



HAL
open science

Le primat du rythme. Hamlet, les traducteurs français et le vers libre

Brice Denoyer

► **To cite this version:**

Brice Denoyer. Le primat du rythme. Hamlet, les traducteurs français et le vers libre. Littératures. Sorbonne Université, 2023. Français. NNT : 2023SORUL153 . tel-04589395

HAL Id: tel-04589395

<https://theses.hal.science/tel-04589395>

Submitted on 27 May 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



SORBONNE UNIVERSITÉ

ÉCOLE DOCTORALE III

Centre de Recherche en Littérature Comparée

THÈSE

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ SORBONNE UNIVERSITÉ

Discipline : Littérature comparée

Présentée et soutenue par :

Brice DENOYER

le 14 juin 2023

Le primat du rythme
***Hamlet*, les traducteurs français et le vers libre**

Sous la direction de :

M. François LECERCLE – Professeur émérite, Sorbonne Université

Membres du jury :

M. Yan BRAILOWSKY – Professeur, Université Paris Nanterre

M. Benoît de CORNULIER – Professeur émérite à l'Université de Nantes

Mme Julia GROS DE GASQUET – Maître de conférence HDR, Université Sorbonne Nouvelle

Mme Sylvie HUMBERT-MOUGIN – Professeur, Université de Tours

M. François LECERCLE – Professeur émérite, Sorbonne Université

Sorbonne Université

École doctorale III

Centre de Recherche en Littérature Comparée

Thèse

Pour obtenir le grade de docteur de Sorbonne Université en Littérature comparée

Présentée et soutenue le 14 juin 2023 par

Brice Denoyer

Le primat du rythme

HAMLET, LES TRADUCTEURS FRANÇAIS ET LE VERS LIBRE

Sous la direction de :

François LECERCLE

Professeur émérite, Sorbonne Université

Membres du jury :

M. Yan BRAILOWSKY – Professeur, Université Paris Nanterre

M. Benoît de CORNULIER – Professeur émérite à l'Université de Nantes

Mme Julia GROS DE GASQUET – Professeur, Université Sorbonne Nouvelle

Mme Sylvie HUMBERT-MOUGIN – Professeur, Université de Tours

M. François LECERCLE – Professeur émérite, Sorbonne Université

REMERCIEMENTS

François Lecercle a dirigé mes recherches, depuis le départ, avec une diligence remarquable, et avec la rigueur, toujours bienveillante, qui m'était nécessaire. Il a accompagné les prémices et les transformations de ce travail d'une sereine présence, et s'est révélé un tuteur hors pair dans ce long cheminement. Il a toute ma gratitude.

Au cours de ces années, j'ai pu échanger directement avec nombre de chercheurs, qui m'ont été d'une grande aide. Je tiens donc à remercier Florence Naugrette, Marie-Hélène Delavaud-Roux, Pierre Sauvanet, Nicolas Laurent, Sylvain Perrot, Chris Golston, André Markowicz. Tous, à un moment ou l'autre, ont pris un peu (ou beaucoup) de temps pour répondre à mes questions. Parmi eux, je dois distinguer Benoît de Cornulier : au milieu du difficile champ qu'est la métrique, il n'a cessé de m'apporter son aide avec une extrême gentillesse, et une disponibilité de tous les instants. Je l'en remercie chaleureusement. Je garde également en mémoire des personnes qui, pour n'avoir pas directement contribué à ces recherches, ont eu néanmoins sur elles une influence certaine, comme Anne Pellois et Sébastien Bournac.

Nombre d'amis, chercheurs ou pas, m'ont aussi apporté leur appui et leur soutien, au détour d'une discussion, ou quand je sollicitais une aide plus approfondie. Merci tout particulièrement à François Vassogne, à Hamidou Richer, à Coline Lafond, à Elisabeth Viain, à Florence Schnebelen, à Louis Watier – merci, bien sûr, à Benoît et à Renaud Lespouis.

Dans ce long parcours, quelle reconnaissance ne dois-je aux membres de ma famille, qui a dû supporter un quotidien parfois bien austère en compagnie d'un gendre, d'un fils, d'un petit-fils plongé dans les livres ou sur son ordinateur. Merci à vous d'avoir patiemment enduré ces années d'efforts, d'avoir accompagné les enthousiasmes et d'avoir consolé les échecs. Rien, évidemment, n'aurait été possible sans les sacrifices que vous avez consentis, et c'est ultimement à vous que je dédie ce peu dont j'ai été capable, à vous qui êtes là encore, et à celui qui n'y est plus et qui, je l'espère, serait fier de me voir aujourd'hui.

Je termine en peu de mots pour ceux qui ont enduré le plus. Leur importance est indicible. Pour Margaux, pour Ariane, pour Hector.

INTRODUCTION

TRADUIRE SHAKESPEARE AUJOURD'HUI : LA DOMINATION DU VERS LIBRE

Abyssus abyssum invocat. C'est par cette curieuse formule biblique que le chevalier de Chatelain, traducteur de Shakespeare au XIX^es., justifie que, dans une traduction, « le vers demande pour interprète le vers » (1864, p. XVI). S'il lui était donné de jeter le regard sur les traductions contemporaines du Barde, il trouverait probablement surprenant d'être en même temps aussi suivi et renié. Le vers dont parle Chatelain, c'est le vers métrique traditionnel en français, et plus précisément l'alexandrin, qu'il utilise pour sa propre traduction de *Hamlet*. Aller aujourd'hui au théâtre pour assister à une représentation de Shakespeare, ou lire l'une de ses pièces en français, c'est avoir de grandes chances de rencontrer le vers, certes – mais le vers libre. L'invocation de Chatelain se trouve-t-elle alors justifiée, simplement par une autre « forme » que celle à laquelle il songeait ? Ou bien vers métriques et vers libres sont-ils deux *abyssi* de genres trop différents ?

Constatons d'abord que, dans la pratique contemporaine, la domination du vers libre est sans partage, ce qui pourrait sembler paradoxal puisque, après tout, Yves Bonnefoy pouvait encore dire que, pour traduire Shakespeare, « [...] la thèse la plus commune, au moins jusqu'à aujourd'hui, favorise un vers régulier, qui est toujours, que je sache, l'alexandrin, et elle semble bien forte » (1998, p. 201). C'est une idée plus que discutable, comme je vais essayer de le démontrer à l'aide de quelques chiffres. Le constat de l'influence de Shakespeare sur la scène française contemporaine est, en premier lieu, évident. La question de sa traduction n'est pas un simple problème de traductologie : il s'y joue souvent une relation étroite entre poétique, esthétique et éthique, en témoignent les rapports entre la théorie poétique de Bonnefoy, par

exemple, et sa réflexion sur la traduction. Shakespeare est devenu un classique à part entière du théâtre « français » – à la différence près que le public n’accède très majoritairement à ses œuvres que dans une langue « traduite ». Pour les années 2015, 2016, 2017 et 2018, j’ai regardé combien de fois des pièces de Shakespeare avaient été montées en France ou dans des pays francophones¹, puis j’ai comparé ce chiffre à un échantillon d’auteurs français choisis de manière « arbitraire », sur le simple fait qu’ils sont considérés comme les auteurs les plus classiques du répertoire : Corneille, Molière, Racine et Victor Hugo. Voici les résultats² :

Auteurs	Nombre de spectacles pendant les années 2015, 2016, 2017, 2018
Molière	184
Shakespeare	124
Corneille	22
Racine	45
Hugo	28

Tableau 1: Nombre total de spectacles pour l'échantillon d'auteurs (2015-2018)

Si l’on s’intéresse plus précisément au nombre de représentations pour chacun de ces spectacles, les chiffres³ se présentent ainsi :

-
- 1 Les données ont été recueillies en premier lieu sur le site [Les Archives du spectacle](#), qui fournit les résultats les plus exhaustifs ; je les ai complétés à l’aide du site [théâtre-contemporain.net](#) ou, plus rarement, j’ai tenté d’en obtenir en contactant directement les lieux de création ou les compagnies. J’ai conservé dans l’échantillon suivant les spectacles qui répondaient à deux conditions : 1/ lorsque Shakespeare était crédité comme auteur du texte (« texte de William Shakespeare » ou « texte adapté de William Shakespeare ») ; 2/ lorsque le titre du spectacle ne comportait pas de variation outre les normes traditionnellement admises, et que le spectateur pouvait donc facilement identifier le spectacle qu’il allait voir comme une pièce de Shakespeare (du type *Hamlet*, *La tragédie d'Hamlet*, *La tragique histoire d'Hamlet*, etc.). Enfin, je n’ai observé que les *pièces de théâtre*, pas les adaptations d’autres œuvres sur scène – comme les *Sonnets*.
 - 2 Une analyse avec des critères moins stricts ne change pas radicalement les résultats, sauf à rapprocher grandement Shakespeare de Molière en nombre de spectacles joués (en ajoutant les « adaptations » présentées comme telles, on arrive à 143 et 136 pour Molière et Shakespeare respectivement).
 - 3 Ces chiffres sont des estimations approximatives : le nombre de représentations n’est pas toujours facilement accessible pour un spectacle donné. J’ai parfois conjecturé, mais je ne crois pas cependant que ces approximations changent drastiquement les ordres de grandeur ici présentés.

Auteurs	Nombre de représentations pendant les années 2015, 2016, 2017, 2018
Molière	3761
Shakespeare	2474
Corneille	542
Racine	744
Hugo	519

Tableau 2: Nombre total de représentations pour l'échantillon d'auteurs (2015-2018)

Sur le pur plan statistique⁴, Shakespeare est devenu dans l'espace francophone un « classique » au même titre que les auteurs français.

L'importance de l'auteur, universellement considéré comme un grand poète, mérite qu'on s'attarde à la question du type de vers rencontré par le spectateur : quel vers un spectateur est-il susceptible de rencontrer le plus dans son parcours théâtral, tous auteurs confondus d'abord ? J'ai approfondi mon analyse en retirant de l'échantillon toutes les pièces uniquement ou majoritairement composées en prose⁵. Les chiffres se présentent alors ainsi (ils ne changent pas pour Corneille et Racine) :

4 Ces chiffres, pour être vraiment rigoureux, devraient comprendre des pondérations que je ne suis pas en mesure de fournir dans le cadre de ce travail : relevé des lieux où ces spectacles ont été créés, où ils ont tourné, etc. En outre, ces chiffres sont bruts : on y trouve des spectacles semi-amateurs, n'ayant connu qu'une représentation dans un tout petit théâtre, ou de grandes productions avec tournées, grands festivals, etc.

5 Une comédie comme *L'Amour médecin* de Molière comprend un prologue en vers, et quelques moments très courts de chant. Comme elle est très majoritairement en prose, je l'ai classée dans cette catégorie. Ont donc été exclues de l'échantillon plusieurs spectacles de « Molière », quelques spectacles chez Hugo et quelques-uns chez Shakespeare, lorsque lesdits spectacles ont recouru (explicitement) à des traductions en prose.

Auteurs	Nombre total de spectacles sur les quatre années	Nombre de spectacles « en vers » (entre parenthèses, le nombre de traductions en vers libre, s'il y a lieu)	Pourcentage des spectacles en vers par rapport au total des spectacles (pourcentage en vers libre entre parenthèses)
Molière	184	63	36,5%
Shakespeare	124	72 (64) ⁶	58% (51,6%)
Corneille	22	22	100%
Racine	45	45	100%
Hugo	28	9	32%

Tableau 3: Les spectacles de l'échantillon et la forme versifiée

Le spectateur, dans l'absolu, a plus de chances de rencontrer le vers français que le vers anglais dans sa version traduite. Il conviendrait cependant de relativiser ces chiffres par une autre statistique beaucoup plus difficile à établir : celle de la représentation de ces différents auteurs dans un seul théâtre au cours d'une même saison. En effet, ces chiffres concernant l'ensemble du territoire, il faudrait les pondérer sur le nombre de salles qu'un spectateur moyen peut effectivement fréquenter. De manière totalement empirique, je pense pouvoir considérer que, sur une même saison, le spectateur régulier de théâtre d'une même ville ou d'une même salle va pouvoir regarder au moins une pièce de Molière, une de Shakespeare, et sans doute une de Racine. La présence du vers « anglais » dans cette expérience de spectateur est donc loin d'être négligeable.

Si le spectateur de théâtre contemporain rencontre encore fort souvent l'alexandrin, pour Shakespeare en particulier, son expérience est majoritairement celle du vers libre, choisi par les metteurs en scène dans presque un cas sur deux dans les années 2015-2018. A la question du nombre brut s'ajoute celle de la qualité, intrinsèque ou symbolique, de traductions qui ne peuvent pas être considérées sur un pied d'égalité ; car le prestige de certains des traducteurs, leur aura de metteur en scène, de poète, le poids de leur éditeur, poussent les artistes à se tourner vers des traductions particulières, s'ils ne produisent ou ne font pas produire une traduction *ad hoc*. Ces traductions « majeures » sont plus largement utilisées que les autres, d'autant que la plupart des

6 N'ayant pas obtenu toutes les informations pour tous les spectacles, je n'ai comptabilisé ici que les spectacles dont je suis sûr qu'ils sont en vers. Il est possible que les chiffres ici donnés soient donc encore supérieurs.

metteurs en scène se tournent vers une traduction existante⁷ (92 traductions), dont certaines ont indéniablement plus de succès : Yves Bonnefoy (3 fois), Daniel Loayza (3 fois), Pascal et Antoine Collin (5 fois), André Markowicz (6 fois), François-Victor Hugo (6 fois), et surtout Jean-Michel Déprats (21 fois).

Cette observation rapide renforce le constat statistique proposé ci-dessus : le vers libre est l'option favorite des metteurs en scène pour monter Shakespeare aujourd'hui. Si les traductions d'A. Markowicz et de F.-V. Hugo ne sont pas délaissées, le choix de J.-M. Déprats, de P. Collin ou de Bonnefoy⁸ reste largement majoritaire. Le vers libre semble effectivement la forme poétique à laquelle les spectateurs de Shakespeare accèdent en premier lieu s'ils vont au théâtre « voir » l'auteur anglais. Parmi les 124 spectacles du *Tableau 3*, il y en a 20 pour lesquels je n'ai pu rassembler aucune information. Sur les 104 spectacles restants, 64 (61,5%) ont utilisé le vers libre ; 27 (26%) ont utilisé la prose ; pour 5 spectacles (4,8%), je n'ai pu identifier précisément s'il s'agissait de prose ou de vers libre, mais il est sûr que ce n'est pas du vers métrique ; 8 (7,7%) seulement ont recours au vers métrique. Ajoutons également que les traductions en vers libres sont en général choisies pour les mises en scène montées dans les théâtres ou les festivals les plus importants, ou par les metteurs en scène les plus influents : le *Hamlet* de Dan Jemmett à la Comédie-Française en 2015 utilisait par exemple la traduction de Bonnefoy⁹ ; celle de *Richard III* par Thomas Jolly, la même année, se basait sur la version de J.-M. Déprats. Lorsqu'ils n'utilisent pas le vers libre, les metteurs en scène ont tendance à préférer la prose, comme T. Ostermeier qui, en 2018, a fait retraduire *La Nuit des Rois* par Olivier Cadot. Du fait de l'importance de l'auteur anglais sur les scènes françaises, ces choix exercent une influence sur la manière dont le public perçoit les spécificités poétiques du texte shakespearien.

La domination du vers libre ou, à défaut, de la prose, se confirme pour l'édition. Le site [GFK Panelsculture](#) permet de se faire une idée des ventes de produits culturels. J'y ai effectué des recherches sur la seule pièce *Hamlet*, avec les éditions les plus courantes, qui donnent une image

7 Il existe une minorité importante de traductions non publiées, produites pour des spectacles précis. Il faut cependant minorer ce nombre : de l'aveu de plusieurs metteurs en scène avec qui j'ai communiqué, ces « traductions » sont souvent des adaptations plus ou moins libres de traductions existantes.

8 Si les traductions de Bonnefoy ne sont peut-être pas nombreuses à être choisies dans l'absolu, elles le sont souvent dans des spectacles prestigieux (Comédie Française, Festival d'Avignon, etc.).

9 Cette traduction a en outre servi à l'un des *Hamlet* les plus marquants de l'histoire de la mise en scène française, celle de Chéreau en 1988.

assez fidèle de ce qu'un public contemporain, pas forcément spécialiste, rencontre lorsqu'il veut acheter une pièce de Shakespeare (période 2003-2018).

Édition	Traducteur et forme adoptée par la traduction	Ventes en nombre d'unités (2003-octobre 2018, sauf indication contraire)
<i>Hamlet</i> , Gallimard, 1988 [1962] ¹⁰ .	Bonnefoy ; vers libre.	429.
<i>Hamlet</i> , Albin Michel, 2012.	D. Mesguich ; vers libre.	[2012-2018] : 558.
<i>Hamlet</i> , Théâtrales, 2010.	P. Collin ; vers libre.	903.
<i>La Tragédie d'Hamlet</i> , Actes Sud, 2003.	J.-C. Carrière ; vers libre.	1172.
<i>Œuvres complètes – Tragédies</i> , dir. M. Grivelet et G. Montsarrat, 1995.	M. Grivelet ; vers métrique (alexandrins) ¹¹ .	4762.
<i>Hamlet</i> , Les Solitaires Intempestifs, 2009 ¹² .	A. Markowicz ; vers métrique (décasyllabes).	6826.
<i>Hamlet – Othello</i> , Pocket, 2009 [1993].	F.-V. Hugo ; prose.	Estimation : 10335 ¹³ .
<i>Hamlet</i> , Flammarion, 2015 [1999].	F. Maguin ; vers libre.	Estimation : 13344 ¹⁴ .
<i>Hamlet - Le Roi Lear</i> , Gallimard, 2016 [1946] ¹⁵ .	Bonnefoy ; vers libre.	[2016-2018] : 20209.
<i>Hamlet</i> , Gallimard, 2008 ¹⁶ .	J.-M. Déprats ; vers libre.	42913.
<i>Hamlet - Le Roi Lear</i> , Gallimard, 1978.	Bonnefoy ; vers libre.	52311.
<i>Hamlet – Othello – Macbeth</i> , Le Livre de Poche, 2013 [1972].	F.-V. Hugo ; prose.	103465.

Tableau 4: Chiffres de ventes de diverses éditions de *Hamlet* (2003-2018) – ordre croissant.

10 Réédition de la traduction de Bonnefoy de 1962.

11 Malgré la classification que je donne ici, la traduction de M. Grivelet n'est pas strictement en alexandrins.

12 La traduction d'A. Markowicz est parue dans deux éditions différentes, d'abord chez Actes Sud (*Hamlet & Macbeth*, Babel, Actes Sud, 2000), puis *Hamlet* seul, aux Solitaires intempestifs. Je les rassemble ici pour simplifier.

13 Je n'ai pas pu trouver les ventes de l'édition précédente du texte, parue en 1993. Entre 2015 et 2018, les ventes de la nouvelle édition s'élevèrent à 4448 unités. J'ai fait la moyenne des ventes par an, et j'ai postulé ce nombre d'unités vendues par an sur la période 2003-2014.

14 Cf. note *supra* : j'ai appliqué la même méthode.

15 Il s'agit de la réédition de la première traduction qu'a effectuée Bonnefoy de *Hamlet*, en 1946.

16 Je couple en réalité sur cette même ligne les deux éditions Folio, 2004 et 2008, proposant la traduction de J.- M. Déprats, les différences entre les deux éditions étant minimes.

Les conclusions de ce tableau sont assez claires, et vont dans le même sens que les quelques statistiques que j'ai pu rassembler sur les spectacles. Sur le total estimé d'exemplaires de *Hamlet* vendus entre 2003 et 2018, plus de 51% (131839) sont en vers libres. La prose, notamment la traduction de F.-V. Hugo, facilement accessible également en ligne, est encore extrêmement vendue en France (plus de 44% des ventes). La part des traductions en vers métrique est assez négligeable. On voit combien la remarque de Bonnefoy sur la domination de l'alexandrin est loin de la réalité du spectateur et du lecteur de Shakespeare en ce début de siècle.

Il n'est pas étonnant, sans doute, que Shakespeare soit devenu un classique en France. Il me paraît néanmoins intéressant d'en souligner une conséquence : ce qu'on pourrait nommer l'esthétique shakespearienne, ou ce qui passe pour tel, a une influence au moins aussi importante que le théâtre français traditionnel sur la scène contemporaine¹⁷, en renforçant la présence majoritaire du vers libre. Celle-ci joue un double rôle. Elle donne d'abord au spectateur l'impression immédiate d'une grande altérité formelle par rapport aux pièces versifiées françaises. Le spectateur écoute du vers, certes, mais du vers libre – la perception de la « poétique » shakespearienne serait-elle la même si les spectateurs (ou les lecteurs) des pièces entendaient le caractère métrique, régulier, du vers original ? En outre, le travail théorique effectué autour de la traduction en vers libre de Shakespeare par la plupart des traducteurs qui utilisent cette forme (J.-M. Déprats et Bonnefoy avant tout) conduit assez naturellement à l'idée que tout autre choix est erroné, ou obsolète : « Le temps n'est plus où le traducteur choisissait d'engoncer le vers blanc élisabéthain dans la pompeuse vêtue de l'alexandrin » (J.-M. Déprats, p. LXXX¹⁸). Que ce soit au niveau pratique ou théorique, on observe en fait une congruence entre la présence du vers libre et un métadiscours visant à établir la *modernité* des pièces de Shakespeare, rendant implicite la corrélation entre cette modernité et la « forme » qu'elle adopte pour se dire¹⁹. Shakespeare, poète moderne, poète en vers libres.

17 Malgré les profondes différences entre metteurs en scène, il semble en effet qu'on puisse parler d'une esthétique particulière aux spectacles basés sur les œuvres de Shakespeare. C. Treilhou-Balauzé constate par exemple ceci sur les décors de tels spectacles : « Aujourd'hui, les metteurs en scène et scénographes de Shakespeare explorent toute la gamme des possibles en matière d'esthétique scénique et de rapport scène/salle, avec une nette prépondérance néanmoins d'espaces de jeu relativement neutres, dans lesquels sont disposés, parcimonieux et prégnants, quelques signes figuratifs » (2009, § 26).

18 *Œuvres complètes. I. I.*, Gallimard, 2002, 1526 p., (« Bibliothèque de la Pléiade », 50). Dorénavant, J.-M. Déprats, 2002.

19 On est frappé de la fréquence de ce discours sur la modernité en parcourant, même au hasard, les programmes des spectacles montés sur des pièces du Barde. Voici, à la volée, quelques exemples parmi les plus récents. Olivier Py, parlant de son *Roi Lear* de 2015, dit : « J'ai depuis toujours l'intuition que *Lear* propose une théorie sur le XX^e siècle » (programme du Festival d'Avignon 2015, s. p.). Stéphane Braunschweig voit dans *Macbeth*

La domination du vers libre pour traduire Shakespeare, tant chez les traducteurs que dans le choix des metteurs en scène, ne fait guère débat. Il arrive encore que la prose soit préférée, mais le vers métrique, sur scène, est rare²⁰. Cette absence de débat est-elle surprenante ? Pas nécessairement, si l'on regarde de plus près l'histoire des traductions de Shakespeare en France, comme je m'efforcerai de le faire pour *Hamlet* : pour les différentes périodes que l'on peut dégager, la « *doxa* » change sur la manière de traduire, à laquelle s'opposent, de manière plus ou moins discrète, des alternatives très souvent mises de côté par le mouvement dominant. Le XIX^e s. (jusqu'à sa toute fin) est par exemple marqué par ce genre de consensus assez clair : la prose traduit Shakespeare pour l'écrit, l'alexandrin le « traduit » (l'adapte, dirions-nous plutôt aujourd'hui) pour la scène ; en-dehors de cette polarité double, on trouve quelques auteurs qui tentent des expériences plus originales (le baron de Sorsum, par exemple, avec des vers blancs). La *doxa* contemporaine pour la traduction de Shakespeare est, sinon une domination du vers libre, au moins un statut ancillaire du vers métrique. La dernière tentative théorique d'envergure pour maintenir ce débat a été proposée par Efim Etkind (1982) ; son effort visait cependant surtout à rétablir le vers comme véhicule privilégié de la traduction, et la prééminence du vers libre répond finalement assez à sa préoccupation²¹. Ce qui explique le succès de cette forme, c'est un compromis presque parfait que le vers libre rend possible : on conserve le vers, qui paraît intrinsèquement lié à la poétique de Shakespeare ; mais on ne s'« enferme » pas dans le vers métrique, ce qui a le double avantage de conserver une fidélité sémantique plus importante au texte original²², et de ne pas renvoyer l'auditeur ou le lecteur du texte à une esthétique théâtrale

« une œuvre pour notre temps » (dans le programme du spectacle à l'Odéon, saison 2017-2018, s. p.). T. Ostermeier liait en 2018 *La Nuit des rois* aux écrits de Judith Butler sur le genre (programme du spectacle à la Comédie-Française, p. 14). Jean-François Sivadier considère Shakespeare un « moderne pour l'éternité » (programmation du Théâtre de la cité, 2022-2023, s. p.). Céline Pauthe a mis en scène *Comme il vous plaira*, en 2022, en tenant compte des « puissantes résonances contemporaines » de la pièce (dans le programme du spectacle au CDN de Besançon, s. p.). Christophe Rauck présente *Richard II*, en 2022, comme une « une pièce très moderne » (dans le dossier de production du Théâtre des Amandiers, s. p.). Est-ce un hasard si cette recherche de modernité s'accompagne d'une absence, systématique, du vers métrique ? Je ne le pense pas. Hormis le spectacle de T. Ostermeier, traduit en prose par O. Cadiot, tous les autres metteurs en scène cités dans cette note font usage d'une traduction en vers libres (la sienne pour O. Py, D. Loayza pour S. Braunschweig, P. Collin pour C. Pauthe et J.-M. Déprats pour C. Rauck).

20 Pour indication : d'après « Les Archives du Spectacles », sur la période 1990-2022, les traductions d'A. Markowicz ont été choisies, pour Shakespeare, à 28 reprises ; celles du seul J.-M. Déprats, 88 fois.

21 « [...] on ne doit traduire les vers qu'en vers. Il est nécessaire de discuter sur le caractère des vers traduits : doivent-ils être absolument réguliers et classiques [...], ou bien faut-il leur préférer des vers libres, des vers syllabiques ou des vers syllabo-toniques [...] ? ce ne sont là que des détails [...] » (Etkind, 1982, p. 276).

22 Les remarques sur les libertés que prend A. Markowicz avec le texte original sont fréquentes : « [...] sa traduction est plus une réécriture libre qu'une traduction exacte et pointilleuse » (J.-M. Déprats, 2007a, p. 2) ; pour Marie Nadia Karsky, « [l]a contrainte syllabique et le choix de la concision qu'implique le décasyllabe, poussent [A. Markowicz] à se détacher parfois de la lettre du texte, à être moins exact par endroits que ne le sont

du classicisme français, sentie comme entièrement opposée à celle de Shakespeare. Ce « compromis » se fonde et se justifie sur une notion-clé, devenue intrinsèquement liée au vers libre, dans les métadiscours des traducteurs : le *rythme*. Dans leurs choix, il y a corrélation entre une théorie, ou du moins une conception du rythme, et le choix du vers libre, qui s'impose en grande partie sur un mot d'ordre, formulé par J.-M. Déprats, mais qui pourrait être partagé par tous les « traducteurs vers-libristes » : « le rythme plutôt que la métrique » (2002, p. CIII).

RYTHME, MÈTRE ET TRADUCTION

Il n'est pas surprenant, sans doute, que la question du rythme se pose en traduction avec une telle acuité, surtout pour un auteur utilisant des vers réguliers – de surcroît chez Shakespeare, reconnu comme *le* poète anglo-saxon. On va le voir, le rythme, comme phénomène, comme concept, est la question essentielle pour la traduction, peut-être même pour les théories de la poésie et du langage, comme l'affirmait Henri Meschonnic. Partons pour le moment du postulat, qui semble sous-entendu chez les traducteurs contemporains de Shakespeare, que le rythme est un fait qui participe pleinement de l'« identité » d'un texte ou d'un discours. Le problème, c'est que Shakespeare lui-même n'a jamais donné aucun indice sur ce qu'il pouvait considérer comme « rythme » dans son œuvre, si tant est même que le concept existât pour lui. Traduire son texte oblige en quelque sorte le traducteur à employer des moyens qui mettent en évidence sa pensée, quand il ne propose pas directement une réflexion sur sa pratique : par la traduction, ou par le discours qui l'accompagne, le traducteur « montre son jeu », révèle ce qu'il pense ou ce qu'il croit du rythme du texte original – dans le postulat, toujours, que rythme vaut « identité ». Le regard sur l'autre permettrait de dévoiler, aussi, un rapport à soi, et la traduction, comme le soutient Meschonnic, tient un « rôle unique [...] comme révélateur de la pensée du langage et de la littérature, méconnu par la situation ancillaire que lui réserve la tradition [...] » (1999 [2012], p. 10).

On aura donc compris que l'un des points d'achoppement principaux de la question du rythme, en littérature et en poésie, est celle du rapport entre rythme et métrique. C'est par ce

des partisans du vers libre » (2010, p. 125) ; les décasyllabes d'A. Markowicz sont « caractérisés par les multiples écarts avec la lettre du texte qu'entraîne inévitablement la contrainte métrique » (C. Treilhou-Balauté, 2009, § 22).

rapport même entre les deux que la traduction est intéressante au plus haut point : que perdons-nous de ce rapport du discours à la régularité, lorsque l'on choisit de traduire un vers métrique par un vers libre, ou par de la prose ? A l'inverse, que révèle le choix de pratiquer une régularité apparemment équivalente dans le texte théâtral français ? La question de ce rapport à la régularité mesurable dans le discours est-elle la même pour le théâtre que pour tout autre type de poésie ? Accordons-nous quelques instants pour clarifier les termes.

Le mot *métron* (μέτρον) désigne en grec tout ce qui mesure, ou est mesurable, depuis l'« instrument de mesure » jusqu'à la « quantité ou espace mesuré ». La distinction entre « mètre » et « rythme » est nette chez les auteurs anciens. Dans la *Rhétorique* (III. 8., p. 383 sq.), Aristote différencie, dans les discours de l'orateur, la notion de *rhuthmos* (ῥυθμός) et celle de *métron*. En latin, le terme *metrum*, qui n'a même plus le sens général appliqué à d'autres objets que la poésie, désigne de la même manière les pieds²³ ; ou le vers lui-même, dans un latin souvent plus tardif : chez Venance Fortunat (*Poèmes*, 9. 6.), le terme *metrum* s'applique à l'ensemble du vers²⁴. Le français hérite de cette ambiguïté sémantique latine : le mot « mètre » est parfois donné comme un synonyme de « vers »²⁵ ; parfois, sans doute pour marquer la différence avec le terme « vers » concurrent, le mot est rattaché à son sens antique, dans la 5^e éd. du *Dictionnaire de l'Académie française* en 1798²⁶, puis dans le Littré (1872-77)²⁷. L'association du terme « mètre » à celui de « vers » en français n'est pas anodine : si le mètre au sens antique peut s'identifier à un objet clair, le « pied », c'est loin d'être le cas en français, où le strict syllabisme ne permet pas de reconnaître un objet similaire. Le mot « mètre » a ainsi pu être utilisé dans une sorte d'imitation avec le vocabulaire antique, dans l'espoir de rehausser la gloire d'une langue qui se compare sans cesse au latin et au grec. En prenant en compte le fait que les « rythmes » ont pu être utilisés, en français comme en anglais, pour désigner les vers eux-mêmes, on voit que « rythmes » et « mètres » (ou *rhithms* et *meters*) aient pu devenir synonymes en tant que désignation de « lignes » – et peut-être, par métonymie, finir par une confusion entre les concepts, en commençant par une confusion dans les objets. Je reviendrai de manière plus précise sur la

23 Chez Quintilien, *Institutions Oratoires*, IX. 4. 46, p. 186 sq. par exemple.

24 Il parle des « Sapphica metra », qui paraissent désigner les « grands sapphiques » inventés par la poétesse grecque.

25 Par exemple par le *Dictionnaire de L'Académie française* – « Mot ancien qui signifie, Vers, Poésie », 4^e éd., en 1762.

26 « Mot qui signifie, Pied déterminé par la quantité, comme le Dactyle, le Spondée, etc. Par extension, il signifie aussi Vers ».

27 « Par la métonymie de la cause pour l'effet, on a souvent donné le nom de mètre aux vers ».

confusion historique entre rythme et mètre. Qu'il soit noté que le travail des métriciens, à l'époque contemporaine, s'efforce justement de garder les plus distincts possibles les domaines du mètre et du rythme. Une grande partie du travail de Benoît de Cornulier vise à ramener la métrique à une définition claire, en critiquant l'utilisation par Jean Mazaleyrat, ou Henri Morier, de termes et de concepts métriques pour parler de phénomènes rythmiques. La désolidarisation de la métrique et du rythme est claire, et elle est même capitale dans le projet de B. de Cornulier, pour qui il faut « prendre conscience de la différence qui sépare les analyses rythmiques des véritables scansion métriques » (1982, p. 76). Guillaume Peureux ne dit pas autre chose : « Les mètres produisent des rythmes périodiques : [...] (il convient de ne pas confondre la métrique avec les impressions rythmiques que l'on peut avoir) » (2009, p. 11).

Voici comment B. de Cornulier définit « mètre » et « métrique » :

mesure, mètre, sous-mesure. Se dit spécialement d'une forme métriquement pertinente de vers ou de partie de vers, qui est généralement dans la poésie littéraire française une longueur caractérisée simplement en nombre de voyelles. Ainsi, si « Et bien, dansez maintenant » est chez La Fontaine élément (vers) d'une suite de vers caractérisée par la périodicité de rythme à 7 voyelles, cette longueur, déterminée par le nombre de voyelles, est sa mesure [...]. La mesure d'un vers est nommée mètre (1999, p. 43-44).

Le « mètre », en d'autres termes, ne doit pas être confondu exactement avec la notion de vers, même si la mesure peut sembler consubstantielle d'une suite de vers partageant un même mètre. Imaginons que je partage deux groupes de gens qui mesurent respectivement 1m50 et 1m70, en leur demandant de s'aligner, cela ne dira rien : 1/ des spécificités individuelles de chacune des personnes composant le groupe, de leur « identité » ; 2/ de la perception arithmétique de leur taille : on va voir qu'un groupe est plus grand que l'autre, et éventuellement hasarder un nombre, mais pas avoir la perception réelle et immédiate de ce nombre. Le « mètre » désigne en quelque sorte la « taille » d'un groupe de syllabes. Voici, partant, comment B. de Cornulier définit la « métrique » :

métrique. Les propriétés rythmiques du discours sont dites, plus précisément, métriques (adjectif), quand elles présentent des régularités remarquables qui peuvent déterminer des réseaux systématiques d'équivalence (*ibid.*, p. 45).

Un discours peut être dit « métrique » quand on observe dans son déroulement des phénomènes « systématiques d'équivalence ». Par exemple, toutes les tragédies de Racine semblent comporter un « accent » toutes les six syllabes (plus exactement, après chaque groupe de 6 voyelles) : ce corpus a donc des propriétés métriques, puisqu'on y observe le retour d'un phénomène d'équivalence. C'est en ce sens que le théâtre de Shakespeare est composé en grande partie de « vers métriques », c'est-à-dire des vers qu'on peut identifier comme égaux entre eux (ou à un modèle abstrait) par un certain nombre de phénomènes. Chez Shakespeare, la nature des phénomènes qui rend ces vers égaux demeure sujette à discussion (une suite régulière d'iambes ? décasyllabes ? mélange entre les deux ?), mais leur caractère « métrique » n'est pas sujet à discussion.

Pourquoi les vers métriques posent-ils un problème supplémentaire en traduction ? C'est l'une des questions les plus anciennes de ce champ de la littérature, et la traductibilité de la « poésie »²⁸ est un *leitmotiv* des discussions théoriques sur le sujet, l'un des plus largement débattus²⁹. Dans un passage demeuré célèbre, Roman Jakobson proclame la poésie « intraduisible » :

En poésie, les équations verbales sont promues au rang de principe constructif du texte. [...] La similitude phonologique est sentie comme une parenté sémantique. Le jeu de mot, [...] la paronomase, règne sur l'art poétique ; que cette domination soit absolue ou limitée, la poésie, par définition, est intraduisible. Seule est possible la transposition créatrice [...] (1963, p. 86).

28 J'utilise ici le terme dans son sens traditionnel, justement associé à la métrique.

29 Pour ne citer que quelques exemples relativement récents, v. un numéro de *Palimpsestes*, Paul Bensimon et Didier Coupaye, 1990 [1999] – notamment la présentation de Bensimon, qui revient sur la question de l'« intraduisible » en poésie ; ou encore Robert Ellrodt, 2006.

Ce débat traverse évidemment la traduction shakespearienne³⁰. La traduction des vers métriques pose le problème d'une organisation spécifique du discours : si l'on tient ce système de régularités systématiques pour une caractéristique de la poésie (ce qui est très largement le cas avant la fin du XIX^e s., et même encore depuis), il faut donc inclure un tel système dans les « principes constructifs » des textes poétiques, ce qui peut poser problème, si ces régularités n'obéissent pas au même principe (par exemple, nombre de syllabes en français et organisation des accents en anglais), la « taille » et / ou le « temps » des vers pouvant, à première vue, dépendre des spécificités de chaque langue.

Les problèmes d'équivalence (entre des termes et expressions de langues différentes) et de fidélité (à l'original) prennent donc une valeur particulière en poésie métrique³¹. Il serait laborieux de revenir sur les discussions à ce propos. Longtemps, pour la traduction de Shakespeare en tout cas, les choses ont semblé aller d'elles-mêmes, comme le montre la citation de Chatelain utilisée au début de cette introduction : il semblait « naturel », au moins sur scène, qu'un vers métrique répondît à un vers métrique. La pensée moderne de la poésie a rendu plus complexe, et en quelque sorte caduque, cette équation qui relevait presque de l'évidence. Que ce soit chez Jakobson, ou chez Etkind, on peut identifier une vision qu'on pourrait dire « organiciste » du texte poétique³². Dès lors, puisque le système métrique n'est jamais véritablement transmissible tel quel, il faudra nécessairement que le traducteur procède par *plans* : « Il est bien évident que le traducteur, s'il place au premier plan un aspect du texte, en sacrifie d'autres pour mettre celui-ci en relief. Établir la dominante, choisir au plus juste ce qui doit être sacrifié, tels sont les principes premiers de l'art du traducteur » (Etkind, 1982, p. 12). Les traducteurs de Shakespeare, évidemment, sont constamment confrontés à cette élaboration d'une série de « plans » à mettre en lumière. J.-M. Déprats en montre un exemple en explicitant le choix d'une langue « contemporaine », et non pas historique, pour ses traductions :

Shakespeare écrivait dans une langue contemporaine de celle de son public. Le choix de faire une traduction moderne dans une langue contemporaine des spectateurs est certes mensonger par rapport à l'inscription

30 V. J.-M. Déprats, 2007b. Le débat s'inscrit aussi au-delà de la poésie même : « Les mots sont intraduisibles, malgré ce que les concepts ont d'universel » (Bonney, 2000a, p. 48).

31 Je renvoie à Mathieu Guidère (2008), notamment p. 81-85, pour une approche globale de ces questions.

32 « Un poème est un organisme dont chaque élément a une importance vitale : le rythme, les rimes, les strophes, la composition syntaxique, l'organisation phonétique et musicale coexistent et rentrent en système » (Etkind, p. XI)

historique de la langue de Shakespeare, mais c'est une forme de *fidélité*, puisque les Élisabéthains n'entendaient pas la langue de Shakespeare comme une langue ancienne (2007a, p. 2 ; je souligne.).

Il précise ailleurs que « [c]haque ordre de fidélité et, partant, de légitimité, se fonde sur un mensonge, ou tout au moins sur une fiction » (2002, p. XCVI). J.-M. Déprats est plutôt fidèle à la théâtralité du texte (texte produit pour être joué, et donc compris, par un public à une époque donnée) qu'à son caractère littéraire et historique. Choisir le vers libre, c'est exactement procéder à une « transaction » de ce type : mettre la régularité au second plan, afin de mettre quelque chose d'autre en valeur... c'est précisément ce « quelque chose d'autre » qui pose problème, par son indéfinition.

La « reconstruction » en plans comporte évidemment le risque d'opérer un découpage artificiel, peut-être faux, par rapport au tout « organique » de l'œuvre originale. Etkind formule implicitement la construction des différents plans comme une *hiérarchie* entre des éléments dont l'aspect hiérarchique n'est, justement, pas évident dans le texte-source, qui n'établit aucun plan distinct entre « sens », « métrique », « lexique », etc. Abandonner l'aspect métrique en français, c'est donc hiérarchiser les éléments qui composent la symbiose du texte-source, pour recomposer un objet dont la fidélité, toute réelle qu'elle puisse être, demeure mutilée. On retrouve alors des difficultés traditionnellement mises en avant dans la traduction, sur le rapport entre le « fond » et la « forme », apories que la traductologie moderne a tenté de dépasser : le rôle du traducteur se conçoit pour certains comme celui d'un créateur *per se*, et sa traduction comme une œuvre à part entière qui recrée un « tout ». Ainsi, la traduction peut viser à être un « original second » (Meschonnic, 1999 [2012], p. 30). Considérant le texte poétique comme organisme et « cosmos », Etkind loue la traduction de Racine par Schiller : « Son texte contient *son* cosmos à lui » (1982, p. 50). On trouve la trace de cette conception chez J.-M. Déprats, pour qui la traduction doit tâcher d'être « transposition créatrice » (2002, p. LXXXIX)³³. En choisissant le « rythme, plutôt que la métrique », il tente une transposition de ce genre, en abandonnant la relation éventuelle entre ces deux éléments, tout en sous-entendant leur conflit, pour conserver

33 Là encore, on retrouve un vieux débat. Dans cette lignée, on trouve par exemple Walter Benjamin (« [...] la traduction touche l'original de façon fugitive [...] pour suivre ensuite sa marche la plus propre », *Œuvres*. 1, 1, p. 274). Antoine Berman, développant « l'accentuation et le principe d'abondance », déclare qu'elle permet « de re-créeer un original, c'est à dire de donner à la traduction le statut d'une œuvre » (1991, p. 16). On se rapportera à la synthèse de Jean-Yves Masson (2017) sur le sujet.

celui qu'il considère comme primordial. C'est l'une des raisons majeures, à mon sens, qui rend incontournable le recours à la notion de *rythme* dans la traduction moderne de Shakespeare : conscient de désarrimer deux phénomènes forcément reliés dans le texte original, se réclamer du « rythme » permet aux traducteurs en vers libres de conserver quelque chose de ce rapport.

J.-M. Déprats, ou Bonnefoy se déclarant « fidèle à l'esprit de la [poésie véritable], à l'écoute du « rythme » qui « naît en [lui] » (1998, p. 222), formulent une pétition de principe qui guide non seulement leur vision de la traduction, et trahissent également une vision de la langue, des métriques (anglaise et française), de la poésie. La conception du rythme engage beaucoup plus qu'un ensemble de caractéristiques textuelles ou stylistiques, même si, en littérature, c'est prioritairement en elles qu'on en cherchera les traces. Meschonnic, dans les pas d'Émile Benveniste, est d'ailleurs un pionnier de la recherche sur le rythme en France, offrant au concept, en linguistique et en poétique, une portée inédite. Chez lui, et ses continuateurs plus ou moins fidèles, on rencontre cependant une même question, obsédante, que peut-être le lecteur se pose depuis que j'ai commencé à évoquer ce nébuleux sujet : qu'est-ce que le rythme au juste ? Que veut dire *exactement* J.-M. Déprats en choisissant le parti du rythme ? Quels phénomènes désire-t-il mettre en avant ? C'est là, j'essaierai de le montrer, que le bât, souvent, blesse. Si les traducteurs modernes de Shakespeare ne cherchent pas à circonscrire cette notion, c'est que son indéfinition même leur profite. Faire appel au rythme, dire qu'on cherche ou qu'on traduit le rythme, qu'on lui est fidèle, c'est traduire quelque chose d'assez indéterminé pour emporter une adhésion certaine, puisque le terme de rythme en est venu à être associé à une sorte d'« absolu » du texte, comme s'il en formait une part essentielle et mystérieuse. Le rythme est devenu l'une des clés, peut-être la plus importante, de la création d'un « original second ». Il apparaît ainsi chez beaucoup de traducteurs, notamment en vers libres, ce que j'appellerais une mystique du rythme.

Le rythme est partout. On utilise le concept en sciences humaines (en anthropologie³⁴, en économie³⁵, en psychanalyse³⁶), sans parler évidemment des emplois dans le domaine artistique, en musique et en littérature, hors poésie – le rythme du montage au cinéma, le rythme en

34 V. Marcel Jousse, 1925 [1969] ; Marcel Mauss (1926 ; 1936) ; André Leroi-Gourhan (1965 [2014]).

35 V. Pierre Dockès (2017).

36 V. Simone Wiener (2004).

architecture³⁷, dans les arts picturaux, sur scène (le rythme des lumières). On trouve des usages du terme en bien d'autres endroits : en médecine, évidemment ; en 2021, j'ai entendu moi-même une fleuriste parler de la disposition des fleurs sur les tables d'un mariage, disant que telles fleurs de tailles et de couleurs variées allaient « mettre du rythme » ; le climatologue Philippe Ambrosi prévient en 2006 : « Attention au rythme du changement climatique ! »³⁸ ; le commentateur et ex-basketteur Jacques Monclar, devant un match de basket, dit dans un tweet que « Le rythme de passes fera la réussite au shoot » (tweet du 11/09/2013, 21h43³⁹). L'anglais *rhythm* semble légèrement moins polysémique, et on en trouve surtout des occurrences pour la musique et le langage⁴⁰. Nous sommes dans l'âge des rythmes.

L'histoire même de l'utilisation du mot en français laisse place à une grande prolifération de significations : je tenterai de revenir sur la construction sémantique du mot, en diachronie, dans la [première partie de ce travail](#). Notons simplement, pour le moment, que le rythme est traditionnellement perçu dans une dimension proche de la métrique ; et ce que le rythme désignait dans la prose, c'était alors les phénomènes de récurrence identifiables, notamment la répétition de groupes de syllabes – une *régularité*⁴¹ : c'est par exemple l'analyse du rythme que propose Jean Mazaleyrat (1974 [2011]) à travers sa définition des accents de groupes et des accents de mots. Le rythme est lié pour lui à « la répétition de ces accents », dont les rapports se tissent selon divers types de relation : « régularité », « alternance », « égalité », « approximation » – bref, « spécialement pour le français, il [faut] le définir par l'ordre »⁴². « Ordre » et rapports de nombres entre les groupes de mots : on voit comment, dans cette perspective, les réminiscences de la métrique influencent encore beaucoup la conception du rythme. Pourtant, et chez Mazaleyrat même, l'élaboration du vers libre à la fin du XIX^e.s., la redéfinition de la poésie avec l'irruption de la prose, ont amené à questionner en profondeur la notion de rythme en français. C'est dans cette perspective que s'inscrivent les travaux de Meschonnic, fortement influencé par

37 V. Matila Ghyka (1938).

38 Dans *Natures Sciences Sociétés*, N°2, Vol. 14.

39 <https://twitter.com/Jmonclar/status/377879969869090817>.

40 Des emplois plus larges, moins fréquents peut-être, n'en sont pas moins réguliers. Pour en rester au domaine sportif, par exemple, voici un compte Tweeter spécialisé commentant un but de l'équipe anglaise d'Arsenal après un mouvement collectif : « There were 20 passes in the build-up to Pierre-Emerick Aubameyang's second goal for Arsenal against Watford – the longest passing sequence leading to a goal in the 2019-20 Premier League campaign so far. *Rhythmic* » (Tweet du 15/09/2019, <https://twitter.com/OptaJoe/status/1173268172956471298> ; je souligne).

41 J'invite le lecteur à taper « rythme » sur Google : le moteur de recherche lui donnera comme définition : « Retour à intervalles réguliers d'un repère constant ».

42 Toutes les citations précédentes sont tirées des p. 13-14.

Benveniste et sa « redécouverte » de la notion de *rhuthmos* préplatonicien. Meschonnic perçoit bien ce que signifie, pour le rythme, la fin de l'association exclusive avec le mètre et, de manière plus large, avec le *nombre* : si le rythme est chiffré, il est, d'une manière ou d'une autre, identifiable et dénombrable. En revanche, s'il ne repose plus sur le retour régulier d'une césure, ou dans les rapports de nombre de syllabes entre des groupes de mots, sur quoi repose-t-il ? La séparation du rythme et de la métrique met le rythme langagier / littéraire face à la question de son *indépendance* : qu'est-ce qui fait que, spécifiquement à la langue, au-delà du processus de comptage des syllabes, on puisse parler de rythme ? On comprend alors pourquoi la question du rythme semble devenue si essentielle dans la littérature moderne, notamment en poésie : le *rythme* est un enjeu d'identité de la langue poétique, puisque, séparé des notions métrique, musicale et numérique, il devient en quelque sorte la marque consubstantielle de l'existence même de la « poésie ». Encore aujourd'hui dans nos écoles, les « vers » et les « rimes » sont immédiatement et aisément identifiables avec la poésie (ce qui marque la force de la tradition, encore persistante). Il en va autrement dans la pratique elle-même, où la définition de ce qui fait poésie semble s'être dissolue en même temps que le rapport reconnaissable entre rythme et mètre. Si la poésie n'est ni dans les thèmes, ni dans les mesures, ni dans le vocabulaire, elle ne peut être que dans une forme d'organisation particulière du discours. C'est cette « forme », pour indéfinissable qu'elle soit, qu'on appelle en général « rythme ». Le *rythme* est devenu le nom de notre rapport à la langue poétique. Il incarne ce que nous percevons comme la spécificité du langage poétique, voire littéraire.

CORPUS, PLAN, ÉTAT DES LIEUX

Le présent travail offre un aspect fort inhabituel, j'en ai bien peur. Partant de la pratique majoritaire de la traduction shakespearienne en vers libres, je trouve la notion de rythme, et je crois devoir la circonscrire, afin de vérifier la pertinence de la théorie (ou de la conception, à tout le moins) du rythme qui appuie et sous-tend les choix formels effectués par les traducteurs de Shakespeare. Mon but est d'explorer la corrélation, voire le lien de causalité, qui semble exister entre cette théorie du rythme et le choix du vers libre. Les explorations conceptuelles, les éclaircissements diachroniques que j'essaie d'apporter, sont autant de vastes territoires à explorer. C'est la raison pour laquelle je n'ai guère de corpus à strictement parler, mais rencontrerai un

ensemble disparate de textes : de la Grèce antique à Shakespeare, en passant par les discours des traducteurs ainsi que leurs travaux, sans oublier des références à des spectacles, à des éditeurs de Shakespeare...

Plutôt qu'un corpus *stricto sensu*, j'ai donc décidé de me tourner vers ce que l'on pourrait appeler une pièce de référence dans l'œuvre shakespearienne, qui me permettra d'analyser des exemples précis lorsque j'en aurai besoin. Il s'agit de *Hamlet*. Il est vite apparu impossible de pouvoir travailler sérieusement sur une multiplicité de pièces. Se priver d'un corpus large ne va pas sans problème. En choisissant d'ignorer la diversité de l'œuvre shakespearienne, on prend des risques qu'il importe de souligner, comme celui de se priver d'étudier l'évolution du rythme dans une telle œuvre. Il est par exemple connu que le dramaturge a eu tendance à être de plus en plus souple dans son utilisation du *blank verse*, ses pièces tardives comportant une proportion nettement plus importante d'enjambements ou de terminaisons féminines que ses premières⁴³. Signalons par conséquent d'emblée que les remarques faites dans ce travail ne sauraient être prises pour des vérités générales sur ce que serait *le style* ou *le rythme* de Shakespeare. J'espère cependant pouvoir formuler des hypothèses cohérentes. Pourquoi *Hamlet*, alors, plutôt qu'une autre pièce ?

Il semblait évident que l'œuvre choisie devait connaître une grande variété de traductions différentes, non seulement pour comparer si besoin différentes traductions, mais aussi pour multiplier les chances d'obtenir des éclaircissements sur leur propre démarche de la part des traducteurs. Madeleine Horn-Monval (1963) et Gilles Monsarrat (2004) ont été une aide précieuse sur ce point. Horn-Monval note que, sur plus de 2500 traductions identifiées, celles de *Hamlet* sont les plus nombreuses : elle en identifie 217 (v. p. 10 *sq.*). J'ai effectué moi-même les recherches sur la période de 2004 à nos jours⁴⁴. Sauf erreur, il y a eu quatre nouvelles traductions intégrales depuis 1964 : une édition de Paul Arnold en 20 volumes ; l'édition de Daniel et Geneviève Bournet chez L'Âge d'Homme (1991) ; l'édition dirigée par Michel Grivelet et G. Monsarrat chez Robert Laffont entre 1995 et 2002, et celle par J.-M. Déprats et Gisèle Venet

43 Phénomène identifié depuis fort longtemps, v. par exemple Charles A. Langworthy (1931) ou, plus récemment, Marina Tarlinskaja (2014).

44 Ces recherches ont été effectuées à partir du site theatre-translation.net et du [Catalogue en ligne de la BNF](#). Je n'ai pris en compte dans ces recherches que des textes qui se présentaient explicitement comme des traductions, et non pas comme des adaptations ou des réécritures. Les frontières entre ces trois pratiques étant notoirement poreuses, il n'est pas impossible d'imaginer que certains textes présentés comme traductions fussent en réalité plus proches de la réécriture. J'ai jugé que la parole du traducteur faisait foi.

pour la Pléiade entre 2002 et 2016. Les pièces de nouveau traduites depuis 1964 confirment dans l'ensemble une constatation effectuée par Horn-Monval : *Hamlet*, *Macbeth*, *Roméo et Juliette* et *Othello* ont continué à faire l'objet de nombreuses traductions. J'ai sélectionné ces quatre textes et j'ai mené des recherches plus précises afin de voir combien de traductions avaient été ajoutées. En prenant donc les pièces les plus traduites en 1964 et en y ajoutant les traductions effectuées depuis (voire quelques-unes ayant échappé à Horn-Monval), j'arrive au compte suivant : 250 pour *Hamlet*, 227 pour *Macbeth*, 182 pour *Othello* et 195 pour *Roméo et Juliette*. Toujours pour des raisons pratiques, j'ai pris la décision finale de ne conserver qu'une pièce de référence. Pour affiner encore ma sélection, j'ai utilisé des critères supplémentaires.

Comme il me semblait que j'allais devoir, sinon systématiquement, au moins par moments, m'appuyer sur des extraits de mise en scène, il m'a semblé naturel de voir lesquelles de ces quatre pièces étaient les plus montées en France⁴⁵. Entre 2000 et 2019, *Hamlet*, *Macbeth* et *Roméo et Juliette* ont été les pièces les plus jouées (respectivement 22, 36 et 33 fois). Ces chiffres bruts mélangent des types de travaux extrêmement différents : il peut s'agir aussi bien de spectacles importants et ayant fait date, que de mises en scène plus confidentielles, n'ayant connu que quelques représentations. Il m'est apparu important de pondérer l'aspect purement quantitatif, par un critère « qualitatif ». C'est là qu'intervient l'arbitraire dans le choix du texte. Devant l'impossible objectivité d'un tel choix, j'ai décidé d'aller vers la pièce qui semblait avoir connu le plus de spectacles « marquants ». C'est ce qui, ultimement, a guidé ma sélection : il me semble qu'*Hamlet*, sans doute la pièce la plus emblématique de son auteur, a connu en France des adaptations scéniques ayant fait date, celle d'Antoine Vitez en 1983 à Chaillot par exemple, ou, bien sûr, celle de Patrice Chéreau en 1988 au Festival d'Avignon.

Il convient de dire un mot, même si l'on s'avance ici sur des chemins rebattus, des problèmes d'édition. On rappellera que presque aucun manuscrit de la main de Shakespeare n'a été retrouvé⁴⁶. L'établissement du texte anglais se fait à l'aide de trois documents : un *in-quarto* datant de 1603 (traditionnellement appelé Q1), un autre *in-quarto* de 1604 (Q2), et un *in-folio* de 1623 (F1, posthume, considéré comme étant la première version des « œuvres complètes »).

45 Pour ces recherches, je me suis basé sur les données du site [Les Archives du Spectacle](#).

46 La seule exception connue à ce jour sont les quelques pages manuscrites de la pièce *Sir Thomas More*, œuvre à plusieurs mains. Les spécialistes s'accordent à peu près à ce jour pour reconnaître les passages signés « Hand D » dans ce manuscrit comme la seule trace de la main de Shakespeare.

Depuis le XIX^e s., les éditions de *Hamlet*, anglaises comme françaises, sont souvent un amalgame de Q2 et de F1, plus rarement de Q1. Cela fait dire à Terri Bourus (2014) que la plupart de ces éditions produisent de fait un quatrième texte, qui correspond à *Hamlet* pour la plupart des gens, alors qu'une telle pièce n'a jamais été produite par Shakespeare (v. p. 3) : c'est encore le cas de la plupart des éditions actuelles qui, tout en se basant principalement soit sur Q2, soit sur F1, n'hésitent pas à interpoler des passages de l'un ou de l'autre⁴⁷. C'est ainsi, par exemple, qu'a travaillé Harold Jenkins pour l'édition Arden en 1982, se basant sur Q2, mais préférant des choix éditoriaux de F1 à divers moments⁴⁸. Le texte établi par Henri Suhamy pour l'édition de la Pléiade en 2002, repris chez Folio théâtre en 2004, suit un principe un peu différent, et cherche à redonner une légitimité historique au texte, comme le note G. Venet : le texte est établi à partir de Q2, dans l'idée que cette version, publiée du vivant de Shakespeare, est plus proche de la conception de l'œuvre⁴⁹. Q2 étant plus long, c'est celui que la plupart des éditeurs ont choisi comme texte de base – mais certains passages sont régulièrement « récupérés », comme le fameux « Denmark's a prison »⁵⁰, qui apparaît dans F1, non dans Q2.

Cette question de l'établissement du texte ne paraît que très indirectement liée au sujet qui m'occupe, mais a une importance réelle à certains endroits. A. Murphy (dir., 2007) montre assez que les différences qui peuvent paraître minimes d'un texte à l'autre ne le sont pas du point de vue de la métrique⁵¹. La difficulté de faire la différence entre prose et vers, dans certains passages, est connue depuis longtemps (par exemple, George T. Wright, 1988 : « From a formal point of view, the most notable aspect of Shakespeare's prose is that it is often hard to distinguish from verse », p. 110). Étant donné les difficultés d'édition du texte, j'ai décidé de retenir comme

47 Sur le statut problématique de Q1, je renvoie au travail de T. Bourus (2014) : elle remet en question l'idée traditionnelle d'une version « pirate », ou celle d'une reconstruction mémorielle par un acteur. Pour elle, Q1, Q2 et F1 sont simplement trois états différents de la pièce, et Q1 serait ainsi une version à part entière de *Hamlet*, que Shakespeare aurait révisé par deux fois.

48 V., au sujet de Jenkins, *A concise companion to Shakespeare and the text*, éd. Andrew Murphy (2007, empl. 143-152 – édition électronique ; dorénavant, dir. A. Murphy, 2007).

49 V. les notes de Venet, in Shakespeare, trad. J.-M. Déprats, 2004, p. 363. Idées remises en cause, donc, par T. Bourus (2014), v. [note 47 supra](#).

50 L'édition Arden des *Œuvres* (R. Proudfoot et al. ed., 2001) est basée sur Q2, mais inclut les passages exclusifs à F1 (notamment la réplique susdite) sans les signaler. Même dans H. Suhamy (Pléiade, 2002 ou Folio, 2004), où le texte est explicitement basé sur Q2, les éditeurs ne se résolvent pas à extraire complètement ce passage du texte : il est entouré de crochets pour signifier que le texte de base n'est pas le même (v. Pléiade, 2002, p. 776). L'édition Oxford (S. Wells et G. Taylor, ed., 2005) se base sur F1, et ne signale donc rien. Seule la dernière édition Arden en date (A. Thomson et N. Taylor, ed., 2016) s'appuie exclusivement sur Q2 et indique les passages de F1 comme additionnels en les mettant en appendice.

51 Ou de la syntaxe : A. Murphy note par exemple (empl. 121) les importantes divergences de ponctuation entre Q2 et F1 (le premier texte partage le fameux soliloque d'Hamlet en deux phrases, le deuxième en six).

référence principale, pour *Hamlet*, le texte établi par H. Suhamy pour la Pléiade en 2002⁵² : tout en se basant sur Q2, il a le mérite d'inclure les passages supplémentaires de F1, mais de les signaler clairement comme interpolés, ce qui en facilite la lecture. Il m'arrivera régulièrement de consulter d'autres éditions, notamment celles indiquées par les traducteurs comme leur ayant servi de texte-source. Pareillement, je me rapporterai directement aux différents textes de base lorsque ce sera nécessaire (Q2 et F1 principalement, plus rarement Q1)⁵³.

On l'aura compris, le but n'est pas une analyse métrique ou rythmique exhaustive de la pièce. Si j'en cite plusieurs passages, le lecteur remarquera que plusieurs exemples sont tirés des mêmes scènes : c'est parce que j'ai regardé en particulier des endroits de l'œuvre où les relations entre vers et prose pouvaient être intéressantes. Là encore, ces divers passages ne sont pas du tout des extraits de corpus, mais, disons, des références préférentielles. Je proposerai une analyse d'un passage de l'acte I, à savoir la discussion entre Hamlet et le Spectre, au début de la scène 5⁵⁴. J'ai souvent examiné, également, la scène 2 de l'acte II : Polonius lit devant le Roi et la Reine une lettre qu'Hamlet a envoyée à sa fille (v. 85-128, p. 762-764,) : c'est un passage intéressant du point de vue métrique, puisqu'il conjugue en quelques lignes des *blank verses*, de la prose, et un mètre plus court. La première scène de l'acte III, la fameuse scène du monologue et le début du dialogue entre Hamlet et Ophélie (l. 55-107, p. 806-810), est primordiale, non seulement parce que c'est le passage le plus connu, traduit et commenté du poète anglais, mais également parce que les deux temps de la scène se suivent en offrant de puissants contrastes, tant métriques que rythmiques : passage du monologue au dialogue, transition entre vers et prose au milieu de la scène entre les deux personnages. Le duel entre Hamlet et Laërtes (v. 245-285, p. 978-982), dans la scène 2 de l'acte V, pose des questions très intéressantes : la scène est entièrement en *blank verse*, et ne passe à la prose *que* dans les moments de duel.

Étudier intégralement les centaines de traductions identifiées de *Hamlet* est impossible, et c'est pourquoi il n'y aura là encore qu'un « corpus souple », un ensemble de références dont

52 Dorénavant noté *HP*, pour *Hamlet Pléiade* : ce sera ma référence principale pour les citations de *Hamlet* ; quand je le citerai dorénavant, sauf indication contraire, je donnerai l'acte, la scène et les lignes de cette édition, ainsi que les numéros de pages associés.

53 Ces textes sont disponibles en ligne sur plusieurs sites anglophones : en fac-similé ([The Shakespeare Quartos Archive](#) par l'Université d'Oxford ; ou [Shakespeare in Quarto](#) par la British Library). Le site [Internet Shakespeare Editions](#) propose des transcriptions en traitement de texte, soit en orthographe ancienne, soit modernisée. Je signale également le site [hamletworks.org](#), qui offre une comparaison page par page de Q2 et F1.

54 P. 728-733.

certaines seront plus approfondies que d'autres. Partant du vers libre, il est évident que les traductions utilisant cette forme sont de prime importance dans ce travail. Pourtant, on sera peut-être surpris de n'en pas trouver des extraits largement cités et commentés : c'est parce que le travail sur la question du rythme m'a conduit à m'intéresser extensivement aux textes *théoriques* des traducteurs. C'est là que se nichent, souvent, les conceptions qu'ils développent du rythme, c'est là que se construit leur justification. Ainsi, j'ai cru important de ne pas me limiter uniquement aux « traducteurs vers-libristes », mais d'élargir le champ de recherche à un plus grand nombre de traducteurs. Parmi eux, bien sûr, certains ne font que de la figuration, alors que d'autres tiennent une place essentielle. Les traducteurs que je scrute le plus sont Bonnefoy⁵⁵ et J.-M. Déprats : comme on l'a vu, ce sont les auteurs par excellence de la traduction shakespearienne en vers libres ; leurs traductions sont parmi les plus vendues, dans les collections les plus prestigieuses, les plus mises en scène, et ce sont probablement, en outre, les traducteurs ayant fourni le plus de réflexions sur la traduction de Shakespeare et la notion de rythme. Outre leurs traductions mêmes, on traversera par conséquent surtout leurs différentes réflexions théoriques, beaucoup trop nombreuses et éparses pour être rassemblées en un corpus cohérent : le lecteur en découvrira les références au fil des pages.

Sans proposer des analyses scéniques complètes, j'ai senti à plusieurs moments la nécessité de me rapporter à des mises en scène de *Hamlet*, que ce soit en anglais ou en français, pour me rendre compte de ce que tel aspect rythmique du texte ou d'une traduction pouvait donner sur scène. Les captations ou adaptations filmiques de spectacles basées sur *Hamlet* sont, on l'imagine, fort nombreuses. Dans le domaine anglais, j'ai notamment consulté la captation du *Hamlet* dirigé par Rodney Bennett en 1980, avec Derek Jacobi dans le rôle-titre ; la captation de *La Tragédie d'Hamlet* par Peter Brook, en 2001, avec Adrian Lester ; la version filmée de la mise en scène de Gregory Doran en 2009, avec David Tennant ; la captation du spectacle de Lyndsey Turner, en 2015, avec Benedict Cumberbatch ; la captation du spectacle de Simon Godwin en 2016, avec Paapa Essiedu. Les captations françaises sont moins nombreuses, et nettement plus difficiles d'accès⁵⁶. J'ai notamment consulté à l'INA les spectacles d'Antoine Vitez (1983, avec Richard Fontana) et de Patrice Chéreau (1988, avec Gérard Desarthe), et celui de Dan Jemmett (2013, avec Denis Podalydès) à la Comédie-Française.

55 Bonnefoy a produit cinq traductions différentes de *Hamlet* ; sauf indication contraire, je cite sa dernière version (1988).

56 Cela a notamment été le cas au plus fort de la pandémie de Sars-Cov2.

Pour interroger la notion de rythme, il est avant tout indispensable de se forger les outils nécessaires à l'élucidation du concept lui-même. La notion étant utilisée comme une pierre angulaire de la justification de nombreuses traductions, parvenir à une définition précise de ce que les traducteurs entendent par rythme apparaît une obligation majeure. On verra que souvent, chez lesdits traducteurs, l'utilisation de la notion pose deux problèmes : d'abord, la définition donnée ou sous-entendue manque de clarté, et peut provoquer des imprécisions, voire des contradictions ; en outre, certains s'appuient même parfois sur cette incertitude définitoire, qui semble faire office par moments de garantie poétique.

Ce travail comporte deux étapes majeures. La première met Shakespeare (presque) entièrement de côté pour tenter de circonscrire le rythme, dans une perspective d'abord diachronique, parce que c'est le concept-clé qui sous-tend les choix de traduction dont j'ai parlé. Les recherches sur le rythme sont extrêmement vastes, et l'exhaustivité est impossible, même dans le seul domaine littéraire. J'explorerai dans un premier temps le concept originel de *rhuthmos* (ρυθμος). Cette perspective diachronique présente peut-être un intérêt en elle-même, mais ce n'est pas dans ce sens que je l'ai entreprise : en effet, une grande partie de la réflexion contemporaine sur le rythme prend sa source dans la redéfinition que Benveniste (1966) a proposée du mot. Sur ses traces, Meschonnic (notamment en 2009 [1982]) a posé les bases de l'une des réflexions les plus complètes et les plus influentes sur le concept de rythme en littérature. C'est parce que son travail, et à travers lui celui de Benveniste, a une si grande influence (sur J.-M. Déprats par exemple) que j'ai ressenti la nécessité de « remonter à la source » du concept – moins dans l'idée de retrouver ce que serait *le* rythme originel, que pour proposer un regard critique sur la réinterprétation moderne du phénomène par les deux auteurs susnommés⁵⁷. Dans le domaine du grec ancien, P. Sauvanet (1999) a produit ce travail de critique de manière bien plus experte que je ne saurais le faire, et je m'inscris dans la continuité de ses idées. Pour ne pas alourdir cette première partie, j'ai préféré reporter en Appendice⁵⁸ une exploration plus approfondie du corpus platonicien, notamment *La République* et *Les lois* : Platon est reconnu dans la « rythmographie » comme un tournant majeur. Je poursuivrai cette

57 C'est aussi pourquoi l'histoire du terme en latin ne figure pas dans ce travail (en-dehors de raisons purement pratiques) : le but n'est pas de construire une « histoire totale du rythme », mais de s'intéresser aux soubassements théoriques *contemporains* du concept. C'est ρυθμος qui a joué un rôle majeur chez Benveniste puis Meschonnic, bien plus que le concept latin.

58 V. [Appendice B](#).

exploration par la réapparition et l'évolution du terme en français, notamment sur la confusion entre *rythme* et *rime* (Paul Zumthor, 1975, apporte de précieux éléments de réponse sur ce point). Le but est d'en arriver à un regard critique sur la théorie de Meschonnic, figure tutélaire de la « rythmologie » moderne, dont la pensée sert par moments de caution aux traducteurs vers-libristes – mais cette caution, à bien des égards, tient plus d'une récupération de mots d'ordre que d'une étude approfondie des textes de l'auteur. La troisième section de cette première partie constitue une sorte de parenthèse : l'occasion s'en est présentée en étudiant les limites du rythme selon Meschonnic vis-à-vis du genre théâtral en particulier. En tirant ce fil, j'en suis venu à tenter d'esquisser ce que pourrait être un rythme spécifique de la parole théâtrale – en passant par une lecture et une critique de la linguistique pragmatique appliquée au théâtre (Catherine Kerbrat-Orecchioni, 1984, 1996 ; Jean-Paul Dufiet et André Petitjean, 2013), fort aidé en cela par les travaux de Blanche-Noëlle Grunig (1996, entre autres). J'esquisse alors quelques-uns des points qui pourraient être caractéristiques des dimensions rythmiques de la parole sur une scène de théâtre (que j'appelle, maladroitement, *rythme corporel*⁵⁹). J'espère que le lecteur me pardonnera cet écart, qui parle du rythme, sans être directement en lien avec Shakespeare et le vers libre.

Je reviens à *Hamlet* et à ses traducteurs dans la seconde partie de ce travail, d'abord dans une perspective diachronique, limitée cette fois-ci au corpus des traducteurs de *Hamlet* : je tâche d'identifier chez eux l'apparition et la signification du concept de rythme, ou au moins des sèmes et des phénomènes qu'on lui associe à la période contemporaine ; j'ai essayé d'être le plus exhaustif possible, entre la première incursion de *Hamlet* et de Shakespeare en France (avec Voltaire) jusqu'aux traductions de la fin des années 2010. C'est dans un deuxième chapitre que je me focalise sur les réflexions de J.-M. Déprats et Bonnefoy : il s'agit pour moi de constater (ou de déceler) leur théorie du rythme, et d'en tester la pertinence par rapport à leurs intentions de traducteur – et à la définition que j'aurai moi-même proposée. On s'apercevra que leur(s) vision(s) du rythme (elles peuvent se recouper sans s'identifier exactement) se basent sur trois piliers théoriques qu'il s'agira de discuter : la linguistique, la métrique et la poétique (et la rhétorique). Le champ critique sur ces trois points, on l'imagine aisément, est impossible à résumer en quelques lignes. On trouvera un intérêt tout particulier aux travaux des prosodistes, notamment Pier Marco Bertinetto (1989), Elizabeth Couper-Kuhlen (1993), Albert Di Cristo (avec Daniel Hirst, 1998 ; 2016), qui remettent profondément en question certaines des idées

59 [V.I.3.](#)

linguistiques tenues pour acquises par les traducteurs de *Hamlet* (comme celles de Kenneth L. Pike, 1945). Les *a priori* sur les métriques, anglaise et française, conduisent à convoquer un vaste champ critique. Du côté français, Julia Gros de Gasquet (2006) a produit un travail précieux, entre recherche théâtrale et métrique ; toute l'œuvre de B. de Cornulier, ainsi que de G. Peureux (2009), permettent de se faire une idée très claire de la métrique du vers français⁶⁰. Du côté anglais, la métrique shakespearienne est un champ de bataille constamment ouvert, partagé entre les tenants d'une métrique traditionnelle ou néo-traditionnelle (comme Wright, 1988), les partisans de l'approche générative (Kristin Hanson et Paul Kiparsky, 1996 ; K. Hanson seule, 2008), les disciples de l'« école slave », basée sur la statistique (M. Tarlinskaja 2008, 2014), les métriciens qui tentent de combiner plusieurs de ces approches (Martin J. Duffell, 2008 [2011])... et encore d'autres, qui ne s'inscrivent dans aucun courant particulier et proposent des critiques, parfois radicales, de leurs prédécesseurs et collègues (Nicholas Myklebust, 2012)⁶¹. David Crystal enfin (2008), et nombre d'autres auteurs, pour la plupart anglo-saxons, permettent de remettre en perspective un certain nombre d'idées reçues que l'on peut se faire sur la poétique shakespearienne.

60 On notera, pour une autre approche, François Dell (1984 ; 1989 ; 2015 ; 2016).

61 L'exploration conjointe du texte shakespearien et de la métrique anglaise m'a conduit à formuler une hypothèse personnelle sur la nature de ce vers, que je mets en appendice.

PREMIÈRE PARTIE

CERNER LE RYTHME : TENTATIVE D'UNE ÉPISTÉMOLOGIE
CRITIQUE

Proposer une définition du rythme est une gageure. La notion recouvre, depuis l'Antiquité, un ensemble protéiforme de sens, dans les domaines les plus divers. Joue en outre, dans l'appréciation du rythme, un facteur sentimental : le rapport personnel qu'un individu peut entretenir à une œuvre passe souvent par l'« indéfinissable » sensation du rythme, qui tient à une impression presque physique⁶². Une exploration diachronique est donc indispensable pour s'affranchir le plus possible des biais personnels, pour parvenir à une idée, même vague, des champs et des domaines que peut recouvrir le concept, et surtout pour se faire une idée du ou des phénomène(s) que les traducteurs de Shakespeare désignent quand ils parlent de « rythme ».

Le « rythme » est à la fois très moderne, et très ancien. La notion semble avoir connu une évolution majeure à l'aube de l'époque romantique, notamment en Allemagne (v. Pierre Michon, 2019 ; Clémence Couturier-Heinrich, 2016). En commençant à remettre en cause la définition traditionnelle du rythme, l'époque moderne esquisse une approche nouvelle qui ne va cesser de s'approfondir, dans le champ littéraire, et de s'étendre à divers domaines, dans les arts et les sciences humaines. P. Michon constate d'ailleurs un « renouveau des études rythmiques » (2010) depuis le début du XXI^e s : il y voit la possibilité de penser le monde moderne hors des schémas les plus influents du second XX^e s. (structuralisme, déconstructionnisme).

Pour autant, les problèmes que le concept *moderne* de rythme soulève ne sont pas nouveaux. Non seulement le mot lui-même est ancien, mais les problématiques aujourd'hui développées dans son champ conceptuel et sémantique, bien qu'elles n'aient pas toujours été associés au terme lui-même dans son sens étroit, n'en ont pas moins travaillé la littérature, et bien d'autres domaines, depuis des siècles. Les enjeux historiques de la notion sont toujours présents. C'est la première question à élucider : le « rythme moderne » recouvre des sens qui n'eussent jamais été associés à cette notion jusqu'au XVIII^e s. ; ces sens existaient cependant, parfois sous des dénominations peu éloignées du terme « rythme », sans le recouvrir tout à fait. Tâchons d'éclaircir le parcours du concept.

Pour ce faire, il faut d'abord s'attarder sur la notion grecque, *rhuthmos*, retour qui s'impose sans tomber dans aucun fétichisme étymologique. Tout d'abord, il permet de voir que le(s) sens et les emplois du mot recouvrent déjà beaucoup des questions que rencontrent les « rythmiciens »

⁶²Comme cette connaissance qui me disait un jour qu'elle adorait tel auteur avec cette phrase : « C'est mon rythme ».

contemporains. En outre, c'est justement par un retour à l'étymologie et au domaine grec que la réflexion contemporaine sur le rythme a construit une grande partie de sa base théorique, à travers l'article fameux de Benveniste (1966). Il ne s'agit donc pas du tout de remonter au *rhuthmos* pour trouver la vérité du rythme, mais de percevoir les fondations théoriques du rythme contemporain.

CHAPITRE I

LE RYTHME ET LA QUÊTE DES ORIGINES

– UNE REMISE EN PERSPECTIVE

PREMIÈRE SECTION

. LE ῥΥΘΜΟΣ (*RHUTHMOS*) GREC⁶³, OU LA CONSTRUCTION DU MYTHE ORIGINEL

I. LE *RHUTHMOS* AVANT PLATON

I.1. *Le débat étymologique ; examen de l'article de Benveniste*

L'article de Benveniste sur *rhuthmos* (1966)⁶⁴ fait autorité sur l'étymologie du mot. Il entérine l'étymologie traditionnelle, qui fait dériver *rhuthmos* du verbe *rhei*, « couler » (racine indo-européenne **sreu*⁶⁵) – tradition à laquelle, cependant, il apporte une correction d'importance : on voit généralement dans le rapport à *rhei* l'idée du rythme de la mer, et cela induirait donc l'idée d'un retour régulier des vagues. Pour Benveniste, « ce qui coule (ῥεῖν), c'est le fleuve, la rivière ; or, un courant d'eau n'a pas de "rythme" » (p. 328). Cela amène à une distinction capitale, et qui montre toute la difficulté de la question étymologique : « Il y a contradiction entre le sens de ῥεῖν et celui de ῥυθμός » (*loc. cit.*), contradiction parfois laissée de côté par nombre de commentateurs, mais qui me paraît absolument confirmée par les emplois de *rhuthmos* dans les textes préplatoniciens. En analysant diverses occurrences du terme chez les

63 N'étant pas helléniste, je signale que l'*Encyclopedia of Ancient Greek Language and Linguistics* dirigée par Georgios K. Giannakis (désormais G. Giannakis et al., 2013) m'a été d'une aide précieuse, notamment pour les questions d'ordre technique et linguistique. J'ai aussi évoqué P. Sauvanet (1999), dont je reprends les idées en beaucoup d'endroits.

64 « La notion de "rythme" dans son expression linguistique », in 1966. Toutes les références des paragraphes suivants à Benveniste viennent de cet article : je ne répète pas la date.

65 V. le [Indo-European Lexicon](#) de l'Université du Texas.

auteurs grecs, Benveniste en arrive à trois conclusions (v. p. 332) : *rhuthmos* ne signifie jamais « rythme » (on ne pourrait pas le traduire par ce mot en français) de l'origine jusqu'à la période attique ; il n'est jamais appliqué au mouvement régulier de l'eau ; son « sens constant est “forme distinctive ; figure proportionnée ; disposition” » (*loc. cit.*). Ce sens serait même sa « signification exclusive » (*loc. cit.*).

Benveniste, on le verra, est peut-être un peu trop affirmatif en parlant d'une signification exclusive mais, dans l'ensemble, mes recherches ne m'ont pas conduit à remettre en question les affirmations ci-dessus. Le passage qui suit dans l'article me paraît davantage discutable, et m'intéresse en ce qu'il sert de fondement théorique à Meschonnic (ou à P. Michon plus récemment) :

Entre σχῆμα et ῥυθμός, il y a une différence : σχῆμα [...] se définit comme une *forme fixe, réalisée, posée* en quelque sorte *comme un objet*. Au contraire ῥυθμός, *d'après les contextes où il est donné, désigne la forme dans l'instant qu'elle est assumée par ce qui est mouvant, mobile, fluide*, la forme de ce qui n'a pas consistance organique : il convient au *pattern* d'un élément fluide, à une lettre arbitrairement modelée, à un péplos qu'on arrange à son gré, à la disposition particulière du caractère ou de l'humeur. C'est la forme improvisée, momentanée, modifiable [...] On peut alors comprendre que ῥυθμός, *signifiant littéralement « manière particulière de fluer »*, ait été le terme le plus propre à décrire des « dispositions » ou des « configurations » sans fixité ni nécessité naturelle et résultant d'un arrangement *toujours sujet à changer* (p. 333 ; je souligne.).

Avant la période attique, le mot *rhuthmos* disposerait donc d'un champ sémantique extrêmement proche de celui de *skhêma*, c'est-à-dire l'idée d'une « forme ». La différence majeure ne tient pas aux objets pouvant être *skhêma* ou *rhuthmos*, mais à un type spécifique de la forme en question : fixe, elle serait *skhêma* ; mouvante, elle serait *rhuthmos*, dont la spécificité est double pour Benveniste : on y trouve la question du *mouvement*, d'abord, qui semble être la manière dont le linguiste rattache en quelque sorte la notion à son étymologie ; partant, ne faut-il pas comprendre la différence entre *skhêma* et *rhuthmos* à travers l'intégration d'une composante *temporelle* ? L'absence de fixité dans le *rhuthmos* ne peut pas toujours être, en effet, une qualité intrinsèque de

l'objet : la forme d'une lettre ne pourra pas évoluer spontanément, mais seulement par l'action d'un temps « extérieur » (ou évidemment, d'un acteur extérieur à cet objet)⁶⁶.

Considérons la construction de l'article de Benveniste. Dans un premier temps, il rattache sans ambiguïté le mot *rhuthmos* à notre concept de « forme », se basant notamment sur l'emploi qu'en font les atomistes⁶⁷. Dans un deuxième temps, et dans un souci de distinguer *rhuthmos* de *skhêma*, il sépare la forme fixée (qui serait *skhêma*), et celle qui est « assumée » par « ce qui est mouvant ». Quoique les conclusions de l'article soient indiscutables, deux éléments posent problème. Le premier vient de la construction argumentative de l'article, à rebours de l'évolution diachronique du terme : Benveniste tord un peu la logique étymologique de sa présentation, et on pourrait considérer qu'il met en évidence en premier lieu des emplois plus propices à sa thèse, avant de s'appliquer à d'autres occurrences auxquelles, peut-être, ce sens convient moins bien (chez les poètes Archiloque, Théocrite ou Anacréon par exemple) : d'ailleurs, lorsque Benveniste traduit lui-même ces passages, il n'*utilise pas* le mot de « forme », et ne peut l'employer qu'entre guillemets, pour exprimer qu'on l'applique, pour ces trois auteurs lyriques, d'une manière plus ou moins métaphorique⁶⁸. Autrement dit, une possibilité escamotée par la construction de l'article est que les atomistes, postérieurs aux poètes cités, aient utilisé pour désigner un phénomène de flux le terme *rhuthmos* non pas dans un sens « propre » et originel, mais déjà de manière métaphorique par rapport à des usages antérieurs.

L'autre problème se trouve dans la distinction entre *rhuthmos* et *skhêma*. Benveniste place la différence dans l'idée de mouvance de la « chose » formée, ou « rythmée ». La définition pose un problème d'ordre logique, quand on la met en regard de plusieurs occurrences, à savoir que, si *rhuthmos* est une forme « assumée par ce qui est mouvant », le « ce qui » pose problème. Cela suppose une sorte de « courant », de flux, qui prendrait une forme momentanée, nommée alors *rhuthmos* : flux d'atomes formant un objet, flux d'émotions / de traits formant un caractère, etc. A mon sens, cette définition présuppose donc des objets ou des choses qui ont un mouvement

66 J'attire d'ailleurs l'attention sur une opposition dans laquelle Meschonnic a peut-être puisé sa réflexion sur le *sujet* dans le rythme (v. I, Ch. 2) : Benveniste pose *skhêma* comme un « objet », alors que *rhuthmos* est une manière « particulière » de fluer. Peut-être faut-il y voir une sorte d'opposition paradigmatique, demeurée implicite chez lui, entre l'aspect « objectif » de la forme fixe, et l'aspect « subjectif », « particulier » de la forme « rythmique ». Je reviendrai plus tard sur les réflexions que l'article propose à propos de Platon.

67 Comme je suis amené à nuancer cette idée, je précise d'emblée que Benveniste lui-même considère ce lien *rhuthmos* – forme comme « une approximation » (p. 333).

68 « Dispositions », ou « attitude », sont les mots qu'il emploie dans le contexte des poètes lyriques, p. 331.

spontané, intrinsèque, comme les objets dans la théorie atomiste. Les atomes se meuvent spontanément, et se fixent temporairement dans telle ou telle forme. Tous les emplois de *rhuthmos* avant Platon, que Benveniste considère comme le grand rénovateur de la pensée du rythme, correspondent-ils aussi bien à cette vision ? La « solution » trouvée par Benveniste à la contradiction entre la « fixité » de la forme et son aspect momentané est bien plus convaincante si l'on considère le « mouvement » en lui-même, en-dehors de toute modalité de son application. Or, lorsque ce « mouvement » existe, il est parfois intrinsèque, parfois extrinsèque aux objets désignés. Enfin, une analyse de certains emplois montre que *rhuthmos* désigne parfois un élément stable. En résumé, l'« équilibre » trouvé par Benveniste dans la notion de *rhuthmos*, entre forme et flux, pour être indiscutable dans certains emplois, n'est peut-être pas aussi définitif qu'il le dit dans son article⁶⁹.

Autant que je puisse en juger, la plupart des « rythmiciens » s'accordent avec la vision développée par Benveniste. P. Michon reprend totalement à son compte les conclusions du linguiste, en les radicalisant même en quelque sorte (v. 2018, p. 32-33) : il considère que le terme désigne les formes temporaires des mots ou des objets, qu'il signifie la disposition temporaire de quelque chose qui flue, et que *rhuthmos* n'est jamais utilisé pour l'ordonnement d'une séquence dans le temps. La racine traditionnelle semble donc indiscutable ; cependant ce sens « étymologique » entre en tension, de manière productive mais parfois étonnante, avec les occurrences retrouvées. Les emplois du mot dans les textes conservés s'éloignent parfois de ce champ sémantique « originel ».

Pour faciliter la lecture, je passe directement aux conclusions que je pense pouvoir tirer de la comparaison entre les idées de Benveniste et les emplois dans les textes préplatoniciens⁷⁰.

69 Le consensus semble aujourd'hui s'être établi pour accepter l'étymologie proposée par Benveniste. P. Sauvanet considère les autres possibilités comme « peu convaincantes » (1999, p. 16), et donne de plus amples informations en note : E. A. Leemans proposait d'y voir plutôt la racine **veru*, qui, de « protéger », aurait évolué afin de donner « maintenir » et « donner une forme » ; Georgiades propose de rattacher *rhuthmos* à « caractère » ; Werner Jaeger se montre peu satisfait de l'hypothèse traditionnelle, et évoque Wilhelm Schulze pour qui « la dérivation traditionnelle à partir de *rhéo* [...] ne correspond pas aux faits » (1946, p. 447 ; je traduis).

70 On trouvera l'analyse *in extenso* dans l'[Appendice A](#).

I.2. Limites de la définition de Benveniste

Reprenons les éléments de définition que Benveniste donne de *rhuthmos* :

« 1° que ῥυθμός ne signifie jamais « rythme » depuis l'origine jusqu'à la période attique ; 2° qu'il n'est jamais appliqué au mouvement régulier des flots ; 3° que le sens constant est « forme distinctive ; figure proportionnée ; disposition », dans les conditions d'emploi d'ailleurs les plus variées. [...] Telle a été la signification exclusive de ῥυθμός dans tous les genres d'écrits jusqu'à l'époque où nous avons arrêté nos citations (p. 60).

Ces conclusions sont très solides, mais l'affirmation que *rhuthmos* n'a jamais la signification de « rythme » « depuis l'origine jusqu'à la période attique » me semble néanmoins risquée. Si aucune des plus vieilles occurrences ne semble attester une signification musicale, le premier emploi connu, chez Archiloque, peut être rapproché de notre propre conception du rythme : le mouvement d'alternance, dans la vie humaine, entre le bonheur et le malheur. Je pense qu'il serait plus juste de dire qu'une partie importante des emplois préattiques, voire préplatoniciens, ont de quoi surprendre par rapport à la notion moderne de rythme.

La différenciation faite entre *rhuthmos* et *skhêma*, en revanche, me semble problématique en plusieurs endroits. Benveniste fait sa distinction comme si *rhuthmos* ne se définissait *pas* comme une forme fixe et un « objet », mais cela dépend cependant en grande partie de ce que l'on considère comme la « fixité » de l'objet en question, et plusieurs emplois (dans le domaine architectural, par exemple) peuvent être considérés comme la mise en forme d'un « objet ». Le terme de « forme » peut poser problème : peut-on en dire que le « rythme qui tient les hommes » chez Archiloque est une « forme » à proprement parler ? Ainsi, parler d'une « forme dans l'instant qu'elle est assumée par ce qui est mouvant, mobile, fluide, la forme de ce qui n'a pas consistance organique » (p. 333) soulève quelques difficultés. « L'instant » en question peut durer quelques secondes (l'expression d'un visage, l'exécution d'un meurtre)... mais aussi plusieurs siècles (la façade d'un temple, le dessin d'une lettre). La quantité de temps écoulé importe moins que le caractère fini, mais le terme recouvre mal la diversité des temporalités mises en jeu dans les emplois rencontrés. Les formulations de Benveniste ne sont pas dénuées d'ambiguïté : si le rythme est « assumé par » ce qui est mouvant, c'est que le rythme *n'est pas* le mouvant, mais que

le mouvant *prend* un rythme défini / temporaire – rythme et mouvement seraient corrélés, mais pas identiques⁷¹. On rencontre un problème conceptuel constant, auquel les emplois ne donnent pas de réponse définitive : *rhuthmos* désigne-t-il, suppose-t-il le *mouvement* lui-même ? les pauses dans le mouvement ? l’alternance entre le mobile et l’immobile ? L’une des possibilités, c’est que *rhuthmos* soit justement une notion assez floue pour pouvoir fonctionner dans tous ces types de contexte ; auquel cas, l’identification systématique au « mouvement » n’est peut-être pas pertinente.

L’article de Benveniste repose en fait sur une simplification, qui tend, surtout à partir d’une lecture superficielle, à imaginer un *rhuthmos* préplatonicien libre, créatif, détaché de toutes les exigences de maîtrise : évoquer « la forme improvisée, momentanée, modifiable » (*loc. cit.*) donne une impression de fluidité et de liberté absolues. Or, même les emplois de *rhuthmos* chez les atomistes montrent à quel point la variété possible des « rythmes » des objets obéit à la *nécessité* physique, de la même manière que la forme du *péplos* répond à la coutume grecque, ou les *rhuthmôn kakôn* au deuil et au malheur⁷². Ce n’est pas parce que ces « rythmes » sont temporaires et amenés à changer qu’ils sont « libres », si par libre on entend « improvisé ». Benveniste a contribué à créer une représentation actuelle du rythme, en donnant l’idée d’un *rhuthmos* qui aurait subi un tour de vis terrible dans la pensée platonicienne, passant de la fluidité absolue des origines à la désignation de l’harmonie, notamment dans le rattachement à la danse et au corps : « La circonstance décisive est là, dans la notion d’un ῥυθμός corporel associé au μέτρον et soumis à la loi des nombres » (p. 334). Comme P. Sauvanet (v. 1999, p. 9), je crois que le sème de la *matérialité*, de la *sensibilité* est inhérent à *rhuthmos*, au moins dans le contexte d’emploi. Autrement dit, les éléments de continuité entre *rhuthmos* chez Platon et avant lui existent bel et bien. Affirmer que *rhuthmos* « [signifie] littéralement “manière particulière de fluer” » (p. 333), c’est identifier l’un des dénominateurs communs à beaucoup des emplois préplatoniciens de *rhuthmos*, sinon à tous ; je ne crois pas pourtant qu’une telle définition épuise et réduise la notion ; ni qu’une formulation si décisive soit prudente face à sa volatilité : elle est employée dans de multiples domaines, susceptible d’être métaphorisée, sans parler même de son évolution diachronique.

71 Certains emplois n’impliquent-ils pas justement un mouvement implicite ? Le rythme d’Archiloque qui tient les hommes n’est-il pas le *mouvement*, le passage, entre bonheur et malheur ?

72 V. ces deux exemples commentés plus amplement dans l’[Appendice A](#).

Un exemple chez Xénophon⁷³ montrera bien à la fois la pertinence de la définition benvenistienne, et ses limites – en tout cas ses ambiguïtés. Socrate demande à l’armurier Psitias pourquoi il vend ses armures plus chères que d’autres marchands, alors qu’elles ne sont ni plus solides, ni plus coûteuses à produire. « Je les fabrique mieux rythmées »⁷⁴, répond le marchand. On traduit habituellement *eurhuthmon*, vu le contexte, par « mieux proportionnées », « bien proportionnées » (P. Michon, dans l’analyse de ce passage, propose « well-shaped »). Le philosophe demande à l’artisan sur quoi exactement repose ce *rhuthmos*. Psitias répond que pour lui, *eurhuthmon* signifie que l’armure correspond bien au corps (du verbe *harmozô*, qui signifie « joindre ensemble », « s’adapter », et partage la même étymologie qu’*harmonia*), même si le corps lui-même n’est pas bien proportionné. Il y a *eurhuthmon* quand il y a *harmonia* entre le corps et l’armure⁷⁵. P. Michon utilise cet exemple pour valider la définition de Benveniste :

In other words, eurhythmy denotes a form that is good, as Socrates emphasizes, “not absolutely” but “in relation to the wearer,” i.e. because it fits a body that is each time different and that itself may be arrhythmic. [...] When reading Xenophon, one remembers Benveniste’s conclusion : a *rhuthmós* is not a “Form,” an “Idea,” an εἶδος, but a shape “as it presents itself to the eyes” of the observer. Far from being outer-worldly and abstract, it belongs to the phenomenal world. Moreover, it is not fixed, immobile, and eternal. On the contrary, it is “appropriate for the pattern of a fluid element,” it is the “improvised, temporary, changeable form” (in 2016, s. p.).

Benveniste considère lui aussi cet exemple comme correspondant à sa définition (v. p. 331). On peut toutefois interpréter ce passage différemment. On comprend d’où part l’interprétation de P. Michon : il n’y a pas « le » rythme, ou même le « bon » rythme. Celui-ci change à chaque fois selon un objet particulier, et, comme il s’adapte, on aurait l’illustration parfaite de la théorie benvenistienne. Cependant, il me semble qu’on tombe ici précisément sur une appropriation du rythme par le mouvement. Lorsque l’artisan évoque ses armures, et la notion de *rhuthmos* pour la

73 Le passage se trouve dans *Les Mémoires*, III, 10 (in éd. Marchant & Todd, 1923, p. 250 sq. ; en français dans éd. Talbot, 1859). Le texte comporte plusieurs fois le mot *rhuthmos*, et son dérivé, *eurhuthmon*. Cité rapidement par Benveniste (p. 331).

74 « [...] εὐρυθμοτέρους ποιῶ », je traduis.

75 C’est moi qui extrapole ici : Xénophon n’utilise pas le mot *harmonia*.

première fois, puisque c'est lui qui l'introduit, il évoque les *objets* qu'il fabrique, et utilise l'adjectif *eurhuthmous* pour les qualifier. Le « rythme » évoqué ici, c'est bien celui de l'armure qui « convient » au corps en question. Le *rhuthmos* se situe dans la « rencontre » entre un corps et une armure. S'il y a « mouvement », et changement, c'est lorsque l'on change de corps, et donc d'objet à fabriquer. Mais l'armure elle-même, qui a été fabriquée pour tel corps, ne change pas ! Autrement dit, il me semble que le rythme « mouvant » que P. Michon voit dans cet extrait, il le place véritablement, non pas dans l'objet fabriqué, mais dans la pratique du fabricant : c'est lui qui « bouge » d'un corps et d'une armure à l'autre, s'adaptant à chaque fois – mais ce n'est pas exactement le *rhuthmos* dont parle le texte. Socrate dit d'ailleurs que Psitias entend *eurhuthmos* non pas « en lui-même » (*kata éauto eurhuthmon*), mais par rapport à « son emploi » (*kroménon*). Il n'y a pas de « rythme » unique, d'*eidós* – mais dans cet exemple précis, le rythme est « fixé » dans un objet fabriqué pour un corps précis.

A ce stade de l'analyse, quelques conclusions importantes sont à tirer :

1. Dès les premières traces écrites, *rhuthmos* se place dans une tension double, entre le champ sémantique du mouvement / flux / écoulement / transformation, et celui de la forme / figure / structure.
2. *Rhuthmos* est à la fois lié à la *temporalité* (associé à des contextes de fluctuation et de changement) et à la *spatialité* (physique des atomistes, architecture, etc.).
3. Il est associé au « domaine du sensible », dans le rapport à la matière, dans des considérations éthiques liées à l'existence humaine, etc. P. Sauvanet formule ce constat de manière extrêmement claire : « [...] le rythme, musical ou “formel”, reste toujours lié à la corporéité, à la matérialité, à la sensibilité » (1999, p. 9).
4. *Rhuthmos* n'est pas une notion musicale, et encore moins linguistique. Ce serait par association, ou métaphore, que le mot a pris corps dans ce domaine : « [...] le sens musical et chorégraphique de *rhuthmos* est manifestement secondaire par rapport au sens global de *skhêma*, [...] au lieu que ce soit la musique qui éclaire métaphoriquement le rythme, c'est le concept même de forme qui vient éclairer la musique » (*ibid.*, p. 15). A partir du moment où *rhuthmos* se multiplie dans le domaine musique / danse / poésie, il

faut distinguer deux types d'emplois : a/ au singulier, comme nous entendrions aujourd'hui le « rythme » ou, parfois, la « cadence » – en témoigne la multiplication de la locution *en rhuthmô* (en rythme, selon le rythme) dans les dernières occurrences du corpus (chez Aristophane et Xénophon)⁷⁶ ; 2/ l'utilisation « technique » du terme *rhuthmos*, souvent au pluriel, pour parler des « rythmes dactyliques », ou « énoptiens », et qui désignent alors la configuration des syllabes longues et brèves⁷⁷.

Il faut à mon avis infléchir la définition de Benveniste⁷⁸, qui rend principalement compte de *rhuthmos* du côté de la structure intrinsèque de l'objet « rythmé ». Les emplois préplatoniciens me paraissent montrer, non seulement une « forme distinctive » temporaire de quelque chose, mais aussi la « rencontre » entre un objet et son but, la manière dont cet objet est approprié à une utilité, une fonction, une particularité extérieure à lui. En d'autres termes, *rhuthmos* ne serait pas utilisé pour une forme « seule », indépendante, mais dans l'interaction entre des éléments qui nécessitent la mise en place de l'« objet rythmé » comme solution à un problème, comme « instrument » en vue d'un objectif⁷⁹. En ce sens, la « distinction » de la forme, de même que son caractère momentané, peuvent tout à fait tenir à son « utilité » : lorsque Xénophon parle du « rythme énoptien », par exemple, pour évoquer la marche guerrière, il sous-entend que ce rythme a pour *but* de provoquer telle action chez les guerriers ; ce but explique peut-être à la fois le caractère distinctif du rythme, ce qui fait qu'il est reconnaissable par rapport à un autre, et son caractère temporaire, puisqu'il répond à une nécessité ponctuelle. En ce sens, on pourrait parler du caractère *transitif* (tourné vers quelque chose), ou *expressif* (qui « sort » de soi) du terme *rhuthmos*.

76 V. [Appendice A](#).

77 Première attestation selon le TLG, Ion de Chios avec *tréchonti rhuthmô* ; première attestation certaine dans un fragment d'Isocrate, *rhuthmô iambicô*.

78 On trouvera l'analyse plus détaillée dans l'[Appendice A](#).

79 J'ajoute, sans détail ici, que le caractère temporaire de la forme « rythmée » tient souvent moins à une liberté créatrice qu'à une nécessité (loi physique, coutume, etc.) ; que le caractère « distinctif » est peut-être moins une identité *per se* de l'objet rythmé qu'une disposition *relative* à d'autres objets.

II. PLATON : *RHUTHMOS* MAÎTRISÉ ?

Comme pour la section précédente, j'invite le lecteur curieux d'analyses plus précises sur le corpus platonicien à se reporter aux Appendices de travail, où je détaille les analyses dont je ne partage que les conclusions dans les pages suivantes. Benveniste, P. Sauvanet et bien d'autres ont assez souligné l'importance du fondateur de l'Académie dans l'enrichissement du concept. Je ne propose pas de relevé et d'analyse systématique de *rhuthmos* dans le corpus platonicien, le but n'étant pas de déterminer ce qu'il serait, mais d'essayer d'en identifier des traits saillants, ayant joué un rôle dans l'élaboration sémantique traditionnelle du terme.

Platon fait usage à d'assez nombreuses reprises du mot *rhuthmos*, dans des contextes variés (le TLG donne 64 occurrences du mot, soit presque deux fois plus que l'ensemble des occurrences conservées dans les textes antérieurs). De manière générale, le terme prend beaucoup plus de place que dans les époques précédentes : Xénophon, qui en fait l'emploi le plus fréquent avant Platon, l'utilise à 11 reprises (54 occurrences ensuite chez Aristote). Platon associe de manière fréquente le *rhuthmos* au domaine artistique, notamment à la musique et à la poésie⁸⁰. Quelques précisions terminologiques sont nécessaires – si fragiles qu'elles soient, étant donné le manque de données et la grande diversité d'emploi des termes. Gardons à l'esprit que la « musique » (*mousikè*) dont parle Platon est à prendre dans un sens large (v. Jaeger, 1946 ; Henri Irénée Marrou, 1948 [1981] ; Paloma Otaola⁸¹) : Marrou explique que lorsque Platon, dans les *Lois*, parle de l'importance de la *mousikè*, il faudrait traduire le terme par « culture spirituelle, pour l'âme » (p. 145) ; Jaeger soutient que la *mousikè* contient aussi le geste, la danse, la parole (p. 604). Gardons à l'esprit que les termes utilisés par Platon (ou Aristote) n'ont pas forcément le sens étroit que les Modernes lui donnent.

Platon situe plutôt le *rhuthmos* du côté de la *régularité*, mais il n'a pas *inventé* l'association entre *rhuthmos* et *metron*, qui est d'ailleurs chez lui habituelle, mais pas forcément systématique. Benveniste a mis en évidence les éléments de continuité et de rupture entre Platon et les auteurs qui le précèdent⁸². Le changement principal vient pour Benveniste de l'association du terme avec celui de *taxis*, dans le domaine de la danse. Commentant un passage des *Lois* (665a) dans lequel

80 V. Benveniste, 1966 à ce sujet.

81 In « L'*ethos* des rythmes dans la théorie musicale grecque » in *Musiques et danses dans l'Antiquité*, éd. Marie-Hélène Delavaud-Roux, 2011.

82 La définition de Platon « procède du sens traditionnel » mais aussi « le modifie » (1966, p. 334).

Platon utilise l'expression *kinèséos taxis* (« l'ordre dans le mouvement », traduction de Benveniste) qui a « précisément reçu le nom de *rythme* » (trad. Benveniste, p. 334), le linguiste appelle cet extrait une « définition » du rythme (*loc. cit.*) pour Platon, et fournit ainsi à la « rythmologie » contemporaine la base de son récit concernant le rythme platonicien :

Il [Platon] innove en l'appliquant à la *forme du mouvement* que le corps humain accomplit dans la danse, et à la disposition des figures en lesquelles ce mouvement se résout. La circonstance décisive est là, dans la notion d'un ῥυθμός corporel associé au μέτρον et soumis à la loi des nombres : cette « forme » est désormais déterminée par une « mesure » et assujettie à un ordre. Voilà le sens nouveau de ῥυθμός : la « disposition » (sens propre du mot) est chez Platon constituée par une séquence ordonnée de mouvements lents et rapides, de même que l'« harmonie » résulte de l'alternance de l'aigu et du grave. Et c'est l'ordre dans le mouvement, le procès entier de l'arrangement harmonieux des attitudes corporelles avec un mètre qui s'appelle désormais ῥυθμός. On pourra alors parler du « rythme » d'une danse, d'une démarche, d'un chant, d'une diction, d'un travail, de tout ce qui suppose une activité continue décomposée par le mètre en temps alternés (1966, p. 334-335).

Il y a de grandes chances que toute définition (non savante) du rythme, aujourd'hui, soit associée de près ou de loin à la régularité, voire au mètre, c'est-à-dire à la mesure attendue, régulière, systématique. Pour Benveniste, et ses commentateurs ensuite, Platon en est le responsable principal : il rapproche *rhuthmos* de *métron*, le rythme de la mesure, le libre écoulement du nombre. P. Michon par exemple, abonde en ce sens : « Plato set up a complete cosmic and metric paradigm, which encompasses a perfect and immutable model —the upper-part of the cosmos organized according to rational numbers and periodic movements » (2016, s. p.). Faire de Platon le tournant absolu de l'histoire de *rhuthmos* témoigne cependant d'un biais d'analyse. Si P. Michon (et Meschonnic, dans une moindre mesure) soulignent le rapport platonicien entre *rhuthmos* et *métron*, c'est qu'ils récupèrent un sens pseudo-archaïque de *rhuthmos*, doté du prestige de l'« origine » supposée du terme, pour une version contemporaine du rythme. Comme P. Sauvanet l'a déjà noté, en vérité, les emplois « temporels / réguliers » de

rhuthmos préexistent à Platon, et il n'épuise pas la « fluidité » inhérente au concept malgré ses efforts de « métrification » (v. 1999, p. 22).

Platon innove certainement en ne parlant presque exclusivement de *rhuthmos* que dans un contexte musical / poétique⁸³. Chez Xénophon, on a vu que le mot pouvait encore être appliqué à des objets comme une armure. Cependant, malgré cette spécialisation sémantique, son sens technique ne cesse de poser problème : les phénomènes précis que désigne le terme restent parfois mystérieux. La *mousiké* rassemble les dimensions poétique, musicale et orchestrique (la danse), et c'est très souvent dans la conjonction de ces trois arts qu'il nous faut comprendre *rhuthmos*. Dire que rythme = mètre, chez Platon, est un raccourci qui sert trop souvent de point d'appui en fait fragile à des théories contemporaines du rythme. Voici les points qui me paraissent les plus importants :

1. *Rhuthmos* reste chez Platon dans l'amphibologie traditionnelle entre « flux » et « forme », les deux champs conceptuels demeurant dans la pensée platonicienne, en subissant toutefois des modifications majeures. L'idée de « mouvement » ne disparaît pas, mais Platon, par un choix délibéré, tend à le « métrifier », ce qui n'est pas le figer ; le rapport au *skhêma* est peut-être moins évident, mais demeure.
2. Platon ancre davantage encore le terme dans le champ de l'*anthropos* et de la culture – même s'il faut nuancer l'aspect exclusif de cet ancrage. S'il pouvait désigner des configurations de matière chez les atomistes, il est surtout utilisé dans les domaines esthétique et moral. Platon a profondément développé le rapport entre la notion et les considérations éthiques qui pouvaient l'accompagner – rapport déjà existant chez certains auteurs, mais ici poussé dans un véritable système. Partant, le *rhuthmos* devient un enjeu pédagogique, et politique. Il n'est toujours pas utilisé, par contre, pour une nature qui ne relèverait pas de la perception directe de l'homme, comme nous parlerions aujourd'hui des « rythmes » des phénomènes cosmiques⁸⁴.

83 Une exception notable, analysée par Benveniste (1966, p. 331), se trouve dans *Les Lois* (728e) : elle se rapproche du sens de « disposition proportionnée » entre deux extrêmes, puisque Platon encourage les manières d'être « qui tiennent le milieu », dans un passage qui ferait presque penser à Archiloque.

84 D'après P. Sauvanet, c'est à Plotin que l'on doit l'interprétation du *rhuthmos* chez Platon comme une possible eurythmie universelle, (v. 1999, p. 99-100).

3. Le terme se rapproche de la temporalité – Benveniste et P. Sauvanet l’ont déjà noté. Le sens « spatial » demeure cependant, notamment dans l’importance de la danse, même si le rythme y est aussi perçu comme une notion musicale.
4. Le « sens du rythme », dit Platon, nous a été donné par les dieux⁸⁵. Il a une origine commune avec le mouvement chaotique d’un homme non éduqué, d’un enfant. Platon veut que les *rhuthmoi* se rapprochent des *métrai*, cela semble évident. Mais que fait Platon ? A mon sens, on ne peut pas considérer, comme l’indique Benveniste, qu’il *donne une définition du rythme*. Le *kinèseos taxis* est confronté à trop d’occurrences qui le nuancent pour en faire le sens définitif de *rhuthmos* dans la pensée platonicienne, qu’on le considère sur le plan technique, ou sur un plan plus philosophique. Les *rhuthmoi*, semble dire Platon, sont des choses qui existent *dans le monde*, et même *dans la nature* (v. les étonnants passages de la *République* où Socrate évoque comme une possibilité, violemment rejetée, l’imitation des *rhuthmoi* du tonnerre ou des animaux)⁸⁶. Platon propose-t-il une nouvelle définition de *rhuthmos*, *en tant que concept ou que phénomène* ? J’ai plutôt l’impression que son innovation tient dans l’*utilisation* des rythmes – mais la « bonne manière » d’utiliser les rythmes ne dit rien de la nature intrinsèque de *rhuthmos* lui-même. En d’autres termes, je pense que Benveniste généralise en une définition conceptuelle chez Platon ce qui est avant tout un choix moral et politique. Des *rhuthmoi existent* en-dehors de l’ordre et de la mesure, des mètres : simplement, il refuse de les utiliser – ce qui ne signifie pas qu’ils ne soient pas des *rhuthmoi*.

La tradition a retenu de Platon une association *rhuthmos-métron* qui est indiscutable, mais qui relève peut-être plus du *prescriptif* que du *descriptif*. Cette tradition, Benveniste et d’autres à

85 V. *Lois*, 653e-654a puis 672c-d (in *Les lois. 2 : Livres VII à XII*, trad. Luc Brisson et Jean-François Pradeau, 2006, p. 116, puis p. 154) ; les pages citées des *Lois* par la suite viennent de cette édition. V. également l’[Appendice B](#).

86 Sans parler de ces éléments comme *rhuthmoi*, *Les Lois* me paraissent confirmer ce qui est dit dans la *République* (669d-670a, p. 149-150). L’Étranger d’Athènes, porte-parole de Platon, y condamne sans appel « une mélodie ou un rythme dépourvu de paroles ». Ce sont des compositions « où il est fort difficile de discerner ce que cherchent à exprimer un rythme ou une harmonie où la parole n’a pas de place ». Cependant, et c’est peut-être ce qui fait le danger de telles œuvres, on y trouve de la « rusticité, dans la mesure où il est fortement épris de vitesse, de virtuosité et de cris d’animaux, au point de recourir à la flûte et à la cithare sans qu’interviennent la danse et le chant, alors que l’usage exclusif de l’un et de l’autre de ces instruments dénote tout à la fois un manque de culture totale et une virtuosité étonnante ». On sent que ces rythmes / harmonies sans parole peuvent exercer une forme de séduction. En tout cas ils *existent*, même en-dehors de la parole maîtrisée de l’individu.

sa suite l'ont montré, a créé un mythe du rythme : maîtrise, rigueur fondée sur des rapports mathématiques. De manière tout aussi décisive, je crois que beaucoup de « rythmiciens » modernes, en se basant sur une certaine lecture de Benveniste, remplacent un mythe par un autre. La construction de ce « contre-mythe » est la clé de voûte d'une nouvelle idéologie du rythme, qui voudrait se construire en « revenant » à un *rhuthmos* originel que Platon aurait voulu faire oublier.

La pensée aristotélicienne « du » rythme ne saurait être comprise autrement qu'en rapport, et en réaction, à celle proposée par Platon. P. Sauvanet commence par noter qu'Aristote « [contribue] à stabiliser la notion [...]. Contre Platon même, de nombreux passages de la *Rhétorique* et de la *Politique* s'attacheront à distinguer le *rhuthmos* du *métron* » (1999, p. 102). Malgré cette différence majeure, Aristote reste dans le même cadre théorique que Platon sur un point : le *rhuthmos* « semble bien ici réservé aux actions humaines », relevant du « *nomos* », et pas de la « *phusis* » (*ibid.*, p. 103). Ce faisant, Aristote entérine le changement conceptuel majeur opéré par Platon, en détachant encore le mot de la désignation de phénomènes naturels – il ne le fait qu'à un seul moment, justement quand il résume les thèses des atomistes. Comme le dit encore P. Sauvanet en faisant référence aux théories physiques d'Aristote, « le *rhuthmos* aristotélicien appartient uniquement au sublunaire » (*ibid.*, p. 107). Il souligne d'ailleurs que jamais Aristote n'utilise le terme pour « définir le temps », alors même que, dans un sens actuel, nous utilisons volontiers le mot « rythme » pour les phénomènes périodiques, qu'ils soient cosmiques ou historiques (v. *ibid.*, p. 104).

CONCLUSION : DU *RHUTHMOS* CHEZ ARISTOTE AU RYTHME CHEZ ARISTOXÈNE. LE *NUMERUS* LATIN

Aristote : le rythme rhétorique

Une exploration exhaustive de *rhuthmos* est impossible dans le cadre de ce travail. C'est la raison pour laquelle je me contente, dans cette conclusion, d'évoquer quelques points qui me semblent importants pour la définition moderne du rythme, en confirmant des sèmes qui se sont maintenus à travers les siècles. On trouvera quelques remarques sur le *rhuthmos* aristotélicien dans l'[Appendice B](#) ; pour le reste, je renvoie au chapitre que P. Sauvanet lui consacre⁸⁷.

87 V. Ch. « Musique et rhétorique (Aristote) », 1999, p. 102-120).

J'explore simplement ici un point particulier, hérité des premiers rhéteurs attiques : la question du *rhuthmos* en rhétorique, dont Aristote a été, sinon l'instigateur, du moins le premier penseur d'envergure.

Reprenant des exigences déjà vues chez Isocrate⁸⁸ (et d'autres ?), Aristote déclare qu'un discours d'orateur doit être un *rhuthmos*, mais pas un *métron* : « La forme [*skhêma*] de la diction [*lexis*] ne doit être ni métrique [*émmétron*] ni arythmique » (*Rhétorique*, III, 1408b, 8 ; je traduis). L'influence de la *Rhétorique* sera telle, à travers les orateurs latins, qu'on peut considérer que cette exigence « rythmique » fonde en grande partie celle que l'on trouve depuis dans la rhétorique occidentale. P. Sauvanet commente ce passage, parlant de rythme « libre », appartenant « à l'ordre sémantique de la fluidité du discours et de la forme éphémère prise par la parole dans l'instant oratoire » (1999, p. 116). Pour Isocrate, le *rhuthmos* permettait d'inscrire du « non-discours » dans le discours ; cette altérité du rythme et du discours semble avoir complètement disparu pour Aristote, et la nature linguistique du rythme ne fait plus aucun doute. Le rythme du discours de l'orateur, « sans exactitude rigoureuse, sans forme fixe » (*loc. cit.*) correspond parfaitement à la définition benvenistienne du rythme, comme si, en quelque sorte, c'était dans le cadre étroit de la rhétorique que le *rhuthmos* « préplatonicien » avait retrouvé une place entière.

Quel est exactement ce *rhuthmos* ? Aristote le définit par la négative, en disant que « si [la diction] est arythmique, elle est illimitée [*aperantos*] ; or, elle doit être limitée, mais pas par le mètre » (Aristote, *loc. cit.* ; je traduis). Que serait une diction « sans limites » ? Le mot *peras*, sur lequel est formé le mot utilisé par Aristote, signifie la limite, le terme et, par suite, le plus haut degré. Faut-il comprendre que le *rhuthmos* amène dans le discours des « formes » reconnaissables qui, bien que non régulières, permettent des sortes de repères dans l'audition ? C'est ce que la tradition a compris dans ce passage : il est probable que la *peras* soit, en quelque sorte, la limite entre les « pieds », qui permet de les définir et surtout, pour les auditeurs, de les reconnaître. Ces limites donnent alors une forme reconnaissable au discours, en l'émaillant de structures sonores connues et plaisantes⁸⁹ ; elles dépendent du « nombre [*arithmos*] » qui,

88 V. [Appendice A](#).

89 J'ajoute ici une hypothèse subsidiaire. Aristote utilise les dérivés du verbe *perainô* : « arriver au terme », et, par là, « accomplir ». Irait-on trop loin dans la métaphore en suggérant qu'Aristote désigne ici la nécessité que la diction « accomplisse » quelque chose, comme si le *rhuthmos* permettait au discours d'atteindre son but ? Cela se rapprocherait de l'hypothèse sur *rhuthmos* comme phénomène expressif / transitif que je propose dans

« appliqué à la forme de la diction [*lexis*] est le rythme » (*loc. cit.*). *Arithmos* fait-il référence à la quantité des voyelles, et au rapport numérique entre elles, comme l'établissait apparemment la théorie musicale de Damon ? Les « limites » du discours seraient bien les *rhuthmoi*, dont Aristote nous expose dans la suite les identités et valeurs associées (l'héroïque amène de la dignité, le iambique est le rythme de la conversation, etc., v. *ibid.*, 1408b-1409a)⁹⁰. L'utilisation du terme *arithmos* serait donc cohérent avec l'établissement de ces « limites rythmiques » dans le discours⁹¹.

Aristote s'oppose en outre à la vision politiquement restrictive des rythmes chez Platon. La condamnation de certains rythmes qu'on trouve dans la *République* n'a pas lieu d'être chez lui (v. *Politique*, VIII, 1340a-b). Aristote concède certes que la *mousikè* est puissante sur l'esprit de ceux qui l'écoutent (*enthousiastikàs*) ; que le caractère mimétique de la musique entraîne chez l'« auditeur » une connexion immédiate (*sumpathéis*) avec les choses imitées. Platon voyait là un danger ; Aristote insiste simplement sur la nécessité d'éduquer à la *mousikè*, notamment les plus jeunes, afin qu'ils sachent quoi aimer et quoi admirer à travers elle. P. Sauvanet montre bien comment, d'une opposition entre bons et mauvais rythmes, on passe à une tolérance plus générale, à modérer selon la situation ; les rythmes n'ont pas de valeur axiologique intrinsèque, et dépendent du contexte dans lequel ils sont employés (v. 1999, p. 119). Quelque part, Aristote radicalise l'innovation que Benveniste notait chez Platon qui spécialisait *rhuthmos* dans le domaine artistique : il « ouvre déjà la voie à une direction non plus éthique mais proprement esthétique d'une étude du rythme musical [...] » (*loc. cit.*). A travers Aristote, le sens de *rhuthmos* « se réduit progressivement [...] » (*loc. cit.*). Il rapproche grandement la notion de la rhétorique, du langage. Chez Platon aussi, le *rhuthmos* est nettement associé au langage. Cependant, il l'est plus encore à l'art choral dans son ensemble, et donc à la musique et à la danse – c'est cette association qui d'ailleurs permet le rapprochement aussi fort, qu'ont déjà souligné Benveniste et P. Sauvanet, entre *rhuthmos* et *métron*. Chez Aristote, le *rhuthmos* linguistique

[l'Appendice A.](#)

90 Ensuite, Aristote reprend d'ailleurs ce qui ressemble fort à la théorie musicale de Damon, mais appliquée au seul langage, lorsqu'il parle des rapports numériques entre les rythmes, v. 1409a.

91 Sans aller plus loin sur cette question, je souligne qu'ici, la notion d'*arithmos* est néanmoins digne d'un certain intérêt. Dans l'édition Loeb de la *Rhétorique* (éds. W. D. Ross), J. H. Freese note qu'Aristote fait sans doute ici référence à la théorie aristotélécienne du Nombre, qui donne sa forme à toutes choses. Le concept n'est-il pas trop large, et trop important, pour désigner uniquement les quantités de syllabes et les rapports entre elles ? Le contexte semble nous indiquer que non. Il serait intéressant, sans doute, de se pencher plus avant sur cette question, en poussant des recherches plus précises sur la question de la relation entre *rhuthmos* et *arithmos* – relation dont je reparle dans quelques lignes.

semble prendre une indépendance certaine, puisqu'il existe dans le discours de l'orateur, en-dehors de toute musique.

L'héritage de la notion chez Aristoxène

Il importe d'évoquer Aristoxène, élève d'Aristote, parce qu'il se situe à la toute fin d'une longue élaboration sémantique et philosophique de *rhuthmos*. La plupart des notions que la tradition a retenues du rythme, et notamment son lien avec la musique, viennent d'Aristoxène et de la façon dont il a présenté le concept. Pour P. Sauvanet, c'est « lui qui fonde la première véritable théorie du rythme dans l'histoire de la musique, qu'il divise en « éléments harmoniques » et en « éléments rythmiques » [...] », et qui, « en technicisant la notion, confère son sens actuel au mot rythme » (1999, p. 122). Nos connaissances sur la métrique grecque lui doivent beaucoup. Il est tentant de voir le *rhuthmos* chez Platon et Aristote au prisme d'Aristoxène, et les éléments de continuité sont indubitables (v. P. Sauvanet, 1999, chap. « Les Éléments rythmiques d'Aristoxène de Tarente », p. 121-130). Peut-on pour autant affirmer que lorsque Platon et Aristote parlent de *rhuthmos*, ils utilisent un concept répondant en tous points à celui que développe Aristoxène dans les *Éléments rythmiques* ? Ce serait audacieux, tant Platon (en reliant le concept à des dimensions politique et éthique) et Aristote (qui connecte *rhuthmos* avec la *mimésis* qui ne semble pas apparaître chez son élève) ont tendance à rattacher le *rhuthmos* à des idées fort larges, et fort différentes⁹². Il est plus logique de penser qu'Aristoxène a restreint le concept en le spécialisant dans la musique.

Ce qui était implicite chez Platon ou Aristote, à savoir que le *rhuthmos* est un trait partagé par les trois « arts » de l'art choral, devient manifeste chez Aristoxène : « [...] le rythme [...] constitue la “norme commune” qui commande la poésie, la musique et la danse, selon leur évolution dans le temps » (*ibid.*, p. 123). On est dorénavant, et pour la première fois si explicitement, du côté de la temporalité. Le *rhuthmos* devient le « point temporel de liaison qu'il réalise (ainsi telle syllabe poétique sur telle note de musique sur tel pas de danse) » (*loc. cit.*). Cet

92 « L'originalité d'Aristoxène consiste à donner au rythme musical son autonomie théorique, en le détachant volontairement des différents contextes (éthique, politique voire métaphysique) qui entouraient sa spécificité chez Platon et Aristote. Avec Aristoxène, il s'agit de penser le *rhuthmos* esthétique en tant que tel, et non ses implications en termes d'*ethos* ou de *polis* », P. Sauvanet, 1999, p. 122.

aspect temporel, pour autant, ne fait pas disparaître la nécessité de voir le *rhuthmos* comme une « forme », car son rôle est de *délimiter* le temps⁹³.

Le *rhuthmos* d'Aristoxène apparaît donc d'abord du côté de la forme, et non du flux, par le “contour” qu'il doit donner au temps divisé. Il consiste en somme en une *articulation* correcte des différents “temps premiers”, eux-mêmes combinés selon différents mètres. Pour Aristoxène, le temps continu (*chronos*) est au départ arythmique, unique, pensé sur un modèle linéaire sans événement, sans “accident”. Pour être un rythme, l'un doit devenir multiple, *chronos* doit devenir *chronoi*, par un jeu d'intervalles articulés entre eux [...] (*loc. cit.*).

La définition ici reconstituée par P. Sauvanet devient musicale dans le sens étroit où nous l'entendons aujourd'hui. La théorie d'Aristoxène rejoint celle qu'Aristote développe dans la *Rhétorique* par rapport au langage : le discours ne doit pas être « arythmique », et doit avoir une forme que les *rhuthmoi* lui donnent. Le *rhuthmos* devient alors (l'était-il déjà ?) la combinaison d'« unités élémentaires et indivisibles » (*ibid.*, p. 126), comme des « atomes » de temps enchaînés les uns aux autres, et construisant des ensembles plus vastes : la marque du temps par le pied ou la main dans la danse, le son ou la syllabe (v. p. 126), trois éléments qui sont « les unités de division », formant ainsi la théorie des « temps premiers », qu'Aristoxène formule ainsi : « Le temps premier est celui sur lequel ne peut tomber qu'une seule syllabe, une seule note, une seule figure » (*Elementa rhythmica*, II, 3 ; cité par P. Sauvanet, p. 169).

Les temps premiers, en eux-mêmes, ne sont pas rythmiques. Il y a rythme dans les « transitions entre ces différents moments, entre ces positions, sons ou syllabes » (*ibid.*, p. 127). Aristoxène tente ainsi de conjurer l'amphibologie inhérente au *rhuthmos* grec. D'un côté, les temps premiers forment des associations (dactyles, spondées, etc.), des « formes » qu'un auditeur peut reconnaître ; de l'autre, le *rhuthmos* en tant que tel se situe dans les transitions entre ces formes. C'est ce cadre qui conditionne notre compréhension de la métrique grecque, ainsi que la différence notée entre rythme et mètre. Le rythme est une combinaison de mètres, et il est « en quelque sorte déterminé par la manière dont sont remplis les « compartiments » successifs, dans

93 « Le rythme apparaît lorsque la division des temps prend un ordre déterminé », Aristoxène in *Elementa rhythmica*, II, 7, cité par P. Sauvanet, p. 168.

le cadre « levé-frappé » [...] de la mesure » (*ibid.*, p. 129). Les alternatives dans les pieds, dont sont familiers tous ceux qui ont pratiqué la scansion grecque ou latine, viennent de ce principe : puisque tout pied est composé de temps, une longue vaut deux brèves, et l'on peut donc substituer l'un à l'autre selon les situations.

Le rhuthmos et le rythme. L'héritage latin.

Quelle conclusion tirer de cette exploration de la notion ? La première est celle que P. Sauvanet formule ainsi : « *Rhuthmos* se caractérise “dès l'origine” par l'absence d'un sens absolument fixe ou figé [...] » (1999, p. 132). Revenir à la notion « originelle », pour ce qui est du rythme, ne permet pas de trouver une vérité qui nous permettrait de mieux comprendre « ce qu'est » le rythme. L'article de Benveniste est une révolution *linguistique* : en faire usage pour créer une poétique, une « rythmologie », c'est le détourner de son propos. Il n'y a pas de sens de *rhuthmos* assez clair et stable, avant une époque tardive, pour que toute tentative de définition « originelle » ne fasse place à un *choix*. Lorsque Meschonnic, ou P. Michon plus radicalement, *définissent* le rythme en s'appuyant sur Benveniste, ils ne rétablissent pas une vérité que des siècles de platonisme auraient brouillée : ils opèrent un *choix* esthétique, éthique, idéologique.

L'ambiguïté du terme est fondamentale, et n'est peut-être pas une incohérence à résoudre : les emplois hésitent entre « forme » et « flux », entre fixité et mouvement, entre temps et espace, et cette hésitation même fait peut-être la spécificité de la notion :

[...] *rhuthmos* n'a jamais signifié telle chose (la forme, la structure, l'ordre) *exclusivement* de telle autre (le flux, le mouvement, le désordre). C'est cette exclusion qu'il faut ici exclure : ce qui est originel dans le *rhuthmos*, ce n'est pas telle ou telle signification, c'est un *faisceau de significations* multiples [...]. (P. Sauvanet, *loc. cit.*).

Ce n'est pas exactement une reformulation de l'article de Benveniste, car lui pose ces deux sens comme *successifs*, ce qui mène à postuler un « avant » et un « après » Platon. Or, cette opposition n'est pas si radicale.

Un autre élément me semble important à souligner. L'une des choses les plus complexes, lorsque l'on essaye de comprendre le terme grec, c'est que l'on réfléchit avec un *concept* français

sur des occurrences qui *ne sont pas conceptuelles*. Nous cherchons, naturellement, à repérer des éléments de cohérence à l'intérieur de ce qui serait une définition conceptuelle, mais rien ne prouve, avant Aristoxène, qu'une telle définition ait existé, que *rhuthmos* soit un concept au sens où pouvait par exemple l'être l'*arété*, la valeur. La preuve en est que la plupart des emplois préplatoniciens analysés dans l'[Appendice A](#) ne se traduisent que difficilement par le calque « rythme », ce qui montre que les emplois ne correspondent guère à un ensemble notionnel fixe. Le mot ne se conceptualise véritablement qu'en entrant dans la théorie musicale, avec Aristoxène. Benveniste prend bien soin d'ailleurs de ne parler que de *rhuthmos*, jamais de rythme.

On peut, à l'issue de cette enquête, souligner que *rhuthmos* a évolué en deux directions, pour aboutir au concept qui deviendra si familier dans la pensée occidentale. D'un côté, *le terme se rapproche nettement de l'art, et du domaine « musical » en particulier*. C'est en ce sens, on le verra, que le mot reparaît en Français pour la première fois. Par là, notamment grâce à Platon, *rhuthmos* tend à se rapprocher de *métron*, de la mesure, et donc d'une certaine régularité. Par cette association avec la musique, la régularité et la temporalité, le « rythme » va pouvoir être associé à un ensemble de phénomènes liés à une régularité temporelle (les planètes, les vagues, etc.), alors même que ces phénomènes n'étaient absolument pas associés à *rhuthmos* chez les Grecs (v. sur ce point P. Sauvanet, 1999, p. 99-101).

De l'autre côté, *l'association entre rhuthmos et langage*, visible notamment dans la *Rhétorique* d'Aristote, est appelée à une postérité importante par la traduction qu'en produisit Cicéron dans le monde latin. Le « rythme du discours » a des points communs avec le « rythme de la musique » : on a vu avec Aristote et Aristoxène comment mètres (c'est-à-dire mesures) et *rhuthmos* y sont associés. Dans le domaine de la rhétorique, une liberté plus grande existe dans le rapport entre ces deux éléments. Le respect de la mesure, dans la musique, entraîne une plus grande rigidité du rythme. Dans la « prose » des orateurs, à l'inverse, cette mesure, depuis Aristote au moins, doit être évitée, sans quoi le discours risque de produire une mécanique ronronnante. On trouvera chez de nombreux auteurs classiques français l'idée qu'une bonne prose doit être « nombreuse ». Cela n'a pas à voir avec un quelconque décompte des groupes de mots, comme on peut parfois l'interpréter. Cette idée vient de Cicéron, et de la traduction qu'il fait en latin du passage de la *Rhétorique* d'Aristote (III, 8) commenté plus haut. En s'inspirant

manifestement de ce passage dans plusieurs de ses traités, comme l'*Orator* ou *De Oratore*, Cicéron traduit *rhuthmos* par *numerus*⁹⁴. Ainsi, la question du « rythme » n'a jamais disparu dans la prose ou dans le discours, même s'il se peut que le mot n'apparaisse pas tel quel⁹⁵.

On voit ce qui peut séduire dans le *rhuthmos* « antiplatonicien » : il correspond pleinement à la vision d'une poétique protéiforme, mouvante, libérée de carcans sentis comme destructeurs, que les traducteurs modernes de Shakespeare associent à l'œuvre du Barde. Aussi le vers libre semble-t-il un moyen quasi idéal de suivre ce « flux » de la parole shakespearienne. Le « rythme » du texte original, cet ensemble de caractéristiques qui donnent à ce texte sa spécificité et sa fonction peut trouver dans le vers libre une *forme* qui réponde à ses sinuosités. Il offrirait quelque part toutes les garanties du rythme rhétorique rêvé par Aristote : non métrique, mais rythmique, offrant des « limites » dans le discours, mais pas des limites régulières qui lasseraient l'auditeur. De Benveniste à Meschonnic, de Meschonnic à Bonnefoy et J.-M. Déprats, il y a, c'est évident, des modifications, des exagérations, des réinterprétations, des oublis – mais il y a un lien, un fil, tenu parfois, mais tenace. C'est pourquoi il me paraissait important de revenir sur la première étape de ce fil : à la fois la notion même de *rhuthmos*, et le discours critique qui s'est construit sur elle dans le sillage de Benveniste, et qui a mené à l'élaboration du rythme contemporain. Si, grâce à Benveniste, Meschonnic a montré que le rythme n'était pas égal au mètre (ce que la rhétorique avait toujours su), et a dénoncé l'asservissement du rythme par le mètre, il ne faut pas néanmoins tomber dans le mythe symétriquement opposé d'un rythme libre, presque sans contraintes, qu'une interprétation hâtive de Benveniste fait fonder sur le *rhuthmos*.

94 Il est très probable que cela vienne de l'*arithmos*, sur lequel le *rhuthmos* est basé dans le texte aristotélicien. Quintilien rétablira le terme *rhuthmos* dans les *Institutions oratoires*, mais la traduction cicéronienne de *rhuthmos* par *numerus* a eu une postérité importante.

95 Sur cette question, v. Marie Formarier, 2012.

DEUXIÈME SECTION

DE *RHUTHMOS* À RYTHME (ET *RHYTHM*) : LA FABRICATION D'UN CONCEPT ESTHÉTIQUE EN FRANÇAIS (ET EN ANGLAIS)

Il eût été intéressant, et peut-être même essentiel, dans ce travail, de comprendre par quel parcours le *rhuthmos* est passé pour devenir le rythme français et le *rhythm* anglais. Qu'un tel examen soit inenvisageable dans le cadre de ce travail ne doit pas donner l'impression que soudain, au Moyen Âge, réapparaît un concept qu'on avait « oublié » depuis la Grèce antique. Le rôle du latin, dans cette transmission, a évidemment été primordial.

Quoique je m'intéresse avant tout à la manière dont les traducteurs de Shakespeare traitent (ou non) la notion de rythme, et donc à l'histoire du mot en français, il n'est pas inutile d'explorer la formation du mot en anglais, qui offre un utile point de comparaison. Les deux langues ayant été en contact ininterrompu à travers les siècles, on ne s'étonnera pas de retrouver des traits communs. Pour mettre en évidence la construction parallèle, je propose une présentation diachronique comparative. Il faudra tâcher de mettre en évidence quels traits sémantiques, quelles connotations conceptuelles le mot a fini par recouvrir en français (et, de manière comparative, en anglais). En effet, la pensée contemporaine du rythme s'échine à se différencier de la « théorie traditionnelle » du rythme qui, *grosso modo*, correspond à une identification avec le mètre et la poésie régulière. C'est cette association, en diachronie, que j'essaye de comprendre et de mettre au jour.

I. APPARITION DU MOT. CONFUSION RYTHME / RIME.

I.1. La forme rythme / rhythm

Que ce soit en français ou en anglais, le terme semble directement emprunté au latin, lui-même calqué sur le grec. Alain Rey confirme que Du Bellay en a fait « une réfection savante

[...]», depuis le mot « rime (v. 1370) »⁹⁶. Le [TLFi](#) donne quelques précisions sur les occurrences : « rithmes » serait apparu pour la toute première fois en français sous la plume de Nicole Oresme, fameux traducteur d'Aristote à qui l'on doit le calque français de nombreux termes politiques. C'est d'ailleurs dans sa traduction et commentaire des *Politiques* d'Aristote qu'on trouve cette première occurrence, laquelle fait dire à Rey qu'on trouve avant le XVI^e s. le mot en « emploi isolé en musique ». Effectivement, Oresme utilise un calque pour traduire *rhuhtmos* dans des extraits explicitement dédiés à la musique⁹⁷ : il traduit ainsi *tôn rhuthmôn kai tôn mélôn* avec « par rithmes et par melodies » (v. Aristote, *Politique*, VIII, 1340a), calquant directement le terme, comme il peut le faire pour d'autres mots⁹⁸. Il faut noter que, dès Oresme, la confusion entre « rithme » et « rime » est présente. Pour traduire un passage d'Aristote (1341b), il utilise d'abord la forme *rithme*⁹⁹ ; quelques mots plus loin, il écrit au contraire *rimez*¹⁰⁰. C'est la même chose pour le dérivé « rythmé » qui, toujours d'après Rey, apparaît « d'abord sous la forme *rimé* (v. 1370), *rythmé* et *rhithmé* n'étant attestés que tardivement (1836), une première fois chez Oresme pour rendre une phrase grecque¹⁰¹, dans *musique rimée* « qui possède une alternance déterminée de sons forts et de sons faibles » (2010, p. 2220). Une autre occurrence, antérieure à Du Bellay, se trouve aux alentours de 1512 sous la plume de Jean Lemaire de Belges, et fait, elle, à la fois référence au discours et à la musique : « inventeur de rythmes, cestadire de Rhetorique et de musique » (cité dans Rey, *loc. cit.*). On remarque que le mot doit encore être assez inhabituel pour que Lemaire de Belges ressente le besoin de cette précision. A partir de Du Bellay, « rythme » est employé dans le champ partagé de la poésie et de la musique.

L'*Oxford English Dictionary* (OED) ne donne pas d'occurrence de *rhythm* avant 1560. Il est intéressant de constater qu'en anglais, le mot est associé à la langue et à la prosodie, plutôt qu'à la musique : l'auteur Jean Sleidane commente élogieusement le style de Marot, jugeant que

96 In *Dictionnaire historique de la langue française*, 2010, p. 2219-2220 (dorénavant, Rey, 2010).

97 Bien sûr, chez Aristote, c'est de *mousikê* qu'il est question. Oresme avait-il conscience de ce fait ? On trouvera les extraits traduits par Oresme dans Maistre Nicole Oresme, *Le Livre de Politiques d'Aristote. Published from the Text of the Avranches Manuscript 223*, éd. Albert Douglas Menut, 1970, p. 349 et 354 (désormais éd. Menut, 1970).

98 V. éd. Menut, 1970, p. 28 : Oresme a notamment transformé en français les mots comme « démocratie », « politique », en modifiant la dernière voyelle à partir de la translittération latine (à partir de laquelle il traduisait).

99 « Or convient encor considerer vers armonies et vers les rithmes », in éd. Menut, 1970, p. 354, pour traduire « τὰς ἀρμονίας καὶ τοὺς ῥυθμούς ».

100 « [...] de toutes armonies et de toutes rimez », in éd. Menut, 1970, p. 354, pour traduire « ταῖς ἀρμονίαις καὶ πᾶσι τοῖς ῥυθμοῖς ».

101 Plus précisément, *eurhuthmon* in 1341b, v. éd. Menut, p. 354.

rien n'est plus plaisant que son rythme¹⁰². L'association du mot à la musique semble plus tardive qu'en France, puisque la première occurrence date de 1576¹⁰³, mais ne réapparaît pas ensuite avant 1624, chez le poète Thomas Heywood¹⁰⁴. Que ce soit en français ou en anglais, deux remarques s'imposent. Tout d'abord, le mot en tant que tel, et en tant que concept (parfois) séparé de rime (j'en reparle ci-après), apparaît vraiment au XVI^e s., et même plutôt dans sa deuxième moitié. Ensuite, « rythme » et *rhythm* semblent avoir commencé où *rhuthmos* avait « fini » chez Platon (comme terme spécialisé dans la « musique » au sens large, et récupéré au sens étroit chez leurs exégètes) et chez Aristote (associé au discours et à la rhétorique). Cela n'a rien de surprenant, étant donné que les auteurs européens n'ont sans doute eu qu'un accès très limité aux textes présocratiques¹⁰⁵, et la polyvalence du terme grec a ainsi vu son extension considérablement réduite. Les bases de données de [Frantext](#) et le site [Bibliothèques Virtuelles Humanistes](#) nous apprennent qu'aucune occurrence du mot n'apparaît en français en-dehors du domaine poétique – avec quelques cas pouvant, comme chez Oresme ou Lemaire de Belges, appartenir conjointement au domaine musical. Les bases de données anglaises (manuscrits digitalisés sur le [site de la British Library](#), [Early English Books Online](#) – EEBO) indiquent des résultats similaires.

I.2. Confusion rime / rythme, rhythm / rhyme

L'histoire de la confusion entre « rythme » et « rime » fait apparaître une évolution plus complexe que ne le laissent deviner les lignes précédentes : si les formes modernes semblent bien avoir été établies de nouveau au XVI^e s. par les réfections savantes d'humanistes désireux de souligner les emprunts aux langues antiques, le rapport au latin *rhythmus* anticipe de beaucoup les enjeux du rythme avant la « naissance » réelle du mot. Le rapport entre rythme et rime est encore mystérieux, même si leur ressemblance phonétique les a traditionnellement associés, jusqu'à ce que, justement, des auteurs humanistes comme Sébillet ne les différencient. Tenter de retracer le rapport entre les deux termes en français, c'est aussi le faire pour l'anglais dans un premier temps, puisque l'origine française de « rhyme », comme de « to rhyme », ne semble pas faire de doute pour l'*OED*.

102 « [...] more pleasaunt than hys Rythme », in *OED*, en ligne.

103 « Men, which with singing, rithmes, & other instruments of Musick », *loc. cit.*

104 « The art of Musicke existing of three things, Harmonie, Rythme, and Number », *loc. cit.*

105 La première édition complète des textes présocratiques, de Diels, ne date que de 1903.

Rey fait remonter la première apparition du terme « rime » à environ 1160 (2010, p. 2064)¹⁰⁶. Paul Zumthor (1975) s'attarde sur la différence entre « rime » et « rythme »¹⁰⁷. Manifestement, il ne reste pas de texte qui nous permette de trancher définitivement la question d'une origine commune à « rime » et « rythme ». « Rime » est-il dérivé de *rhythmus* ? Quelle que soit l'étymologie exacte du terme, la forme « rime » a subi une « mutation sémantique » (Zumthor, p. 131) au cours du XII^e s. C'est à partir de cette date, probablement, que l'on peut différencier l'évolution des termes en français et en anglais. Zumthor note que cette évolution est à prendre, dans le cadre du bilinguisme, à travers la concurrence entre les formes latines et les formes romanes (p. 132). Il s'attache alors à retracer les parcours respectifs de « *rhythmus* » et de « rimer » / « rime ».

Rhythmus, nous dit-il, conserve ce sens rhétorique / poétique de « cadence » chez les grammairiens et théoriciens de la basse époque latine (entre le III^e et le VI^e s., v. *loc. cit.*). Le terme fait alors « partie intégrante de la terminologie grammaticale et rhétorique » (*loc. cit.*). Jusque dans des textes des XII^e – XIII^e s., Zumthor repère des emplois en latin qui renvoient à « un fait de langue poétique *considéré comme un tout* », au niveau de l'organisation globale du discours – dans un sens proche, donc, du *rhuthmos* rhétorique d'Aristote. En même temps, et ce dès les III^e – IV^e s., « *rhythmus* est entré dans le champs d'attraction du latin *versus* [...] » (p. 133). Le mot est alors employé pour différencier « le vers simplement accentué par opposition au vers métrique (*metrum*) fondé sur la quantité. L'identité de consonance entre les terminaisons accentuées étant un trait fréquent du vers cadencé, *rhythmus* aurait désigné cette consonance » (Rey, 2010, p. 2064). Il semble que s'est opérée une sorte de métonymie : d'organisation globale de la parole (par l'association des différents mètres), *rhythmus* en vient à désigner les vers eux-mêmes (appelés plutôt, en latin classique, *versus* ou *carmen*) ; mais les vers en question étaient ceux qui n'étaient plus basés sur la quantité – comme si la qualité du vers accentuel ou syllabique

106 D'après le TLFi, ca 1165 chez Chrétien de Troyes in *Guillaume d'Angleterre*. Rey mentionne les débats à propos de cette étymologie, qui « n'est pas très satisfaisante sémantiquement, car le vers accentué n'a été défini par la rime que postérieurement et elle se heurte à l'inexistence de formes telles que ^o*ritme* ou ^o*ridme* en AF ». Il mentionne d'autres hypothèses : pour Wartburg, ce serait un emprunt au francique ^o*rim*, « série, nombre » ; peut-être suite, série de vers semblables, et, de là, identité phonétique de plusieurs vers formant une suite (Rey demeure sceptique). Guiraud propose une dérivation depuis *rimare*, « rechercher, examiner avec soin », et, en latin médiéval, « raconter » et « rimer » (là encore, Rey n'est pas convaincu). Pour Zumthor (v. 1975), l'emprunt au germanique paraît improbable.

107 V. « Du rythme à la rime », pp.130-150 [Édition électronique].

l’associait au terme *rhythmus*¹⁰⁸. Georges Lote confirme que l’application de *rhythmi* aux vers non-quantitatifs viendrait d’un contexte de concurrence, en latin tardif / médiéval, entre les vers qui continuent d’imiter le modèle métrique latin, par quantités, et ceux qui se tournent vers le modèle accentuel et / ou syllabique, plus proche des langues vernaculaires¹⁰⁹. Une seconde métonymie aurait alors pris place : la fréquence des consonances et homophonies en fin de vers dans les *rhythmi* auraient conduit le terme *rhythmus* à désigner cette consonance même. Voilà le cheminement qui pourrait conduire la notion de « rythme » à l’étymologie traditionnelle de « rime », qu’on trouve par exemple chez Sébillot, et qui expliquerait la confusion en français (et en anglais)¹¹⁰.

Zumthor est plus prudent, et ne se prononce pas vraiment. Il préfère mettre en avant une probable confusion formelle et sémantique en deux lignes parallèles. Il remarque que la notion de « rime » apparaît d’abord par le verbe « rimer », au XII^e s. Il analyse une occurrence chez le poète Philippe de Thaon¹¹¹, et met en évidence les ambiguïtés sémantiques qui entourent le terme : faut-il y voir un jeu de mots savant, rimer / raisun, qui ferait référence au couple *rhythmus / ratio* que l’on trouve dans une définition célèbre au Moyen Âge, signée Bède le Vénérable¹¹² ? Avons-nous ici la transcription vulgaire du latin tardif *rimare* (« scruter », « rechercher ») ? Zumthor pense en tout cas – prudemment – que l’utilisation de « rimer » chez Thaon « ne fut possible qu’au sein du champ morphosémantique auquel appartenait par ailleurs *rhythmus, ri(s)mus* » (p. 136)¹¹³. Par la suite, le verbe semble désigner « l’action » qui « concerne le passage, l’adaptation, d’un texte (ou

108 Cette désignation du vers par le mot « rythme » peut trouver encore des occurrences tardives en français. On connaît la fameuse formule de Verlaine, qui dit employer des « rythmes inusités, impairs pour la plupart », pour désigner les vers de ses poèmes. En anglais, on trouve des emplois similaires : « *Poem is a speech in meeter or rithme* », exemple cité dans l’*OED*.

109 Sur ces questions, voir Lote, 1949-1955 [1991 ; 2013], notamment le chap. I (« La dissolution de la métrique latine mètres et rythmes »). La qualité accentuelle, syllabique ou mixte, du type de vers dans les hymnes chrétiennes du latin tardif fait encore débat. En tout cas, *rhythmus* désignait les vers qui s’éloignaient de la métrique latine classique, quantitative.

110 Le phénomène de la rime lui-même est très rare dans les poèmes grecs et latins. Je reproduis l’hypothèse la plus consensuelle sur l’apparition du phénomène, résumée par Rey : « L’explication la plus courante est celle qui rapproche la rime chrétienne de textes sémitiques et de poèmes hébraïques rimés ; c’est par ceux-ci que les chrétiens d’Afrique en auraient appris l’usage qu’ils auraient introduit en latin, où la tradition rhétorique lui ouvrait un champ large de développement » (p. 2064).

111 V. p. 135. Voici l’occurrence : « que unc ne soi rimer / ne raisun ordener ».

112 « [...] *metrum est ratio cum modulatione ; rhythmus modulatio sine ratione* [...] », cité par Lote in 1949-1955 [1991 ; 2013].

113 L’orthographe du mot a pu aussi jouer son rôle dans la confusion entre les termes. Entre les XII^e et XIII^e s., Zumthor relève *r(h)ythmus, ritmus, rigmus*, voire *rimus* (1975, p. 134). La source de confusion est double : elle peut survenir dans la variation orthographique en latin même, mais aussi dans la transcription en vernaculaire. En revanche, la prononciation ne semble pas avoir été affectée : « Que le *y* ait été prononcé *i* paraît attesté par la totalité des graphies » (*loc. cit.*).

du contenu d'un texte [...] préexistant, en vers de langue vulgaire » (*loc. cit.*). Le rapport au domaine de *rhythmus* reste donc très étroit, d'autant que les savants susceptibles d'utiliser ces termes évoluent dans le bilinguisme latin / vernaculaire dont Zumthor a fait le cadre de cette évolution conjugquée entre « rythme » et « rime ».

Le philosophe Brunetto Latini (XIII^e s.), avec son œuvre *Le Trésor* (application des préceptes de la rhétorique au langage vernaculaire), marque pour Zumthor une étape importante dans l'évolution du mot « rime ». Je renvoie à ses analyses de Latini pour plus de précisions et me contente de reproduire sa conclusion :

[...] sous sa plume, *rime* se détache de *conte*, *conter* auxquels il était étroitement lié jusqu'alors [...]. Nous avons ici [...] un fait de [...] “la fausse étymologie savante”. A la faveur du bilinguisme scolaire, un rapport vivant s'établit entre deux éléments empruntés aux deux registres linguistiques qui interfèrent dans l'usage (p. 141)¹¹⁴.

La confusion dans l'utilisation orthographique des différents mots, en langue vulgaire, va se poursuivre jusqu'au XV^e s., même après en français, et plus tard encore en anglais. Zumthor indique que c'est chez Jean Molinet (XV^e s.) « que le sens d' “homophonie finale” apparaît de façon autonome » (p. 146).

Pour le français, il semble qu'on doive aux poètes humanistes d'avoir commencé à séparer nettement les deux termes, pour mettre fin à la confusion, et d'avoir « inventé » l'étymologie traditionnelle qui fait descendre directement « rime » de « *rhythmus* ». Comme on l'a vu grâce à Zumthor, ce passage ne va pas de soi. Sébillet, en tout cas, mène une attaque en règle contre la confusion entre « rime » et « rythme », sujet qu'il aborde dès le chapitre 2 de son *Art poétique* (1548 [1910, 1988], p. 16-20). La « pauvreté » du français ou la connaissance insuffisante du latin et du grec chez ses prédécesseurs ont amené à appeler « Ryme » ce que les Grecs avaient nommé « mètres », et les Latins « carmes » ou « vers ». Sébillet s'attaque à la désignation médiévale *rhythmi* pour les vers non-quantitatifs. Il explique cette erreur par l'établissement de l'étymologie considérée comme traditionnelle : « [Ryme] que sommes contrainz avouer pris du Grec ῥυθμός ». Or, continue-t-il, *rhuthmos* désignait chez les poètes antiques, non pas les vers,

114 Pour l'analyse de B. Latini, voir p. 139-141.

mais « consonance et modulation », c'est-à-dire un caractère de musicalité. C'est pourquoi les Français, en « corrompant le mot ῥυθμός par l'élision du θ » ont alors utilisé « ryme » pour désigner, non seulement les vers, mais « ceste parité, ressemblance et consonance de syllabes finissantes les vers françois ». Le discours implicite de Sébillet semble être celui-ci : de toute façon, le français fait une erreur en employant « ryme », dérivé de *rhuthmos*, pour quelque chose qui n'a rien à voir avec l'emploi originel du mot en grec. Mais l'erreur est moins grave lorsque le mot désigne les homophonies finales de vers (Sébillet emploie à ce sujet l'adverbe « tolérablement ») que lorsqu'on l'utilise pour le vers lui-même ; la raison en est qu'en français, l'homophonie de fin de vers est justement porteuse d'un plaisir musical : « [...] la ressemblance des syllabes finissantes les vers françois, n'est autre chose que consonance portant par l'organe de l'ouye délectation à l'esprit. Délectation dy-je causée par l'effet de la Musique [...] ». La connotation musicale de « ryme », faute d'une véritable similarité dans la dénotation entre *rhuthmos* et *ryme*, rend l'usage de cette dernière forme acceptable pour les « consonances ». Par ce raisonnement, Sébillet met en avant deux faits.

Il établit, d'une part, le rapport étymologique direct entre *rhuthmos* et « ryme ». Partant, il faut en conclure que pour lui, il n'y a que des variantes orthographiques du mot, et des emplois impropres lorsque « rythme » désigne le vers. A mon sens, Sébillet (et d'autres avant lui ou à sa suite), dans une époque soucieuse de mettre en avant la double nécessité d'une continuité entre l'Antiquité et la France mais aussi d'une spécificité du français, ont « inventé » une sorte de mythe originel du « rythme » en langue française, en effaçant la possibilité que les formes « rythme » et « ryme » soient, non pas des variantes du même mot, mais des formes différentes, quoique connectées morphosémasiquement, comme Zumthor en montre la possibilité. D'autre part, alors que *rhythmus*, d'après Zumthor, est encore souvent associé à des contextes rhétoriques, et donc à une manière de construire la phrase, et que « rimer » s'est établi comme adaptation / transposition de textes en vers de langue vulgaire, Sébillet fait clairement le choix de porter la forme « ryme » du côté d'une musicalité spécifiquement poétique.

Du Bellay emboîtera le pas à Sébillet un an plus tard, entérinant la plupart des hypothèses avancées par son prédécesseur. La « rime », ainsi, doit être riche, puisqu'elle compense l'absence du poids des syllabes : « [...] elle nous est ce qu'est la quantité aux Grecs et Latins » (1549 [1967 ; 2000], p. 272). Prenant appui sur la même hypothèse étymologique, Du Bellay est

cependant beaucoup moins prescriptif que Sébillot : il constate que « rime » s'utilise « improprement » pour ce qui « se devrait plutôt nommer ὁμοιοτέλευτον »¹¹⁵, car les « anciens [Français] ont astreint le nom du genre sous l'espèce ». L'*homoiotéleuton*, en réalité, est « l'une des espèces du rythme »¹¹⁶ : c'est l'hypothèse de la « métonymie » que j'évoquais plus haut, et qui justifie l'usage de « rime » pour les « consonances ». Du Bellay, en outre, accepte qu'on puisse appeler les vers « rime ». Chez lui, de nouveau, les différentes formes ne sont que des variantes orthographiques d'un même terme.

Avant de s'intéresser à la confusion *rhythm* / *rhyme* en langue anglaise, je reproduis ici un tableau proposé par Zumthor, qui résume les grandes lignes de l'évolution de la forme « rime ».

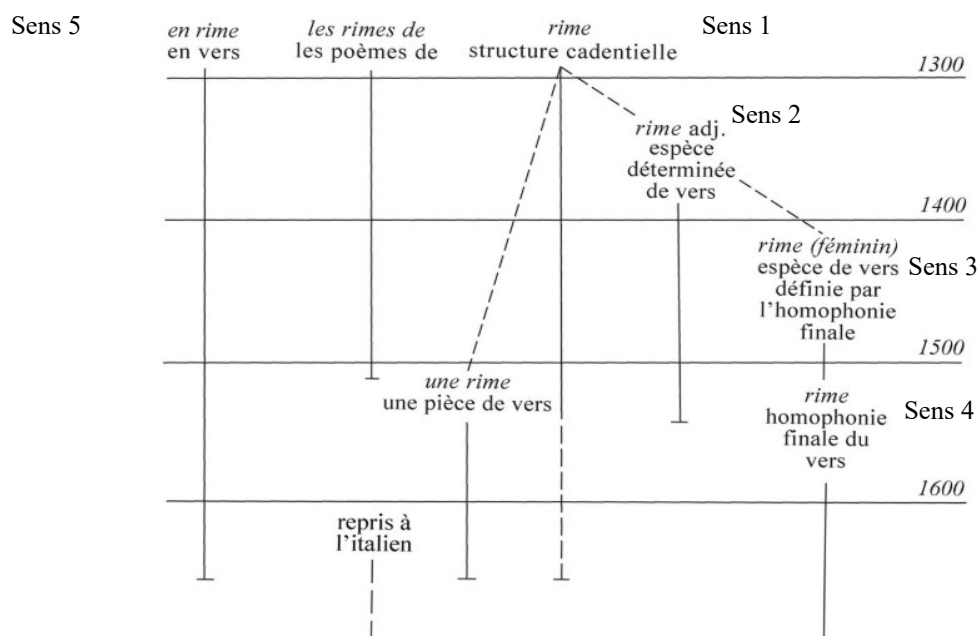


Tableau 5: Tableau de l'évolution de la forme « rime », in Zumthor, 1975, p. 147. J'ai pris la liberté de numéroter les sens, afin de rendre les commentaires suivants plus clairs.

Comme on l'a vu, c'est à partir du XII^e s. que la forme « rimer » est apparue en français. La première attestation de *rhyme* est donnée par l'*OED* ca 1200. Si l'hypothèse de l'emprunt est

115 Citation et suivantes, *ibid.*, p. 274.

116 Du Bellay semble avoir bien conscience de la difficulté de la notion grecque, de même que du *numerus* latin. Il définit d'abord les deux par « tout ce qui tombe sous quelque mesure et jugement de l'oreille » (*loc. cit.*), avant de concéder que la « signification » de *rhuthmos* est « fort ample, et emporte beaucoup d'autres termes, comme [...] règle, mesure, mélodieuse consonance de voix, consécution, ordre et comparaison » (p. 274-75).

correcte, ce laps de temps entre une occurrence en vernaculaire français et une occurrence en vernaculaire anglais semble cohérent. Une première différence notable apparaît cependant : comme le montre le schéma de Zumthor, « rime » peut continuer à désigner la « structure cadentielle » (sens 1 sur le schéma), apparemment jusqu'au XVII^es. (quoique de manière clairsemée à partir du XVI^e, v. p. 145). Ce « sens 1 », on l'a vu avec l'exemple de Brunetto Latini, ne recouvre pas le *rhuthmos* grec, ou le *numerus* latin (Sébillot et Du Bellay le diront assez), mais s'en approche. Or, en anglais, l'*OED* ne semble pas faire état d'un sens aussi large de la forme *rhyme*. Ce qui s'en approche le plus est probablement le sens de « meter, mesure », mais qui ne semble pas vraiment désigner une structure. Il semble que *rhyme* ait un sens plus restreint dès le départ en anglais, désignant plutôt le « sens 2 » de Zumthor. Les sens 3 et 4 semblent attestés par l'*OED* à des époques sensiblement similaires à celles décrites dans le schéma ci-dessus (occurrences *ca* 1300 et 1400) ; de la même manière, « in » ou « on rhyme », correspondant au sens 5, est attesté à la même époque qu'en français (XIII^e – XIV^es.). La seule différence notable, sauf erreur, serait donc dans la dénotation de ce « sens 1 », que *rhyme* ne couvre pas. La confusion entre le latin *rhythmus* et le vernaculaire *rhyme* en a-t-elle été limitée ?

C'est discutable. Le dictionnaire Cotgrave (1611) donne comme exacts synonymes *rime*, *rithme* et *meter*, chaque définition (que ce soit du substantif ou du verbe associé) renvoyant aux deux autres sans explication plus précise. On peut supposer que l'anglais fait face à la même confusion lexicographique et sémantique entre des termes approchants et concurrents. Il faut cependant noter que le dictionnaire Cotgrave est bilingue français – anglais. Cela joue-t-il un rôle sur la manière dont Cotgrave comprend les termes ? Chez Elisha Coles (1677), le recoupement existe encore, mais il semble moins net. Ainsi, *meeter* désigne « verse or measure », sans qu'on puisse déterminer si *measure* désigne ici les pieds du vers à l'antique, ou un synonyme *stricto sensu* du vers ; *rhythm* a pour définition « ryme, meeter, harmony, proportion » – le chevauchement est donc possible, mais les deux derniers termes indiquent clairement que *rhythm* lorgne vers un sens rhétorique ou musical plus large.

L'*OED* semble choisir de se focaliser sur le seul recoupement de sens entre *rhythm* et *rhyme* comme homophonie finale des mots, quoiqu'il n'atteste ce recoupement qu'assez tardivement, dans la deuxième moitié du XVI^es. (premières occurrences de *rhythm* comme « piece of poetry or verse marked by correspondence of terminal sounds » ou « Correspondence

of the terminal sounds » en 1567). On a vu au contraire que Sébillet dénonçait une confusion fautive, quoique compréhensible. On remarque que cette première occurrence de *rhythm* dans le sens de *rhyme* (1567) n'est postérieure que de très peu (1560) à la première occurrence de la forme *rhythm* elle-même. Faut-il supposer que la confusion est née après la réfection du terme en anglais, ou à l'imitation du français ? Je n'ai pas de réponse définitive, mais il est possible qu'en anglais, la forme *rhyme* ait été spécialisée plus tôt pour l'homophonie finale dans le vers, alors que le français a hésité plus longtemps. Cela paraît confirmé par deux « arts poétiques » anglais de la fin du XVI^es.¹¹⁷. Chez Webbe comme chez Puttenham, il est fait une critique rigoureusement similaire à celle que produit Sébillet de l'association entre *rhuthmos* et « Ryme » (Webbe) / « rime » (Puttenham) ; à la différence que, là où Sébillet fustigeait l'appellation « rime » pour le vers, les deux auteurs anglais n'entendent par là que la consonance finale du mot, et pas le vers en lui-même : « The falling out of verses together in one like sounde, is commonly called in English, Ryme, taken from the Greeke worde ῥυθμός, which surely in my iudgment is verye abusiue lye applyed to such a sence » (Webbe, p. 56). On trouve la même critique chez Puttenham (p. 83). On peut peut-être en conclure que la confusion *rhythm* / *rhyme* existe aussi en anglais, mais que l'hésitation est moins continue qu'en français à la même époque, et que *ryme* se tourne plus vite vers la seule désignation de ce qu'on appelle aujourd'hui la rime¹¹⁸.

Malgré les incertitudes et les imprécisions, certaines informations sont particulièrement intéressantes. L'effort d'auteurs comme Sébillet ou Du Bellay, en français en tout cas, a consisté à « inventer » une continuité entre *rhuthmos*, rythme et rime. Ils partent du principe que le terme est mal compris, et que les formes rythme / rime sont des variations du même terme. Zumthor met en évidence que, bien que les deux mots partagent un champ morphosémantique proche, cette continuité supposée n'est pas si évidente. En ce sens, l'apparition des formes orthographiques calquées sur le grec (chez Lemaire de Belges, « rythmes », ou Du Bellay,

117 William. Webbe, *A discourse of English poetrie*, 1586 ; George Puttenham, *The arte of English poesie*, 1589.

118 Pure hypothèse de béotien : la grande mutation vocalique du XV^e s. en anglais a-t-elle joué un rôle ? Zumthor remarque que les variations orthographiques de *rhythmus* en latin d'un côté, et de *rime* en vernaculaire de l'autre, ne semblent pas avoir transformé la prononciation (v. p. 145), les deux mots se prononçant avec un [i]. En anglais, la mutation vocalique a transformé beaucoup de [i] en [ai], transformation subie par *rhyme*, mais pas *rhythm* : peut-être cette différence a-t-elle servi à une meilleure distinction entre les deux termes ? Coles (1677) produit une liste de mots ayant même « sound », mais des orthographes et des sens différents. Il y distingue *rythm* de *rime* (au sens de « brouillard »). Est-il représentatif de la prononciation de son époque ? Cela infirmerait l'hypothèse d'une distinction *rhyme* / *rhythm*.

« rythme », v. TLFi ; pour l'anglais, *rhythm* pas avant 1560) semblent la marque, comme l'ont dit Zumthor et Rey, d'une réfection savante, et de la volonté de rattacher à des idées mieux définies un concept dont le sens n'est pas bien déterminé (on l'a vu chez Du Bellay). Le problème semble moins se poser en anglais, où la confusion de *rhyme* avec le sens recouvert par *rhuthmos* ne trouve pas d'attestation, selon l'*OED* du moins.

Soulignons trois éléments. D'abord, il faut mettre en évidence le fait que le « rythme », à l'image de bien de termes et concepts antiques, fait l'objet au XVI^es. de ce que les auteurs humanistes considèrent comme une redécouverte. Ce sont eux, en un sens, qui ont « inventé » la notion moderne de rythme dont nous débattons aujourd'hui – pour le français au moins. Ensuite, la confusion rime / rythme semble surtout fonctionner dans un sens : si la forme « rime » a pu être utilisée, au sens le plus large, pour désigner la « structure cadentielle » dont parle Zumthor, c'est là son emploi le plus large, qui ne recoupe pas tout à fait l'organisation globale du discours impliquées dans *rhuthmos* / *numerus*¹¹⁹. Hormis ce sens, il faut noter que si « rythme », et ses formes associées, peuvent être employés pour des usages recouvrant le sens de « rime », ce n'est que plus rarement le cas dans l'autre sens¹²⁰. « Rythme » est plus large que « rime », comme semble l'attester Du Bellay. C'est encore plus clair en anglais, me semble-t-il, où *rhyme* ne désigne pas ce sens de « structure cadentielle » : l'*OED* donne des exemples de *rhythm* utilisé pour *rhyme*, mais pas de *rhyme* pour *rhythm*. L'un semble contenir l'autre en potentialité, du moins au milieu et dans la seconde moitié du XVI^es. Enfin, notons que, pour Du Bellay et Sébillet, la confusion entre rythme et rime est plus excusable quand on utilise le terme grec pour les homéothéleutes, justement parce que la consonance finale fait pour eux partie d'une musicalité qui peut servir à compenser le défaut du français, à savoir l'absence de quantités.

119 Dans l'extrait de Latini cité par Zumthor, d'ailleurs (1975, p. 140), le philosophe utilise la forme *risme*, pour « rime » : Zumthor indique que des langues romanes, seul le français possède cette forme (*ibid.*, p. 143), et il la considère comme refaite sur *rhythmus*. Cela montre peut-être que, dans l'un des emplois de « rime » où le sens se rapproche le plus de *rhythmus*, l'auteur a senti le besoin d'utiliser une graphie qui fit sentir le rapprochement avec la notion antique.

120 Cotgrave indique une confusion entre les termes en anglais, mais comme il ne donne pas d'exemple précis, il est impossible de vérifier si *rime* est plus large que *rhithm*, ou inversement.

II. L'ÉVOLUTION VERS LA NOTION CONTEMPORAINE

II.1. Le XVII^e s. : « disparition » de « rythme » ; développement de *rhythm*

II.1.a) La restriction sémantique en français

Zumthor remarque qu'en français, le XVII^e s. fait un usage très restreint de la forme « rythme ». Vers la fin du XVI^e s., note-t-il, plusieurs auteurs¹²¹ s'appuient sur la distinction rétablie par Sébillot ou Du Bellay pour séparer de plus en plus nettement la « rime » ou « ryme », désormais le plus souvent au féminin, du « rythme », au masculin. Ces efforts mènent à l'élimination progressive des graphies autres que *rime*, presque seule forme après 1610 et de sens non ambigu ; ce que recouvre le *rhuthmos* rhétorique, en revanche, n'a pas de terme propre – on parle de *cadence*, de *nombre*, mais *rythme* est évité (v. 1975, p. 150).

Une recherche double de la forme « rythme » sur les bases de données Frantext et Gallica, pour le XVII^e s., nuance le constat de Zumthor sur une absence totale, mais n'en menace pas vraiment la validité. On trouve 86 occurrences en tout. La grande majorité d'entre elles désignent soit les vers, soit les pièces en vers, soit les rimes, et peuvent donc être considérées, ou comme des emplois pour « vers », sans doute déjà archaïsants, ou comme des orthographes, là aussi archaïsantes, pour « rime ». La grande majorité des emplois de rythme / *rhythm* se font dans le sens vers / pièce de vers / rime. Les exceptions sont rares (j'en compte 5 sur 18 dans le corpus Frantext, 11 sur 68 dans Gallica, et se rattachent en outre à des cas très précis :

1. Dans l'emploi de l'expression figée en rapport avec « raison »¹²².
2. L'immense majorité des exceptions, pour ne pas dire toutes, utilise la forme en référence directe au concept de *rhuthmos*, quand il ne s'agit pas tout simplement d'une traduction¹²³.

121 Zumthor évoque Estienne et Fauchet.

122 Il peut arriver (ce n'est pas constant) que le terme soit employé sans relation établie avec le domaine poétique (exemple dans *Cinq livres du droict des offices*, de Charles Loyseau, 1613, [en ligne](#)).

123 Quelques exemples : dans le cadre d'une réflexion sur la notion antique dans *Les Œuvres de feu M. Claude Fauchet* (1610, [en ligne](#)) ; à noter, dans ce texte, une occurrence de rythme dans un sens médical, plus précoce que celle donnée par le TLFi, qui semble un hapax (v. [p. 546](#)). Une nouvelle édition de la traduction de Plutarque par Amyot fait apparaître le mot (1618), de même qu'une réédition des *Recherches de la France* de Pasquier (1621), toujours en référence à la notion antique. Mersenne (1637, [en ligne](#)) l'utilise, toujours dans le « sens antique » qui renvoie directement à Platon, Aristote et Aristoxène ; et pareillement Davon (1660) dans un livre sur la philosophie de Socrate ([en ligne](#)).

Dans l'écrasante majorité des cas, la forme « rythme » et ses variations désignent soit le vers, soit la rime (il peut y avoir ambiguïté, mais c'est soit l'un, soit l'autre). Par conséquent, l'association devient presque systématique entre « vers » et « rythme ». Bien rares sont les occasions qui distinguent le rythme en tant que notion indépendante des vers¹²⁴. S'ils sont régulièrement associés au chant, force est de constater que le rythme se place de manière privilégiée dans le domaine de la poésie, donc de la langue.

D'après Zumthor, il faut attendre le *Dictionnaire universel* de Furetière, en 1701, pour voir réapparaître le « rythme » dans le sens du *rhuthmos* rhétorique :

RYTHME, ou RHYTHME. s.m. Nombre, cadence. Il désigne généralement la proportion que les parties d'un mouvement ont les unes avec les autres. En Prosodie, *Rythme* signifie la cadence, la mesure des vers (1690-1694, s. p.)¹²⁵.

On retrouve une définition assez similaire à celle qu'Aristoxène développait pour la musique, avec un rythme situé dans le passage de tel rapport de temps à tel rapport de temps entre deux pieds. Furetière ne précise pas d'abord de quel mouvement il s'agit, même si l'association aux notions de « nombre » et de « cadence » semble clairement indiquer un domaine poétique / musical. En parlant ensuite de « Prosodie », il attire l'attention sur les vers, sans exclure peut-être que le rythme s'applique à tout autre domaine (danse ? musique ?). C'est en tout cas une définition qui porte déjà en elle les éléments qui pourront être développés par la suite : rapport à la parole et à la musique, mais d'une manière assez vague pour que le mot puisse être associé à d'autres champs ; dans la poésie elle-même, association privilégiée avec le vers, et surtout identification avec sa « mesure ».

124 Daniel de Juigné-Broissinière (*Dictionnaire théologique, historique, poétique et cosmographique*, 1644, [[En ligne](#), Gallica]) semble montrer qu'il existe une distinction entre « mesure » et « rythme » : « [c]e livre est couché en vers Arabesques, *non tissus toutesfois de pieces mesurées, mais en rythmes à la mode des François* [...] » (je souligne). Si un certain « MDS » (in *Le Mont Parnasse, ou De la preference entre la prose et la poésie*, 1663, [[En ligne](#), Gallica]) utilise « la rithme » dans le sens de « vers », c'est justement pour dénoncer que le sens s'est éloigné des Grecs, et que leur acception du terme permet de considérer les orateurs et les prosateurs à l'égal des poètes.

125 La fin du XVII^e s. semble marquer un intérêt renouvelé pour « rythme » qui a pu culminer dans la « consécration » du terme chez Furetière : 5 des 11 « exceptions » du corpus Gallica ont paru après 1680, dans des œuvres qui reviennent parfois amplement sur la notion antique. L'une de ces exceptions me semble particulièrement remarquable, et a peut-être joué un rôle important : il s'agit de la traduction de la *Poétique* d'Aristote par André Dacier, en 1692. Il existait déjà des commentaires du texte ; en 1671, le sieur de Norville en avait proposé une traduction... qui n'utilisait pas le mot « rythme », mais préférait cadence. En calquant le mot *rhuthmos*, Dacier a-t-il en partie influencé un intérêt accru pour la notion ?

Furetière livre d'autres éléments intéressants avec sa définition de « rythmique » :

RYTHMIQUE. Adj. ou subst. C'est un nom que les Anciens ont donné à un art qui considère les mouvemens, & qui règle leur suite & leur mélange pour exciter les passions, les entretenir, les augmenter, diminuer, ou appaiser. C'est aussi le nom que les Auteurs donnent à l'ancienne danse des Grecs, laquelle repond à ce qu'on pratique maintenant dans nos airs de balet. Les Modernes ont appelle les vers rythmiques, ceux qu'on a appellez autrement Léonins, ou ayans même terminaison (*ibid.*).

Furetière met ici en relation directe, et de manière assez originale en français, le caractère rythmique et les « passions » : cela fait inévitablement penser à la manière dont les auteurs antiques, notamment Platon et Aristote, dotent les *rhuthmoi* d'une capacité à agir sur la sensibilité et les émotions des spectateurs (sous-texte antique confirmé par la relation établie entre le terme et la danse). Avec cette définition, la notion de rythme est directement liée au champ des émotions, et à la danse, et ainsi « [l]e mot *rythme*, masculin, dont le sens embrasse des sens musicaux, poétiques et chorégraphiques, entre officiellement dans la langue » (Zumthor, 1975, p. 160).

II.1.b) Une présence bien plus ancrée en anglais

En anglais, le sort du mot *rhythm* est bien différent. Avec des variantes orthographiques, le mot n'a cessé d'être utilisé au fil du XVII^e s., dans une grande variété de sens. L'EEBO donne 187 occurrences, bien plus donc que la grosse dizaine que Frantext signale en France à la même période. Alors que les quelques occurrences françaises, on l'a vu, sont des variantes archaïques de « rimes », l'*OED* atteste plusieurs sens différents :

- dans un rapprochement avec la notion « antique », pour désigner l'alternance longues / brèves ou faibles / fortes, et des poèmes sous cette forme¹²⁶ ;
- le sens musical est attesté, alors qu'il semble rare en France à la même période (1624 ou 1674) ;

126 L'*OED* donne des exemples en 1603, 1656 ou 1657.

- à la fin du siècle (1683 et 1698), *rhythm* peut se voir doté d'un sens physiologique, que le TLFi n'atteste en français que presque un siècle plus tard (1765) ;
- dans le même sens que la plupart des occurrences françaises, *rhythm* ou ses variantes sont régulièrement utilisés dans le sens de *rhyme* (1600, 1613, 1677, entre autres) ;
- comme en français, en contraste avec *reason* (1647 et 1680) ;
- assez étonnamment, *to rhythm* est aussi attesté par l'*OED* dès le XVII^e s. (1655 et 1679). En français, seul le participe passé semble utilisé pendant longtemps (une utilisation active du verbe n'est attestée qu'au XIX^e s. par le TLFi).

Qu'est-ce qui peut expliquer ce sort si différent au XVII^e s. en France et en Angleterre ? Zumthor fait l'hypothèse que le terme devait être senti par les doctes comme insupportablement pédant, et plutôt latin-grec que français (1975, p. 150). Pourquoi ne fut-ce pas la même chose en anglais, où les mêmes causes auraient pu produire les mêmes effets, d'autant que *rhyme* semble avoir été emprunté au français ? Il est assurément difficile de répondre à une telle question¹²⁷, mais le fait est qu'au XVII^e s., d'après les occurrences, *rhythm* dispose d'une variété de sens globalement plus proche de notre approche moderne que « rythme » en français.

II.2. Le XVIII^e s. : le retour du « rythme » en France.

II.2.a) Le rapport rythme-métrique devient indissociable

En France, le « siècle des Lumières » marque le retour de la notion de rythme, et le développement de sèmes qui le font entrer nettement dans notre acception moderne. Le phénomène le plus frappant est probablement la disparition progressive des sens les plus employés au XVII^e s.¹²⁸ Le début du XVIII^e s., assez logiquement, suit les usages du siècle précédent, et l'on trouve encore beaucoup d'occurrences où rythme / rithme est utilisé pour « vers ». Il semble cependant que cet emploi devienne de plus en plus rare à partir des années

¹²⁷ Est-il absurde de faire l'hypothèse que l'accentuation lexicale de l'anglais ait poussé les penseurs et auteurs anglais à s'attacher à un terme qui leur semblait décrire d'une manière satisfaisante le système des accents dans leur poésie, tout en leur permettant de récupérer le prestige d'un vocable antique (ce serait cohérent avec le développement de la métrique anglaise, qui récupère le vocabulaire antique pour décrire la versification anglaise) ?

¹²⁸ Les mêmes préventions sur l'exactitude des chiffres, dont je préviens plus haut, valent plus encore, puisque le nombre d'occurrences quadruple presque d'un siècle à l'autre.

1750. Il existe encore, bien sûr, mais il désigne de moins en moins le vers français : les auteurs le favorisent pour parler des vers antiques. *Grosso modo*, on peut estimer que le siècle tend à une désambiguïisation progressive des termes « rythme » et « vers ». Le phénomène est assez rapide, et surprenant, compte-tenu de la situation de quasi-synonymie du siècle précédent. La séparation entre rythme et rime est plus radicale encore, et les deux termes ne sont plus guère évoqués ensemble que pour être distingués¹²⁹.

Devant le nombre d'occurrences toujours croissant d'un siècle à l'autre, il devient impossible de proposer une analyse détaillée. Certaines grandes tendances me semblent importantes à dégager, car elles correspondent indéniablement à un moment de formation des traits sémantiques du mot. « Redécouvert » au XVI^e s., plus ou moins laissé de côté au XVII^e s., le rythme fait un retour fracassant chez les auteurs français au XVIII^e s. Un fait est assez clair : l'accélération progressive de l'utilisation du mot ; Gallica confirme ce constat. Sur les 483 occurrences trouvées par la base de données, j'en ai sélectionné 275, en excluant les doublons et les rééditions¹³⁰. Sur celles-ci, seules 22 sont antérieures à 1750 (8%)¹³¹.

Si la confusion de « rythme » pour « vers » devient de plus en plus rare, il ne faut pas en conclure que le rapport entre rythme et poésie se distende. La grande majorité des occurrences rencontrées se situe dans le champ poétique – et il faut comprendre par là que « rythme », s'il n'est plus que rarement confondu avec « vers », lui reste très étroitement relié. Dans le corpus Gallica, les associations explicites entre la notion de rythme et la « poésie » ou « les vers » comptent pour plus de la moitié des occurrences – sans compter les connexions implicites. Poésie et vers deviennent inséparables, et le rythme leur est la plupart du temps associé. Parallèlement,

129 Je n'ai trouvé qu'un cas qui m'ait semblé sans ambiguïté, deux autres où l'on pouvait hésiter, en contexte, entre « vers » et « rime ». Les autres cas ne se trouvent que dans des rééditions d'auteurs du XVII^e s.

130 Les prochains chiffres font toujours référence à ces 275 occurrences.

131 Frantext nuance légèrement le constat : sur 140 occurrences pour la période concernée, 68 datent d'avant 1750. Mais ces occurrences se trouvent chez deux auteurs seulement, l'abbé Dubos (*Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, 1733 [2013], [En ligne, LABEX OBVIL]) et Charles Rollin (*Histoire ancienne des Égyptiens, des Carthaginois, des Assyriens,...*, vol. 3, 1740, [En ligne, Gallica]). Dubos fait figure de précurseur : il revient longuement sur la question du « rithme », en la rattachant aux penseurs antiques qui en ont abondamment parlé. La notion fait par exemple son apparition dans la section 35 de la Première Partie (« De la mécanique de la poésie qui ne regarde les mots que comme de simples sons. Avantages des poètes qui ont composé en latin sur ceux qui composent en français »), pour comparer défavorablement les beautés du français à celles du latin, puisque dans le sens classique (restreint) de la prosodie antique, Dubos associe le rythme à l'alternance des longues et des brèves. On se rapportera aussi, en particulier, à la section 2 de la Troisième Partie (« De la musique rithmique ») où Dubos analyse les rapports chez les auteurs de l'Antiquité entre rythme, mesure et mouvement.

la notion de « rythme musical » se développe fortement. Même si le sens n'est pas fondamentalement le même, on trouve nombre d'occasions où « rythme musical » est associé au vers, la musique dont il est question dans la plupart des occurrences rencontrées étant le chant d'opéra. De manière plus globale, on trouvera un nombre extrêmement important d'exemples où la notion de rythme est liée, de manière directe ou indirecte, dans un cadre poétique, musical ou mixte, à la *mesure* et à la régularité. Désuet au XVII^e s., il semble clair que « rythme » réapparait au cours du XVIII^e s. et qu'il est sémantiquement proche de « mètre ». Cette relation mètre / rythme semble ne faire aucun doute dans l'esprit de Marmontel, par exemple, quand il critique les *Aventures de Télémaque* de Fénelon :

C'est sans contredit le premier de tous les Romans ; mais il ne peut pas même être mis dans la classe des derniers Poèmes. [...] je dis parce qu'il n'a pas le nombre, le rithme, la mesure, la rime, les inversions ; en un mot, rien de ce qui constituë cet art si difficile de la Poësie, art qui n'a plus de rapport avec la Prose, que la Musique n'en a avec le ton ordinaire de la parole (1764, p. 341, in *Collection complète des Œuvres de Monsieur de Voltaire*).

Voltaire lui-même fait régulièrement une association qui semble alors naturelle entre poésie, vers et rythme :

Il me paraît qu'il n'y a dans le monde que deux Langues véritablement harmonieuses –, la Grecque & la Latine. Ce sont en effet les seules dont les vers ayent une vraie mesure, un rithme certain, un vrai mélange de dactyles & de spondées, une valeur réelle dans les syllabes (1761, *Réponse de M. de Voltaire à M. Diodati de Torazzi*, p. 4).

Pour démontrer son point de vue sur les qualités des langues, Voltaire s'appuie directement sur les vers, et fait appel aux notions de rythme et de mesure. Rousseau, qui a livré nombre de réflexions sur la question du rythme musical, semble situer le rythme du côté de la régularité, par le biais de la poésie métrique : « Ainsi font illusion les noms et les mots à ceux qui, sensibles au rythme & à l'harmonie, se laissent charmer à l'art enchanteur du Poète, & se livrent à la

séduction par l'attrait du plaisir »¹³². Je pourrais multiplier les exemples : sans être confondus apparemment, rythme et mesure sont constamment convoqués lorsque l'on parle de vers ou de musique. Il en ressort une « métrification » de la notion de rythme, probablement ancrée dans la confusion préalable avec le « vers ». En 1762, l'Académie Française fait entrer le mot dans la 4^e édition de son *Dictionnaire*, avec, pour définition : « Nombre, cadence, mesure » (même définition en 1798, dans la 5^e édition).

Le XVIII^e s., pourtant, n'ignore pas le sens de *rhuthmos*, et se rappelle régulièrement qu'Aristote, Cicéron ou Quintilien en font usage dans la prose. L'*Encyclopédie* donne ainsi trois définitions de « rythme », pour la poésie, la musique et la prose. Rousseau, qui écrit l'article sur la musique, en citant Vossius, sous-entend que le vers français n'a pas de rythme, puisqu'il n'a pas de quantités : « Nos vers, dit-il [Vossius], sont précisément comme s'ils n'avoient qu'un seul pié : de sorte que nous n'avons dans notre poésie aucun rythme véritable » (1751 [1765]). Les occurrences d'un rythme du discours, détaché de la métrique ou de la poésie, existent bel et bien, mais sont plus rares, et ne sont souvent que des remarques « en passant », assez peu développées¹³³. Quoique cette connaissance théorique d'un rythme possible dans la prose soit demeurée, l'association beaucoup plus fréquente avec la mesure et la poésie, voire la musique, a rattaché la notion au domaine de la poésie métrique ; et si certains, comme Rousseau dans l'*Encyclopédie*, semblent regretter qu'on utilise un terme qui ne lui paraît pas convenir en-dehors des vers mesurés à l'antique (ce qu'il fait pourtant lui-même), l'usage semble avoir été le plus fort. Il apparaît comme fort probable que la « théorie traditionnelle » qui associe en français rythme et mètre, rythme et poésie régulière, prenne sa source au XVIII^e s., plutôt que dans Platon – même s'il n'est pas exclu que ces auteurs aient été influencés par la vision platonicienne.

De manière plus globale, la plupart des auteurs qui font appel à la notion n'ont probablement pas une idée précise de ce qu'ils appellent rythme. Comme le remarquent plusieurs d'entre eux à l'époque, Rousseau au premier chef, le sens technique strict d'un enchaînement de syllabes quantifiées n'a pas de pertinence en français – cela n'empêche pas pour autant de nombreux usages du mot. Parfois, cet état de fait oblige des auteurs à vouloir ramener « de

132 *Œuvres de M. Rousseau de Genève*, vol. 5, p. 258.

133 J'évoque plus bas une exception intéressante.

force » une question d'accent dans le vers français, comme pour donner à « rythme » une validité équivalente à la notion antique :

Cependant quoique notre poésie n'ait point de vers scandés à la manière des Grecs et des Latins, elle a cependant, pour les oreilles exercées, un rythme qui dérive de l'accent, c. a. d. d'une syllabe de poids sur la quelle [sic] la voix se repose au milieu ou à la fin du vers, et d'une réunion de syllabes longues ou brèves, qui donne souvent au vers une marche plus lente ou plus rapide (Mila et Courbons, 1799, p. 22).

Le plus souvent, on associe à la poésie, aux vers, des termes tels que « mesure », « rythme », « harmonie », « élégance », « facilité », « mélodie »... « Harmonie » et « mesure », notamment, se trouvent très souvent dans le voisinage de rythme dans le champ poétique : tous ces mots décrivent-ils des processus stylistiques et poétiques précis ? Il semble plutôt que l'on se trouve alors face à la création d'un idéal esthétique, qui connecte entre eux des mots dont les connotations musico-poétiques créent une image charmante et agréable, afin de définir la poésie dans et par ce cadre. Le « rythme » devient globalement associé à la mesure et à l'harmonie, non pas tant parce que l'on décrit par là un phénomène qui verrait réellement le jour dans la poésie, mais parce que la conjonction de ces vocables crée l'image d'une poésie maîtresse d'elle-même et de ses effets, conforme aux idéaux de l'âge classique. Sous leur plume, le rythme paraît se civiliser.

II.2.b) L'ouverture sémantique du terme et l'apparition des sèmes contemporains

Si l'on devait retenir une seule chose de la multiplication des occurrences de rythme / rythme au XVIII^e s., ce serait donc, dans le champ de la poésie, le rattachement de la notion à celle de régularité, de « mesure » – conjointement au développement de la notion musicale, qui accompagne assez facilement cette évolution. Pourtant, même si se dégage un sens principal, « rythme » commence indéniablement à se charger de sens métaphoriques, de manière encore discrète mais annonciatrice de ses futurs emplois. Le sens médical, pour « rythme du pouls » notamment, ou « rythme de la marche », devient commun¹³⁴. Est-ce par ce trait sémantique que se sont développées des métaphores liées au corps ? Elles sont encore rares, mais on trouve « sans

134 Occurrences tout au long du siècle (de 1730 à 1798).

autre rythme et mesure que leur respiration » (Amiot, 1784, p. 239), où la notion est évidemment associée à un implicite musical, mais en devenant possible dans le seul cadre d'un phénomène corporel. Le même rapport, plus métaphorique encore, se trouve dans une *Gazette des merveilles* (datée du 29/11/1797), dans la phrase : « Le cœur de la femme ne bat qu'au rythme d'un cœur d'homme [sic] » (Anonyme, p. 248) : le sens littéral reste fort, mais il est déjà le signe d'un état psychologique particulier, partagé avec l'autre. D'autres cas étonnent encore, sans avoir de rapport avec le corps : ils sont très rares au siècle des Lumières, mais montrent clairement que le champ sémantique du mot s'ouvre considérablement¹³⁵.

Chez plusieurs auteurs, on sent nettement que cet élargissement sémantique n'est pas loin de fournir un concept transversal, valable dans le domaine esthétique et au-delà. Voici Rousseau dans son *Dictionnaire de musique* :

C'est, dans sa définition la plus générale, les proportions qu'ont entr'elles les parties d'un même tout. C'est, en Musique, la différence du mouvement qui résulte de la vitesse ou de la lenteur, de la longueur ou de la brièveté des Tems (1781, p. 158).

Il reprend par la suite la division d'Aristide Quintilien¹³⁶ entre « rythme des corps immobiles », « rythme du Mouvement local », « rythme des Mouvements de la voix ». Il n'en dira pas plus, et se concentrera sur le rythme de la voix, mais l'évocation même de ces différents rythmes montre le commencement d'une perception beaucoup plus générale, de même que l'association entre le rythme et la notion de « proportions », qui permettra de rattacher le concept à bien d'autres domaines. Si, chez Rousseau, le rythme est relié en priorité à une acception musicale, Diderot, dans le *Salon* de 1767, développe la notion en partant prioritairement du rapport au langage :

Qu'est-ce donc que le rythme ? me demandez-vous. C'est un choix particulier d'expressions, une certaine distribution de syllabes longues ou brèves, dures ou douces, sourdes ou aiguës, légères ou pesantes, lentes ou rapides, plaintives ou gaies, un enchaînement de petites onomatopées ana-

135 On trouvera par exemple le « rythme [d'un cours d'eau] » (Watelet, 1774, p. 113) dans un *Essai sur les jardins* (1774) ; plus étonnant, une utilisation proche de celle que pouvaient avoir les toutes premières occurrences de *rhuthmos* chez un certain M. Bertin, franc-maçon novice, qui s'excuse : « vous me pardonnerez sans doute de mêler encore quelquefois des idées et des expressions étrangères au rithme de la Maçonnerie » (1777, p. 296).

136 Musicographe grec du III^es., à ne pas confondre avec le rhéteur latin.

logues aux idées qu'on a et dont on est fortement occupé, aux sensations qu'on ressent et qu'on veut exciter, aux phénomènes dont on cherche à rendre les accidents, aux passions qu'on éprouve et au cri animal qu'elles arracheraient, à la nature, au caractère, au mouvement des actions qu'on se propose de rendre [...]. [C]'est l'image même de l'âme rendue par les inflexions de la voix, les nuances successives, les passages, les tons d'un discours accéléré, ralenti, éclatant, étouffé, tempéré en cent manières diverses. Écoutez le défi énergique et bref de cet enfant qui provoque son camarade. Écoutez ce malade qui traîne ses accents douloureux et longs. Ils ont rencontré l'un et l'autre le vrai rythme, sans y penser. Boileau le cherche et le trouve souvent ; il semble venir au devant de Racine. Sans ce mérite un poète ne vaut presque pas la peine d'être lu ; il est sans couleur (s. p.).

C'est à ma connaissance la première fois qu'une réflexion aussi développée a lieu sur le rythme en langue française. Notons qu'à proprement parler, Diderot n'évoque ici que le rythme poétique. Pourtant, partant de la définition traditionnelle (« certaine distribution de syllabes longues ou brèves »), il enrichit à tel point la notion qu'il crée presque un nouveau concept. D'abord, il associe à la quantité traditionnelle des syllabes, phénomène phonétique, des valeurs à la fois sensibles et psychologiques (dureté / douceur, gravité / aiguïté, légèreté / lourdeur, lenteur / vitesse, tristesse / joie) : ainsi, il fait entrer dans le champ technique, par le jeu de cette accumulation, tout un ensemble de traits qui transforment le phénomène phonétique de quantité de la syllabe en phénomène expressif d'un certain nombre d'émotions ou de sensations. La suite est plus explicite encore : le rythme est un « enchaînement de petites onomatopées analogues aux idées qu'on a et dont on est fortement occupé [...] ». Le terme d'onomatopées est tout sauf innocent : ce ne sont plus seulement des syllabes, possiblement arbitraires, qui composent le rythme, mais des sons directement représentatifs des idées, des phénomènes et des passions. Il n'est plus question ici de signification, mais d'expression directe, réalisée dans la langue, de ce qu'un homme peut penser et ressentir, de manière semble-t-il immédiate – il va jusqu'au « cri animal ». Diderot préfigure absolument le rythme contemporain (dans son versant poétique, en tout cas) en renversant complètement le postulat platonicien : le « cri animal » que Platon refusait, Diderot l'accepte comme l'expression possible d'un certain état de l'existence humaine.

Poursuivant son analyse, Diderot finit même par sortir, apparemment, du domaine purement poétique, en parlant du malade et de l'enfant : « Ils ont rencontré l'un et l'autre le vrai rythme, sans y penser ». Le rythme semble alors un fait de nature et non plus d'art : il tient au langage même et se perçoit dans une simple plainte.

Diderot, semble-t-il, se rapproche par nombre d'aspects des conclusions hypothétiques que j'ai tirées sur la notion de *rhuthmos*¹³⁷. En effet, le caractère d'expressivité du rythme n'avait jamais été aussi ouvertement mis en évidence. Ce qui se passe dans l'âme d'un individu se trouve *exprimé*, presque au sens propre, dans l'enchaînement des « onomatopées » poétiques, au point que le rythme ne laisse rien entre les émotions et leur expression. On pourrait en ce sens parler d'un retour – d'un commencement de retour, plutôt – à la notion de *rhuthmos* : le rythme semble apparaître, furtivement, comme un phénomène indépendant (« il semble venir au devant de Racine »), comme une « forme distinctive temporaire » (« choix particulier d'expressions », « les passages »), et, bien sûr, comme un phénomène marqué par l'expressivité. Une différence essentielle apparaît pourtant. Le rythme poétique ici décrit par Diderot est avant tout en relation avec des phénomènes *psychologiques*, ce qui n'est (quasiment) jamais le cas avec la notion grecque ; il semble par conséquent beaucoup plus centré sur l'individu, ses sensations, ses émotions et ses pensées, que le *rhuthmos* des Grecs. Il est avant tout présenté ici, dans le cadre poétique, comme l'expression d'un rythme *individuel*¹³⁸.

L'élargissement sémantique culmine à la fin du siècle dans une œuvre de Jean-Jacques Barthélémy¹³⁹. On y trouve ce qui paraît constituer la plus large définition de rythme existant alors en français :

Le rythme, en général, est un mouvement successif et soumis à certaines proportions. Vous le distinguez dans le vol d'un oiseau, dans les pulsations des artères, dans les pas d'un danseur, dans les périodes d'un discours. En

137 V. I. Ch. 1. 1, « Conclusion ».

138 Je me demande même s'il ne serait pas plus juste de parler ici de « rythme *impressif* » plutôt qu'expressif. A mon sens, il s'agit moins, dans ce texte, de présenter une manière dont un phénomène interagit avec d'autres éléments de l'univers, et dont il remplit une certaine fonction spécifique, que de faire du rythme le « medium transparent » d'une expérience de la vie par un individu. Aussi pourrait-on parler plutôt de l'*impression* (au sens fort) que provoque un tel rythme sur l'auditeur (« Écoutez »). Ce rythme, en outre, ne remplit pas de fonction spécifique dans le monde, autre que celle d'être « l'image même de l'âme ». V. P. Michon sur ce passage (2013).

139 *Voyage du jeune Anacharsis en Grèce*, vol. 2, 1788. 4 vol., [En ligne, Gallica].

poésie, c'est la durée relative des instans que l'on emploie à prononcer les syllabes d'un vers ; en musique, la durée relative des sons qui entrent dans la composition d'un chant (p. 137).

On retrouve l'idée de *mouvement* de manière extrêmement claire, ainsi que les « proportions » qu'avait déjà évoquées Rousseau. Barthélémy va cependant beaucoup plus loin dans les phénomènes auxquels il attribue une qualité rythmique, qui vont du domaine uniquement animal à la durée de la note. C'est sans doute la première fois qu'apparaît dans un sens aussi plein ce qui va devenir la notion contemporaine de rythme : un concept transversal, non seulement sur le plan esthétique, mais aussi anthropologique et philosophique.

On peut observer enfin, à la même époque, l'émergence d'une autre idée qui, on le verra dans la seconde partie de ce travail, a une influence importante sur la vision que les traducteurs de Shakespeare ont du rythme : l'idée qu'une langue a un rythme propre. On en a vu plus haut un exemple avec l'extrait de Rousseau dans l'*Encyclopédie*. Rétif de la Bretonne dit, dans *La Malédiction paternelle* : « Notre langue n'a point de rythme » (1780, p. 803). Mentionnant le ballet *Céphale et Procris* de Gréty, Jacques-Joseph Decroix remarque que l'auteur, liégeois, paraît « bien connaître le rythme et la prosodie de notre langue » (1776, p. 148). Une telle évolution est peu surprenante au demeurant, mais je ne l'ai pas constatée avant cette époque. Si on définit un rythme par la quantité des voyelles, on peut désigner le « rythme » d'une langue dans la mesure où celle-ci propose une telle configuration de voyelles. Cependant, on peut s'interroger encore sur ce que désigne exactement l'idée de « rythme du français ». Dans les trois cas notés ci-dessus, le contexte musical est présent. Chez Rousseau et Rétif de la Bretonne, on comprend de manière implicite que le français, en raison de son défaut de « rythme » quantitatif, est impropre à la musique.

Cette critique glisse souvent du rythme de la langue au « rythme des vers ». C'est aussi au XVIII^e s., malgré le triomphe de l'association entre vers, poésie et rythme, qu'apparaissent les premières critiques de l'alexandrin. Ainsi de ce passage pré-stendhalien de Louis-Sébastien Mercier :

C'est avouer ingénument que notre poésie n'a pas un caractère distinctif, et cela est très vrai : c'est-à-dire, en d'autres termes, qu'il vaudrait mieux

perfectionner la prose, lui donner du nombre, de l'harmonie, de la force, créer un rythme riche et varié, plutôt que d'enchaîner en douze syllabes les mots d'une langue qui se refuse à l'inversion, à la hardiesse des tours, à la liberté audacieuse de l'écrivain (1773, p. 298).

Chez Mercier, le défaut de la langue « qui se refuse » amène fatalement à un « rythme » poétique qu'il considère implicitement comme pauvre et monotone. Puisque, par sa nature même, la langue ne permet pas une « liberté audacieuse », elle ne peut qu'« enchaîner », aux deux sens du terme, les syllabes dans des vers qui souffrent justement d'une absence de variété. En critiquant la langue en même temps que l'association automatique entre vers, poésie et rythme, Mercier préfigure les évolutions qui mèneront au vers libre.

Il est inutile de s'attarder sur l'Angleterre car le développement de la notion y est, au XVIII^e s., moins spectaculaire qu'en France, sans doute dans la mesure où, au XVII^e s., le terme était déjà beaucoup plus courant en anglais qu'en français : il continue à être employé dans les sens divers qu'il a connus auparavant. On peut noter une utilisation au sens de « proportion harmonieuse » dans un contexte architectural et artistique, en 1776 (v. *OED*). Le français n'utilise pas la forme « rythme » elle-même dans ce sens-là, mais il est fort probable qu'un Rousseau, par exemple, était familier de la notion d'« eurythmie »¹⁴⁰ lorsqu'il donne le sens de « proportion » dans son *Dictionnaire musical*. Si « rythme » est aujourd'hui couramment utilisé en architecture, ça ne semble pas encore le cas en France au siècle des Lumières. Dans l'ensemble, les sens français et anglais paraissent se rapprocher au cours du XVIII^e s.

II.3. Du XIX^e s. à l'époque contemporaine : le rythme, partout

Si j'associe soudain dans un même mouvement plus de deux siècles, du XIX^e au début du nôtre, alors même que le concept de rythme y a pris une importance de plus en plus grande (dans la pensée esthétique et dans d'autres domaines), c'est que le nombre d'occurrences rend leur étude impossible à effectuer dans le cadre de ce travail¹⁴¹. A l'orée du XIX^e s., la plupart des traits sémantiques existent d'ores et déjà. En termes linguistiques, on dirait que l'intension du terme de rythme / *rhythm* est quasiment fixée : ce n'est plus que son extension qui va véritablement évoluer. Le rythme devient un concept esthétique en lui-même, dont la définition pose problème

140 Terme utilisé par Vitruve pour définir la juste proportion des éléments dans une construction architecturale.

141 Pour un ordre d'idée : Gallica, dans la période concernée, trouve plus de 15000 occurrences.

et suscite la discussion. Les emplois du mot comptent alors moins que la réflexion qui sous-tend ces emplois ; on pourrait déclarer que plus on avance vers la période contemporaine et plus le rythme, notamment dans le domaine poétique, cesse d'être un phénomène pour devenir un problème et un concept, et la recherche lexicographique doit céder la place à une étude plus théorique. D'un point de vue historique, cette évolution est finalement assez logique : on a vu comment le *rhuthmos* grec tendait à devenir de moins en moins phénoménologique, et de plus en plus conceptuel (sans toutefois devenir un concept pleinement arrêté, même chez Platon et Aristote). Le *rythme* suit une évolution similaire. Ce degré d'abstraction, précisément, me paraît l'une des raisons essentielles de son utilisation comme clé de voûte argumentative des traducteurs vers-libristes : le flou plus ou moins consciemment maintenu autour du mot en fait le parfait alibi pour accréditer une poétique, ici de traduction.

Notons tout de même l'inflexion sémantique, pour *rhythm*, que l'*OED* place au XIX^e s. : « The measured flow of words or phrases in prose, speech, etc. ; an instance of this ». Dans la liste des exemples donnés, on en trouve un qui est très parlant : « In every sentence, however uttered, there is a rhythm »¹⁴². Ce qui change par rapport aux définitions précédentes, c'est la nature du type de discours concerné : dans la poésie (et les vers), la notion apparaît presque automatiquement ; on a vu qu'elle avait aussi sa place dans un discours rhétorique, dans la lignée du *rhuthmos* d'Aristote ou du *numerus* de Cicéron. Dorénavant, le *rhythm* se trouve dans « every sentence » : il devient, non plus un phénomène particulier dans un type d'énoncé à visée esthétique ou sociopolitique, mais une caractéristique du langage en lui-même. Ce sens existait déjà en français au XVIII^e s., quoique très rarement attesté, et conceptualisé sur le plan de la « conversation », et non pas du langage :

Vous en remarquerez trois espèces différentes : le mètre déterminé du poème lyrique, de l'épopée & de la poésie descriptive ; le nombre très-élevé & très-sensible de la prose poétique ; enfin, la prosodie légère & indéterminée de la conversation, du style épistolaire, &, en général, de chaque diction plus commune. Ce que j'appelle ici des espèces différentes de rythme, ne le sont pas dans le sens le plus strict ; ce sont plutôt les di-

142 Exemple de l'*OED* tiré de Alexander Melville Bell, *Principles of speech and dictionary of sounds*, 1849 [1900], [\[En ligne, archive.org\]](#), p. 2.

vers degrés principaux les plus sensibles, entre lesquels il s'en trouve une infinité d'autres, mais dont les nuances sont trop foibles, & qui se confondent trop ensemble, pour qu'on puisse les saisir avec précision¹⁴³.

Au XIX^e s., beaucoup d'emplois, en France, continuent à associer le rythme à différents termes liés à une idée du poétique : « Mesure, cadence, combinaison de sons » pour le *Larousse* en 1875 ; « Qualité du discours qui, par le moyen de ses syllabes accentuées, vient frapper notre oreille à de certains intervalles » pour le *Littre* (1863). La définition ici traduite par Barrois, et qu'on retrouve en anglais¹⁴⁴, se développe aussi dans les décennies suivantes¹⁴⁵ ; au XX^e s., le rythme devient un concept majeur de linguistique¹⁴⁶. La première chose à noter, donc, est que le « rythme » se détache du domaine purement artistique et esthétique, pour devenir une caractéristique essentielle du langage lui-même. En m'appuyant notamment sur le travail de P. Michon, je vais grossièrement synthétiser les principales évolutions du concept, en m'intéressant particulièrement à celles qu'il note dans le domaine poétique, artistique et linguistique.

En s'appuyant notamment sur les travaux de C. Couturier-Heinrich (2004), P. Michon (2019) note le renouveau d'une pensée du rythme en tant que concept dans la poésie allemande de la fin du XVIII^e s., qui ouvre la voie au romantisme en Europe. D'après lui, la différence majeure, chez des auteurs comme Schiller, Schlegel ou Hölderlin tient à la manière dont ils ont transposé la notion de *Rhythmus* en allemand qui, de phénomène microstructurel agissant dans le discours, devient un phénomène macrostructurel concernant l'œuvre dans son ensemble. P. Michon cite une lettre de Schiller à Goethe : « Tout doit s'unifier dans le concept générique du poétique, et le rythme sert à cette loi aussi bien de représentant que d'outil, puisqu'il embrasse tout sous sa loi » (s. p.). Schlegel et Hölderlin travaillent dans le même sens, détachant le rythme

143 Ce texte est tiré d'un ouvrage allemand de Johann Jakob Engel, *Ideen zu einer Mimik* (1785) : on trouvera le passage original dans la lettre 34 [[En ligne](#), Münchener DigitalisierungsZentrum], p. 96. La traduction vient d'un *Recueil de pièces intéressantes concernant les antiquités, les beaux-arts, les belles-lettres, & la philosophie*, vol. 5, éd Louis-François dit l'aîné Barrois, 1789, p. 228 (traducteur inconnu), [[En ligne](#), Gallica]. Le terme français calque l'allemand *Rhythmus*.

144 V. définition de l'*OED supra*, p. 76.

145 « Il résulte de là que le rythme peut exister et se trouve en effet dans tout langage, même dans celui qui n'est pas mesuré », Jullien, 1854, p. 275.

146 Nombre de travaux, en français comme en anglais, s'intéressent à la question du rythme du point de vue de la langue en elle-même : v., entre autres, K. L. Pike (1945) ; M. Boudreault (1968) ; M. Liberman et A. Prince (1977) ; B. Hayes (1984) ; E. O. Selkirk (1984) ; E. Couper-Kuhlen (1993) ; D. Hirst et A. Di Cristo (1998) ; J. Schlüter (2005) ; P. M. Bertinetto et C. Bertini (2010) ; A. Di Cristo (2016). Je reviendrai sur plusieurs de ces références dans la seconde partie de ce travail.

du vers : « Le rythme prend une signification libre de toute référence à la métrique ». Cela semble cohérent avec ce que j’observais plus haut de l’évolution de rythme / *rhythm* : désignant d’abord des éléments extrêmement précis dans le vers ou le vers lui-même, le terme se détache peu à peu de ces éléments microstructurels pour désigner des entités de plus en plus larges et abstraites ; la mesure, puis la poésie en elle-même, la langue et le langage enfin.

Dans le champ poétique, une autre étape importante se situe dans la deuxième moitié du XIX^e s., à savoir la période d’élaboration de la poésie en prose, puis en vers libre, avec Baudelaire et Mallarmé. On connaît la fameuse dédicace de Baudelaire à Arsène Houssaye, où le mot « rythme » apparaît justement dans un sens traditionnel, chargé d’un rapport évident avec la mesure et la régularité. Faisant le parallèle avec les expérimentations de Wagner et Debussy, P. Michon note chez ces artistes « la volonté de rompre avec le simple retour périodique d’accents forts ». En poésie, « l’enjeu est de se libérer de la métrique traditionnelle ».

J’ai déjà, en introduction, évoqué la multiplicité des domaines dans lesquels *rythme* joue un rôle important. Je me contente donc de conclure en distinguant, avec P. Sauvanet :

un “rythme du monde” (“rythme” des saisons, de la lune, des marées, etc.), un “rythme humain” (“rythmes” biologique, psychologique, gestuel, comportemental...), un “rythme instrumental” (rythme musical et, au sens large, esthétique) (1999, p. 101).

Cette généralisation du rythme conduit à tenter de créer, comme P. Michon dans ses travaux et son site *Rhuthmos*, une sorte de théorie générale du rythme, en affirmant

la nécessité de ne pas séparer l’étude des différentes rythmanalyses existantes, prises dans toute leur dispersion, et la réflexion, de nature rythmologique celle-là, sur le type d’unité très particulier qui semble les rassembler malgré tout. [...] Chaque rythmanalyse particulière ne révèle véritablement son potentiel, mais aussi ses limites, qu’à l’aune d’une rythmologie générale. Mais l’inverse est également vrai : une rythmologie purement spéculative ne peut aboutir qu’à des généralisations sans rapport avec la vie scientifique effective [...] (2012, s. p.).

Pourtant, il affirme en même temps la nécessité de ne pas retomber dans le « panrythmisme » dérivé des interprétations néoplatoniciennes de *rhuthmos* :

[...] en mettant sur le même plan le cosmos, le vivant et l'humain, elle installe, comme l'avait fait remarquer Meschonnic, une continuité de type métaphysique, voire mystique, entre des ordres, certes en interaction les uns avec autres, mais qu'on ne peut réduire sans forçage à une unité essentielle et arithmétique commune. C'est cette conception qui sous-tend la plupart des spéculations panrythmiques [...] (*loc. cit.*).

Nécessité d'une réflexion globale sur le concept de rythme, transversal, tout en refusant le panrythmisme qui risque de réduire la diversité des emplois et des applications au cadre trop étroit d'un même concept ? Je ne m'engagerai pas dans un tel pari sur la théorie du rythme, qui me semble difficile à tenir. Meschonnic semble le refuser, lui qui insiste sur l'incommensurabilité du rythme poétique et du rythme dans la musique. Il me semble que ce que P. Michon propose fait subrepticement retomber sur une forme de panrythmisme, bien qu'il ne soit plus de la même espèce que celui rêvé par Plotin ou Boèce (qui souhaitaient une « unité essentielle et arithmétique commune » dont le rythme fût le ciment) – un panrythmisme basé sur d'autres *a priori* théoriques et philosophiques, issus d'une certaine interprétation de *rhuthmos* et de Benveniste.

L'ambition de P. Michon est de parler du *concept* de rythme, conformément à l'évolution globale du mot lors des deux derniers siècles. S'il est important de prendre position vis-à-vis de cette théorie, c'est justement qu'elle sous-tend, de manière implicite ou explicite, la traduction en vers libres de Shakespeare. Certains traducteurs s'appuient en effet sur une conception de rythme chargée de l'évolution contemporaine du mot, basée sur la recherche benvenistienne du *rhuthmos* comme « manière particulière de fluer », fût-ce de manière inconsciente. J'essaierai de rester dans le champ de la poésie et du langage, déjà fort vaste : connecté à un ensemble assez vague de concepts et de sèmes, le *rythme* y sert d'alibi théorique aux traducteurs modernes de Shakespeare. En ce sens, il faut à présent plonger plus avant dans les enjeux renouvelés que le mot recouvre dans la période contemporaine, notamment avec la théorie décisive de Meschonnic.

CHAPITRE II

TROUVER SON RYTHME : LE RYTHME

COMME CHAMP DE BATAILLE

. AVANT-PROPOS : ÉTAT DES FORCES EN PRÉSENCE

Après une présentation de l'évolution de la notion en français et anglais, essayons d'identifier les enjeux contemporains des débats théoriques autour du rythme dans la langue, notamment dans la littérature et la poésie, à travers l'analyse de la pensée de Meschonnic, décisive à plusieurs égards, car, se fondant sur Benveniste, il en retire des applications et des conséquences pour la poésie, et ses conclusions sont partagées par nombre de traducteurs, en particulier J.- M. Déprats. D'une manière générale, on pourrait dire que le rythme inspiré de Meschonnic « infuse » en quelque sorte chez les traducteurs de Shakespeare, produisant des ersatz théoriques plus ou moins fidèles, mais dont on peut souvent sentir l'origine commune.

Jusqu'à présent, je n'ai que peu évoqué la question spécifique du rythme dans le langage, voulant analyser l'évolution du terme dans tous les aspects possibles. On a vu cependant que, depuis Platon et Aristote au moins, la question du rythme et du langage a son importance ; en français comme en anglais, il semble même que le mot rythme, aujourd'hui spontanément associé à la musique, ait d'abord, historiquement, été lié aux questions de langue, de poésie, de rhétorique. En tout cas, les sens musical et poétique ont été si longtemps associés dans le domaine littéraire qu'il est très difficile de les distinguer. Confondu avec « rime », puis avec « vers », le rythme, en poésie, a été associé à la périodicité, au retour de la *mesure* et, plus généralement, à l'alternance de temps forts et faibles. Même si Meschonnic a clairement détaché le rythme de la métrique (on verra comment et avec quelles conséquences), il est facile de se rendre compte que le rapport entre le rythme et la périodicité, la régularité ou la mesure, sont encore bien ancrés dans la langue française (et anglaise). Une simple recherche en ligne sur quelques dictionnaires donne ces résultats pour « rythme » : « Répétition périodique (d'un

phénomène de nature physique, auditive ou visuelle) » ([TLFi](#)), « Retour, à des intervalles réguliers dans le temps, d'un fait, d'un phénomène » ([Larousse en ligne](#)), « nombre ; cadence ; mesure » ([Wiktionnaire](#)). En 1996, Gérard Dessons et Meschonnic constatent l'élargissement de la notion :

Non seulement l'impression qui en ressort [des différentes définitions de "rythme"] est que le rythme est d'abord une notion technique, propre à la versification et, indifféremment, semble-t-il, à la musique, qui se généralise ensuite à la prose, mais cette périodicité est ensuite, sans distinction de sens, étendue aux rythmes biologiques, cosmiques et sociaux. On a bien affaire à un universel. Sans prendre garde que plus l'extension d'un terme s'accroît, plus sa compréhension se vide (G. Dessons et Meschonnic, 1998 [2008], p. 19).

Ce constat rejoint évidemment celui que j'évoquais à la fin du chapitre précédent. Les auteurs pointent l'un des dangers d'une identification absolue entre rythme et périodicité : par le biais de la régularité, le rythme passe de la désignation d'un phénomène linguistique à un concept transversal dont l'intension est de moins en moins claire. On retrouve, encore et toujours, le problème de l'indéfinition au cœur de la notion. Pour eux, ce problème est dû à ce qu'ils nomment la « théorie traditionnelle » du rythme, à travers quoi ils visent deux choses : tout d'abord l'association, presque indiscutée entre le XVI^e et le XVIII^e s., entre le mètre et le rythme, et véritablement remise en cause seulement vers la fin du XIX^e s., avec l'« invention » du vers libre et de la prose poétique ; pourtant, cette association reste forte, comme tendent à le montrer les définitions citées *supra*. D'un autre côté, la remise en question du rapport entre le rythme et la métrique a elle-même conduit à un paradoxe : tout en détachant le rythme du mètre, plusieurs auteurs, comme Maurice Grammont, Jean Mazaleyrat ou Henri Morier, ont continué à penser le rythme dans une continuité avec les notions de la métrique, si bien que leurs critiques visent plutôt à un assouplissement de la relation rythme / mètre, qu'à une réelle séparation, car leurs théories s'appuient toujours sur des rapports *numériques*, que Meschonnic et G. Dessons rattachent à la métrique.

Dans une sorte d'effort pour « sauver » une poésie classique qui eût pu paraître terriblement monotone face à la modernité des vers-libristes, Grammont a tenté de montrer la liberté

rythmique dont bénéficiaient en réalité les vers, y compris les plus classiques : « Ce rythme [de l'alexandrin classique] est constitué par ses quatre accents toniques, dont le deuxième occupe une place immuable sur la sixième syllabe, tandis que le premier et le troisième tombent sur l'une quelconque des cinq premières syllabes de chaque hémistiche » (1913, p. 10). En « inventant » l'alexandrin classique comme vers à quatre accents, dont deux complètement libres, Grammont assouplit profondément la métrique, ce que lui reproche B. de Cornulier en l'accusant de confondre groupes syntaxiques et métriques. Dans le vers suivant, tiré d'*Athalie*, et que Grammont donne en exemple : « Je viens, selon l'usage antique et solennel », l'auteur considère qu'il y a une « coupe » après « antique ». Mais la « coupe », qu'il définit comme le passage d'une « mesure » à une autre (*ibid.*), n'est pas du tout une « pause ». B. de Cornulier met en évidence que de telles analyses n'ont rien à voir avec la métrique, et la composition des vers classiques, mais relèvent bien plutôt d'une volonté d'assouplir le vers, comme si le vers libre se trouvait en quelque sorte en gestation dans la métrique la plus classique¹⁴⁷. De fait, une telle vision du vers à quatre accents conduit à considérer comme évolution logique, d'abord le passage au « trimètre » romantique, c'est-à-dire la disparition du premier accent fixe, puis le vers libre, et le déplacement constant du dernier accent. B. de Cornulier a bien montré qu'il s'agissait là d'un mélange entre analyse métrique, rythmique et syntaxique, qui n'a pas de point de vue clair sur ce qu'est le rythme ou la mesure d'un vers (v. 1982, 1998).

D'autres auteurs cherchent plutôt à retrouver de l'ordre dans le vers libre ou la prose, en passant notamment par l'analyse de groupes de syllabes, car la fin du primat métrique n'est pas synonyme d'un rejet du numérique. Chez Mazaleyrat, comme chez d'autres, analyser le rythme, c'est faire le rapport entre des groupes de syllabes, qui correspondent la plupart du temps à des syntagmes. Dans les *Éléments de métrique française* (1974), l'auteur défend l'existence en français d'accents de groupe, mais aussi d'accents de mots, et définit ainsi la notion de rythme :

C'est, dans la chaîne verbale, la répétition de ces accents qui crée le sentiment du *rythme*. Tantôt on le définit par la régularité dans le retour d'un effet sensible [...], tantôt par l'alternance, tantôt par l'égalité, tantôt par l'approximation. Il semble qu'en matière de langage, et spécialement pour le français, il faille le définir par l'ordre.

147 V. 1982, p. 76 ; il évoque là le modèle de Mazaleyrat.

Cet ordre est celui du retour des accents de groupe à des intervalles proportionnels et perceptibles. [...] Le sentiment du rythme dans une phrase française est donc fondé sur la perception d'*une série de rapports entre les nombres syllabiques de groupes délimités par leurs accents* (p. 13-14, l'auteur souligne).

Nombre d'éléments relie ici le rythme à ce que Meschonnic critique comme la théorie traditionnelle : même si Mazaleytrat reconnaît l'existence du rythme en-dehors de la métrique, puisqu'il parle de la phrase en général, et n'hésite pas à prendre ses exemples dans la prose, il n'en reste pas moins que le rythme est lié au « retour », à l'« égalité » et, de manière générale, à une série de rapports *numériques*¹⁴⁸. Il n'est d'ailleurs pas innocent que Mazaleytrat prenne des exemples en prose dans le cadre d'un traité de métrique : on peut le considérer comme un tenant de la théorie « traditionnelle » du rythme dans la mesure où le rythme de la prose se conçoit chez lui comme une forme particulière d'assemblage de *mesures*, comptées en nombres de syllabes. Le rythme de tout discours, au moins en littérature, est donc compris comme une sorte d'extension du domaine de la métrique. Morier ne dit pas autre chose quand il définit le rythme : « retour, à intervalles sensiblement égaux, d'un repère constant » (1961 [1989], p. 933). Ce « repère constant », c'est l'accent de groupe, dernière syllabe accentuée d'un syntagme. Des auteurs comme Morier ou Mazaleytrat sont caractéristiques d'une certaine attitude intellectuelle qui a pris naissance après le développement du vers libre : comment, à présent que le vers n'est plus compté par le nombre de syllabes, « sauver » le rythme ? On devine une sorte de mépris pour un vers qui ne se définirait que par le passage à la ligne¹⁴⁹. En apparence, Mazaleytrat comme Morier n'attachent plus le rythme à la métrique ; cependant, et c'est la critique que formule Meschonnic à leur encontre, ils continuent de considérer le rythme comme un ensemble de rapports numériques, qui se relie les uns aux autres en vertu d'une *certaine* régularité.

148 D'une manière finalement fort cohérente avec le *rhuthmos* rhétorique d'Aristote, qui semblait inclure dans le champ des rhéteurs les rapports numériques théorisés par Damon.

149 « Le vers-libriste est face à un dilemme : Ou [sic] bien il renonce à l'Art et se sert d'un vers absolument libre, véritable trompe-l'œil, *simple bout de phrase mis à la ligne et rimant à la grâce de Dieu* ! Ou bien le poète est soucieux de beauté, et dès lors chaque recherche – assonance, rythme, équivalence – restreint sa liberté » (Morier, 1943, p. 18 ; je souligne). Chez Mazaleytrat, pour définir le vers : « Le passage à la ligne ? Ce serait bien dérisoire, s'il n'y avait rien de plus, et ce l'est effectivement quand il n'y a que cela ; [...] » (1974, p. 11).

D'ailleurs, ces penseurs ont d'étonnantes remarques qui les rapprochent indéniablement de la pensée platonicienne. Voici, par exemple, ce que l'on trouve chez Morier à la définition de « mètre » :

Au mètre, dont la riante monotonie, par les chemins de la berceuse, conduit à l'euphorie et à l'idylle, s'oppose le rythme anarchique, ou rythme proprement dit : ses nombres, plus rares, rompent la chaîne cadencée et s'allient à des idées également brusques, à des moments émotionnels, des cris, des surprises, etc. Le mètre est pacifique, le rythme est pathétique (1961 [1989], p. 769).

Le rythme « anarchique » existe donc partout : dans la prose, le vers libre ou le mètre, il n'y a que différents types de maîtrise de cette énergie chaotique – si le rythme n'est pas exclusivement dans le domaine du mètre, il reste dans une dialectique de la maîtrise (plus ou moins assouplie) et du relâchement. C'est ce rapport même, justement, que Meschonnic va attaquer.

Dans les lignes suivantes, je vais m'efforcer de souligner les traits qui me semblent essentiels pour comprendre ce qu'en général, on entend lorsque l'on parle de « rythme » en littérature ou en poésie, dans la « tradition ». Tout ce qui participe de la construction de cette métrique (césure et fin de vers en français, plus l'alternance d'accentuée et d'inaccentuée en anglais) est compris dans (et parfois assimilé au) rythme ; de même, ce qui joue avec cette régularité et la perturbe semble participer au rythme (enjambements, rejets, etc.)¹⁵⁰. De manière plus large, pour une part de la tradition qui n'a pas oublié que le « rythme » pouvait aussi se trouver dans la prose ou la conversation, le concept peut se situer à différents niveaux.

Au niveau segmental, tout d'abord : le rythme est lié à l'existence d'accents au niveau des phonèmes ; ces accents portent sur une syllabe (une voyelle) en particulier ; en anglais, ce niveau segmental est constitué des syllabes lexicalement accentuées – indépendamment de leur utilisation en domaine métrique. C'est, quelque part, la définition du rythme « dans le langage » la plus traditionnelle, celle qui considère le rythme comme l'alternance des temps forts et des temps faibles. Le rythme se situe aussi au niveau suprasegmental, c'est-à-dire au-delà des

150 Sans aller plus loin sur ce point, notons également que le rôle du « e muet », sans être lié à la perception même d'une régularité, est un problème qu'on peut rattacher à la question du rythme. V. à ce sujet Jacques Roubaud, 1978, p. 209-210 ; ou Jean-Claude Milner et François Regnault, 1987.

phonèmes eux-mêmes, dans la combinaison (lorsque Mazaleyrat définit le rythme par la répétition d'accents qui, en français, sont des accents de groupe). De la même manière, en anglais, c'est la succession de « pieds » qui formerait le rythme.

Dans la métrique contemporaine française, le consensus est globalement clair : la « théorie traditionnelle » où rythme = mètre n'existe plus. La plupart des métriciens font un effort évident pour détacher leur discipline de toute ambiguïté par rapport au rythme : une grande partie du travail de B. de Cornulier vise à ramener la métrique à une définition claire, en critiquant l'utilisation par Mazaleyrat, ou Morier, de termes et de concepts métriques pour parler de phénomènes rythmiques. Cette désolidarisation est même capitale dans son projet :

Il est nécessaire de prendre conscience de la différence qui sépare les analyses rythmiques des véritables scansion métriques, pour pouvoir rendre aux premières leur finesse, leur complexité, parfois même leur flou et aux secondes leur simplicité, leur systématisme, et leur précision (1982, p. 76)¹⁵¹.

On trouvera chez d'autres métriciens, comme J. Roubaud, un rapport plus étroit entre la métrique et le rythme¹⁵², mais pas une confusion¹⁵³. Notons que la séparation *meter / rhythm* est peut-être moins absolue dans le domaine anglais, et on trouve d'ailleurs des définitions du rythme qui passeraient pour très classiques (voire surannées) dans le débat contemporain en français¹⁵⁴.

151 Point de vue confirmé dans *Art Poétique* (1995) : « [...] le point est de ne pas confondre, dans la versification, ce qui relève du rythme ou de la prosodie française en général et ce qui est propre à la métrique », p. 32. G. Peureux utilise la distinction comme un prérequis de son étude : « [...] on ne va s'intéresser qu'à une partie des rythmes que la prosodie prend en charge. Les mètres produisent des rythmes périodiques : [...] d'autres rythmes envisageables [...] (il convient de ne pas confondre la métrique avec les impressions rythmiques que l'on peut avoir), tout comme d'autres couches de rythmes qui s'articulent aux mètres [...] », 2009, p. 11.

152 Valérie Beaudouin (2000), par exemple, ou Pierre Lusson et J. Roubaud (1974) : les auteurs y font un usage de rythme plus synonymique de mètre que chez B. de Cornulier ou G. Peureux.

153 « L'étude précédente n'est pas (et de loin !) une étude exhaustive du phénomène rythmique dans l'alexandrin. Dans tout texte composé dans ce mètre interviennent toujours une quantité considérable d'autres récurrences : — coïncidence de certains traits distinctifs [...], — allitérations-asonances — rimes intérieures, — parallélismes syntactiques, — indications syntactico-sémantiques, — effets rhétoriques [...], — récurrences [sic] graphiques, — etc. » (P. Lusson et J. Roubaud, 1974, p. 50-51).

154 « Rhythm is produced when a series of events occurs at what is perceived by the human ear as *regular* intervals », M. J. Duffell, 2008 [2011], p. 18 ; je souligne.

Chez la plupart des traducteurs « contemporains » de *Hamlet*¹⁵⁵, la notion de rythme me semble plutôt s'éloigner de cette théorie traditionnelle, quels que soient les choix effectués¹⁵⁶. Cela ne signifie pas, on le verra, que les traducteurs se déclarent ouvertement pour tel ou tel concept de rythme : souvent, même, leur allégeance à une conception particulière est plutôt implicite et confuse – confusion pouvant servir à asseoir les choix de traduction sur une notion de rythme qui semble d'autant plus indiscutable qu'on la définit moins. C'est pourquoi, avant d'en arriver à l'exploration du corpus des traducteurs lui-même, à leurs théories explicites ou sous-entendues, je veux dans ce chapitre tenter de prendre position dans ce débat critique.

155 Je conçois par là les traductions qui ont vu le jour depuis les années 1950.
156 V. la [Seconde Partie](#).

PREMIÈRE SECTION

. RYTHME, SENS, LANGUE, DISCOURS.

CARACTÉRISTIQUES ET CONSÉQUENCES DE LA THÉORIE MESCHONNICIENNE DU RYTHME¹⁵⁷

Il est nécessaire de se pencher sur la théorie de Meschonnic car, en ce domaine, son poids dans la pensée contemporaine est sans égal, et il est difficile d'aborder le sujet du rythme en faisant l'économie de se situer par rapport à elle. La traduction de Shakespeare en vers libres, ne fait pas exception à son influence. Même quand Meschonnic n'est pas cité directement (comme chez J.-M. Déprats), il a développé des conceptions qui semblent influencer par capillarité toute une génération de traducteurs. Le problème, d'ailleurs, est peut-être plus large. Tous les traducteurs vers-libristes de Shakespeare ne citent pas explicitement Meschonnic, et on n'est même pas sûr qu'ils aient connaissance de sa pensée¹⁵⁸ ; on verra pourtant, dans la Partie II, que s'établissent nombre de points de convergence entre la pratique des traducteurs et les grands traits de la théorie de Meschonnic. Peut-être est-il le penseur qui a le mieux senti et résumé les enjeux du rythme à l'époque contemporaine : c'est chez lui en tout cas qu'ils sont le plus clairement définis et exposés.

Parler de rythme dans le « langage » n'a peut-être pas beaucoup de sens : c'est dans les manifestations de langage que la notion peut avoir une pertinence. Aussi serait-il peut-être plus juste de parler d'un rythme de la *communication*, avant que de parler de langage même (on peut parler, plus ou moins vite, avec les mains). Dans la communication verbale, il ne peut donc y avoir du rythme, au niveau le plus général, que dans les *langues*, en tant que manifestations culturelles / ethniques du langage. Attention cependant à ne pas en inférer un « rythme des

157 Une précision terminologique : Meschonnic emploie « discours » dans le sens linguistique, et non pas rhétorique ou littéraire, du terme : « Dans son acception linguistique moderne, le terme de discours désigne tout énoncé supérieur à la phrase, considéré du point de vue des règles d'enchaînement des suites de phrases », J. Dubois *et al.* (éd.), 1994 [2002], p. 150. Il m'arrivera d'utiliser « énoncé » comme synonyme, pour des raisons stylistiques, même si les termes recouvrent pour les linguistes des acceptions différentes.

158 C'est d'autant plus frappant que sur nombre de points, ces traducteurs qui semblent pourtant « inspirés » par Meschonnic entrent en contradiction directe avec sa pensée sur de nombreux points (v. [Partie II](#)).

langues », notion dont Meschonnic est très critique (et qui sous-tend justement, contre sa pensée, le choix du vers libre chez un grand nombre de traducteurs) : « Il y a un rythme linguistique, propre à chaque langue. Ce qui ne signifie pas que la langue a un rythme. Ce sont les mots, les phrases, les discours qui ont un rythme. La langue est l'ensemble des conditions rythmiques » (p. 423¹⁵⁹).

Le « rythme de la langue » n'est alors que la configuration des rythmes réels possibles. On peut, évidemment, utiliser l'expression « rythme d'une langue » comme une métaphore pour résumer certains des aspects phonétiques, intonatifs, accentuels, etc. des énoncés qui se font dans une langue donnée ; en d'autres termes, déduire des caractéristiques générales à partir d'exemples concrets. Cependant, le risque d'essentialisation semble réel – et je ne crois pas qu'il soit toujours justifié. Je me garderai donc de parler du « rythme du français » ou de « l'anglais », et préfère considérer, bien que la différence puisse sembler mineure, le rythme « en français » ou « en anglais ».

I. MESCHONNIC, ENJEUX ET PROBLÈMES : CRITIQUE DE LA « THÉORIE TRADITIONNELLE »

La pensée de Meschonnic repose sur une remise en question radicale du lien entre rythme et mètre et, plus généralement, du rapport entre le rythme et l'idée de *régularité* et d'alternance entre le même et l'autre ; il fustige les liaisons presque automatiques entre le rythme et les nombres. Le rythme n'est pas quelque chose qui puisse *se mesurer*. Il renvoie dos à dos deux pans apparemment opposés de la tradition, mais complémentaires à ses yeux : l'un confond rythme et sens ; l'autre place le rythme du côté de la « forme », et donc dans certains phénomènes (au premier rang desquels les phénomènes métriques, comme la césure) qui n'ont pas de rapport explicite avec le sens des énoncés (en clair, rythme = mètre). Cette alternative est déjà biaisée car elle se fonde sur une dualité fallacieuse entre forme et sens. Ce « dualisme » amènerait de fait la « tradition »¹⁶⁰ à relever essentiellement de la deuxième solution – ce en quoi, on l'a vu avec des exemples récents, il n'a pas tout à fait tort :

159 La plus grande partie des références de cette section sont tirées de Meschonnic, 2009 [1982]. Sauf indication contraire, le numéro de page y renvoie.

160 Je renvoie au [chapitre précédent](#) pour souligner qu'en français, cette tradition me semble se stratifier au XVIII^e s.

Le rythme, au sens traditionnel, est donc à la fois juxtaposé au sens, et opposé au sens. Sans rapport nécessaire avec lui, car il n'est qu'un événement de la forme [...]. La chaîne dualiste monopolise le rythme dans la poésie, et la poésie dans le vers, au sens où la poésie est un travail de la forme, [...].

La métrique est donc devenue le lieu du rythme par excellence dans le langage. Qu'ensuite le mètre soit conçu comme "une espèce du genre rythme", ainsi que le dit Aristote, ou que ce rapport soit inversé, n'est plus qu'un tourniquet théorique qui aboutit de fait à l'identification du rythme au mètre (G. Dessons et Meschonnic, 1998 [2008], p. 71).

Le rythme traditionnel est alors toujours conçu dans un rapport à la régularité, quand elle est respectée, ou quand elle est momentanément brisée ou déplacée (enjambements, jeux avec la césure, inversions d'accents dans le vers anglais, etc.). L'important n'est pas que le rythme, dans la poésie et les vers, ne puisse parfois jouer d'une ambiguïté métrique – mais que toute ambiguïté n'a de sens que par rapport à la régularité globale. Cette critique de la mesure est corrélée à une critique du « numérisme », puisque, fatalement, on « mesure » un discours en vers avec des nombres, que ce soit un nombre de syllabes, de pieds ou d'accents. La métrique organise une *discontinuité*, entre des temps faibles et forts, un levé / un baissé – bref, une « hétérogénéité radicale entre ses deux composantes » (*ibid.*, p. 20), quand le rythme est pour lui la marque du *continu* dans le discours, un mouvement qui ne s'arrête pas.

La pensée meschonnicienne met en place une critique radicale de la métrique (la pratique et la discipline). Conscient des origines de la métrique, dans la symbiose de la *mousikè* entre chant, danse et poésie, il dénonce la confusion qui en résulte, qui fait ignorer la spécificité du rythme dans le discours, car ce rythme commun est un « rythme pur » (p. 525), abstrait, détaché des conditions de réalisation de chacune des pratiques. En tant que *mesure*, le mètre *n'est pas du langage* : « le paradoxe de la métrique est de se constituer par rapport à la langue mais en plaquant un ordre non linguistique sur le langage » (p. 522). « On a compté des syllabes, placé des temps forts et des temps faibles, pour chanter. Cette parenté d'origine entre le vers, la musique et la danse, qui a fait la métrique, a fait aussi un mythe poétique » (p. 586). L'action de compter / mesurer peut être appliquée à du discours, mais en tant que « comptage », ce n'est pas

du discours qu'elle compte, seulement des éléments (syllabes, temps) qui ne peuvent être du discours à eux seuls, ils ne sont pour la métrique « qu'une substance sonore », ou le langage « qu'un matériau » (p. 525).

Meschonnic se place d'emblée dans la lignée de la redéfinition benvenistienne de *rhuthmos* (v. p. 70 *sq.*), mais en considérant prioritairement le rythme dans le discours comme un phénomène *temporel* : « Le primat du rythme [...] implique, parce qu'il est d'abord une temporalité, un traitement inégal de l'espace et du temps. Où le rythme, contrairement aux apparences, se dissocie de la métrique : car la métrique *spatialise* le langage » (p. 110). Les discours étant des phénomènes linéaires, ils ne sont évidemment perçus que du point de vue temporel¹⁶¹ ; or, en organisant des régularités remarquables à des *endroits* spécifiques d'un discours, la métrique entraîne le langage du côté de l'espace.

La critique meschonnicienne s'attarde particulièrement sur les rapports entre langage et musique, dont la connotation prioritairement musicale du mot est un signe marquant – même si, je le rappelle, ni en grec, ni en français, ce rapport ne semble premier. Ce rapport, si ancré, n'est que métaphorique et il ne dit rien de la nature *spécifique* du rythme dans le langage : du rythme existe dans le langage parce que c'est un phénomène commun à tout organisme vivant¹⁶², et non pas parce que langage et musique partageraient un certain nombre de traits communs, leurs unités paraissant incompatibles à Meschonnic¹⁶³. La différence tient aux unités elles-mêmes, incompatibles, la musique étant composée de sons, le discours de *phonèmes*, c'est-à-dire de « sens » (v. p. 128).

La confusion originelle dans la *mousiké* a joué à plein dans l'histoire du rythme¹⁶⁴. Le [chapitre précédent](#) aura montré que le mot se situe aisément à la confluence de la poésie et de la musique, les deux arts entretenant des rapports d'autant plus étroits que, jusqu'au XVII^e s., la poésie était encore souvent chantée. La séparation des deux domaines a mis en crise la notion de

161 « Le rythme d'un texte fait du temps de ce texte une forme-sens qui devient la forme du temps pour le lecteur », (p. 226).

162 « Le rythme est consubstantiel au discours parce qu'il est consubstantiel au vivant, et à toute activité » (p. 121).

163 « [...] une définition unique du rythme pour la musique et pour le langage est intenable, parce que les unités dans l'une et dans l'autre sont incompatibles » (p. 122). C'est l'une des raisons principales qui poussent Meschonnic à se méfier profondément d'un concept unifié du rythme : « [...] une théorie du rythme dans le discours n'aura pas nécessairement de rapport avec une théorie du rythme ailleurs que dans le discours » (p. 76).

Sur ce point, v. Benveniste, 1974, notamment p. 53 *sq.*

164 « [L]'histoire du rythme vient de la musique », p. 121.

rythme, notamment pour le langage. Meschonnic tente de trouver ce que signifie rythme *pour le langage*, et *uniquement* pour lui. La « confusion originelle » est au cœur de la vision traditionnelle qui identifie à tort rythme et mètre : « [...] l'union de la poésie avec la musique a orienté une nostalgie, vers un âge d'or du rythme » (p. 123).

L'accompagnement historique de la poésie par le chant n'est pas un fait « naturel », mais construit, et cette association qui paraît évidente masque les divergences de rythme entre musique et parole¹⁶⁵ : le chant est le lieu d'une rencontre, mais pas d'une identification ; rencontre éventuellement contradictoire, de deux ordres rythmiques distincts, voire antinomiques :

Dès que le discours, par le poème, entre en rapport avec le chanté, il sort du rythme linguistique, il prend le rythme musical. La chanson montre comment il se désaccentue et se réaccentue, à contre-langage. Il y a conflit, donc éventuellement travail, pour correspondre (p. 134).

Meschonnic cherche ainsi à détacher le rythme de cette ambiguïté poético-musicale qui caractérise la plupart de ses utilisations, à contre-courant d'une tradition littéraire qui s'en accommode ou la cherche¹⁶⁶.

En cherchant le rythme du langage, Meschonnic se débarrasse du même coup de la division traditionnelle entre prose et poésie. La tradition qui associe poésie et musique considère souvent la prose comme un discours « arythmé » : « la prose est le sans rythme, le sans image » (p. 395)¹⁶⁷, dit-il pour dénoncer cette vision (on peut évoquer de nouveau Baudelaire, dans la dédicace aux *Petits poèmes en prose*, qui rêve d'une prose « sans rythme » – au sens de vers, ou de métrique régulière). Abolir la confusion entre rythme discursif et rythme musical amène à invalider l'opposition entre prose et poésie, puisque prose et poésie sont des discours, rythmés en tant que tels, seulement d'une manière différente. La ligne de partage du rythme, dès lors, n'est pas entre une prose non rythmée et une poésie (en vers) rythmée, mais bien entre rythme musical et rythme du langage. Et Meschonnic de remarquer l'une des erreurs fondamentales d'une

165 Sur la question de la musique et du sens, v. p. 135 *sq.*, notamment.

166 Il précise bien qu'il ne veut pas empêcher les analogies entre ces deux ordres de rythme, mais simplement éviter que de telles analogies empêchent une observation critique véritable et rigoureuse des notions (v. p. 132).

167 Meschonnic met facilement de côté toute la tradition rhétorique. Il est évident que, de manière globale, on a plutôt *tendance* à associer rythme et poésie (et vers), et beaucoup moins rythme et prose ; cette tendance n'est cependant pas universelle, comme on a pu le voir avec l'exploration diachronique du terme. La tradition qu'il dénonce est majoritaire, sans doute, mais pas unilatéralement dominante.

séparation absolue entre prose et poésie, qui est de confondre la prose avec le « langage ordinaire », alors que tout discours dit littéraire, quelle que soit sa forme, s'en distingue (v. p. 396)¹⁶⁸. Il n'y a pas à chercher « le » rythme dans la poésie, métrique ou pas ; tout type de discours est rythmé :

[...] dans le discours, il n'y a pas [...] de vide rythmique. [...] Il n'y a pas de polarité de l'amorphe à l'organisé. Linguistiquement, tout langage est organisé, rythmiquement aussi. Il y a seulement la diversité, la complexité des organisations. [...] Une prose n'est pas moins, mais autrement rythmée que des vers [...], c'est le discours qui a un rythme, des rythmes (p. 410-411).

Meschonnic marque l'aboutissement de certaines intuitions linguistiques du XVIII^e s¹⁶⁹.

Il est délicat dans le cadre de ce travail de situer précisément Meschonnic par rapport à d'autres penseurs du rythme. Une chose importe néanmoins : autant que de l'association entre rythme et régularité, Meschonnic se méfie d'autres conceptions modernes, concurrentes à la sienne. On se doute *a fortiori* qu'il repousse vigoureusement toute définition d'inspiration formaliste¹⁷⁰. Pour les raisons exposées en avant-propos de ce chapitre sur le rythme encore basé sur des rapports numériques chez Morier ou Mazaleyrat, Meschonnic s'oppose également à leur vision¹⁷¹. Plus largement, il rejette une conception du rythme qui s'est développée dans la littérature post-romantique, qui le voit comme une « liberté », voire une anarchie¹⁷². Le rythme (dans le discours) n'est pas l'absence d'ordre, mais la conjugaison d'une multiplicité de domaines qui crée un ordre, complexe et spécifique, à l'intérieur du discours.

168 « Le discours parlé est d'un autre ordre (phonologique, morphologique, syntaxique) que les conventions écrites. L'écrit est autre que du transcrit. [...] La prose est aussi loin du discours parlé que le vers, dans une autre direction » (p. 405-406).

169 V. Diderot, 1767 ; *Recueil de pièces intéressantes concernant les antiquités, les beaux-arts, les belles-lettres, & la philosophie*, éd. l'aîné Barrois, 1787, cités dans le [précédent chapitre](#), Deuxième section.

170 V. sa critique de Valéry, p. 208.

171 V. p. 214.

172 V. par exemple sa critique du concept chez Deleuze et Guattari, p. 523.

II. LA DÉFINITION DU RYTHME CHEZ MESCHONNIC

Meschonnic revendique le caractère linguistique de sa réflexion : littérature et poésie viennent comme des cas particuliers d'une réflexion globale sur le langage et son fonctionnement¹⁷³. Pour comprendre sa conception du rythme, il faut comprendre le cadre dans lequel elle se forge : tout énoncé, littéraire ou pas, est toujours le fait de locuteurs réels qui prennent concrètement la parole d'une manière ou d'une autre. La notion linguistique de *discours* est centrale : « [...] il n'y a pas, concrètement, de la langue : il n'y a que des discours » (p. 85). Il n'existe pas d'objet qui soit la langue, mais uniquement des discours « dans » une langue. Il s'oppose à la pensée adverse, qu'il nomme « théorie du signe », où « la langue est première, et le discours second » (p. 70) : il s'inscrit en faux contre la vision d'un locuteur abstrait qui parlerait en sélectionnant les signes linguistiques dans un catalogue prêt-à-l'emploi formé par la langue. Ce n'est pas ainsi, semble-t-il dire, que les gens parlent. Aussi Meschonnic dénonce-t-il catégoriquement le dualisme que certains ont déduit de la théorie de Saussure entre signifiant et signifié, comme Valéry : Saussure ne montre pas que signifiant et signifié sont mutuellement exclusifs, mais au contraire, qu'ils sont inséparables (v. p. 208)¹⁷⁴. Le rythme, alors, n'appartient pas à un genre littéraire, ou même à la littérature : il est « du discours ordinaire, dans tous les discours » (p. 72).

Meschonnic critique fortement les théories qui conçoivent le rythme soit comme un élément du discours, soit comme une combinaison d'éléments formant un « niveau », un « caractère », de ce discours. Le rythme n'est pas un « niveau », une catégorie à l'intérieur du discours ou du texte, qui se placerait pour tout ou partie dans la morphologie, ou la syntaxe, ou la sémantique (v. p. 38). Le rythme est au contraire, la notion qui permet de neutraliser ces « niveaux » divers et de les rassembler dans une même structure, dotée d'un aspect holistique

173 Pour comprendre plus amplement le contexte des prémisses théoriques du raisonnement de Meschonnic, v. Benveniste, 1974, ch. III « Sémiologie de la langue », p. 43-66.

174 Meschonnic a raison dans la critique qu'il adresse aux penseurs qui mésinterprètent Saussure : l'« arbitraire du signe » ne veut pas dire absence de relation entre signifiant et signifié (v. Saussure, 1916 [2005], p. 97-103). Le signe linguistique paraît libre par rapport au signifiant, mais il ne l'est pas dans la communauté linguistique concernée (v. Saussure, p. 104) : un signe est ainsi immuable (v. Chap. II, « Immutabilité et mutabilité du signe », p. 104-113). La métaphore la plus claire pour comprendre le rapport signifiant / signifié dans la théorie de Saussure se trouve p. 157 : il compare la langue à une feuille de papier, le son étant le recto, la pensée le verso – impossible de « découper » l'un sans découper l'autre. Meschonnic, par conséquent, ne vise aucunement Saussure, mais une mauvaise interprétation de sa pensée. Notons au passage que la neurologie semble donner raison à Saussure, v. J.-P. Rossi, 2013, p. 79 et p. 86-87.

certain : « Dans le discours, le discours est rythme, et le rythme est discours : non un discours parallèle, intérieur, caché, mais le discours même » (p. 216). Le rythme ne se situe pas *dans* des éléments « formels » qui le composent (puisqu'il est leur « ensemble synthétique » (*loc. cit.*). Voulant rompre avec les considérations formalistes et technicistes¹⁷⁵, Meschonnic situe le rythme dans l'ensemble du discours, et affronte consciemment le risque d'une assimilation du rythme au sens¹⁷⁶, dont le rapport est explicitement « un enjeu de la théorie du rythme » (p. 69). Il s'évertue à distinguer les deux : le rythme n'est pas le sens mais, « dans » le discours, une « structure » qui permet son *émergence*, et même son existence (v. p. 69). Quelle est la nature exacte de cette structure ? Reprenant à son compte les conclusions de Benveniste pour les appliquer à une linguistique du discours (v. p. 70 *sq.*), Meschonnic aboutit à une définition :

Le rythme est organisation du sens dans le discours. S'il est une organisation du sens, il n'est plus un niveau distinct, juxtaposé. Le sens se fait dans et par tous les éléments du discours. [...] Le rythme peut avoir dans un discours plus de sens que le sens des mots, ou un autre sens. Le « suprasegmental » de l'intonation, jadis exclu du sens par les linguistes, peut avoir tout le sens, plus que les mots. [...] Le sens n'est plus le signifié. Il n'y a plus de signifié. Il n'y a que des signifiants, participes présents du verbe signifier (p. 70 ; je souligne.).

Cette définition globale synthétise des éléments distincts, quoique solidaires, dans la linguistique (syntaxe, sémantique, phonétique, etc.), et les subsume dans un ensemble plus vaste, le rythme. La relation rythme – sens ne concerne pas uniquement les mots, et leur signification, mais tout élément porteur de sens dans un discours donné, y compris l'intonation, par exemple. Le terme d'*organisation* (de *structure* ailleurs) repousse toute vision trop réductrice du rythme, qui est toujours un *ensemble* d'éléments, dans une importance réaffirmée du tout vis-à-vis des parties. Ainsi, si un discours est métrique, cette régularité n'est que *l'une* des modalités d'organisation, et son rythme ne s'y réduit pas ; elle n'est que l'un des éléments de la structure globale – si prégnante puisse-t-elle sembler¹⁷⁷.

175 « [...] il y a à montrer que le rythme dans le langage n'est pas une notion technique, à laisser à la seule technique », p. 16.

176 « Le rythme risque [...] [d']être compris en termes psychologiques qui l'escamotent jusqu'à y voir un ineffable, absorbé dans le sens, ou l'émotion », p. 55.

177 « [...] la métrique n'est qu'une variante dans la multiplicité des *organisations du mouvement de la parole* » (G. Dessons et Meschonnic, 1998 [2008], p. 27).

C'est la notion de *sujet* qui permet de comprendre véritablement comment s'articulent rythme et sens. Le sujet, c'est le locuteur qui organise son discours : « Le sujet est un universel linguistique ahistorique [sic] : il y a toujours eu sujet, partout où il y a eu langage » (p. 72) ; en des termes aux allures de truisme, là où on parle, il y a *quelqu'un* pour parler¹⁷⁸. La relation entre sujet, discours et rythme donne une idée plus claire de la relation rythme – sens, qu'il est aussi douteux de séparer que de confondre. Cette relation doit être « conçue techniquement comme relation du discours au sujet » (p. 82) : le sens d'un discours ne peut se comprendre que par rapport au sujet qui le produit, à ce qu'il veut dire, aux informations qu'il veut transmettre, à l'effet qu'il cherche à obtenir à l'aide de son discours ; le locuteur, pourtant, ne se confond pas avec le discours qu'il produit, même s'il est partout dans son discours – ainsi, le sujet est en relation constante avec son discours, sans *être* son discours. De la même façon, le rythme *organise* le sens mais *n'est pas* le sens, il le produit de la même manière qu'un sujet produit son discours. Le rythme est avant tout la marque du sujet dans son discours : « le rythme est nécessairement une organisation ou configuration du sujet dans son discours » (p. 71). Sens et rythme ne s'identifient pas, mais sont « en interaction »¹⁷⁹ (p. 82)¹⁸⁰.

La valeur poétique d'un discours, ainsi, se manifeste justement par la subjectivisation maximale de l'énoncé, qui accède alors « au statut d'un système de valeurs » (p. 86), et le rythme est ce qui crée ce système de valeurs propre au discours en question, produit par un sujet donné¹⁸¹, ce qui explique pourquoi Meschonnic rechigne à l'idée du rythme comme « liberté ». Ce « système de valeurs » idiosyncratique repose en effet sur des phénomènes caractéristiques du discours en question, répétés et mis en évidence, qui se comportent comme des *contraintes* qui produisent le discours d'une certaine manière, et pas d'une autre¹⁸². Un exemple de ce genre de contrainte se trouve analysé par Meschonnic dans *Poétique du traduire* (1999), dans « Le Nom d'Ophélie », p. 245-257. Il fait la remarque que, dans l'entourage immédiat du nom *Ophelia* dans

178 Par là, le rythme engage également le langage dans une dimension corporelle (v. p. 73).

179 La poésie (au sens large de création littéraire) est pour Meschonnic le lieu par excellence où cette interaction entre rythme et sens est la plus sensible, v. p. 82.

180 On est tenté d'assimiler cette théorie à une expressivité de l'individu dans son discours. Pour Meschonnic, le sujet se distingue de l'individu en ce qu'il est « social » (p. 94), plus exactement « une dialectique de l'unique et du social » (p. 72).

181 La question de la « valeur », ici, est à prendre au sens double, à la fois linguistique (v. Saussure, Ch. IV, « La valeur linguistique », p. 155-169) et éthique.

182 « La spécificité littéraire, poétique, est donc le maximum de contraintes (variables selon la dimension, le "genre") qu'un discours puisse produire » (p. 86).

Hamlet se trouvent régulièrement des termes qui font avec ce mot un écho prosodique¹⁸³. La plupart des traductions effacent ces échos, et Meschonnic propose des approximations possibles (« frêle Ophélie, folle Ophélie », v. p. 257), sans s’y arrêter comme définitives. Ce qui paraît un faux-sens (il le reconnaît) peut se justifier par la notion de « contraintes » : l’entourage d’Ophélie étant presque constamment « contraint » par un entourage prosodique qui fait écho à ses phonèmes, Meschonnic estime que traduire « fair » par « belle », c’est se priver de la *valeur* du nom dans la pièce. Cette démarche ne fonctionne que pour *Hamlet*, et uniquement pour ce nom dans la pièce ; chaque discours construit ses propres contraintes, son propre système de valeurs. Cet ensemble de contraintes, mis en place par un système synthétique, fait croire, une fois le discours terminé, à une sorte d’évidence : « Le rythme est le sens de l’imprévisible. La réalisation de ce qui, *après coup*, sera dénommé “nécessité intérieure” » (p. 85).

La logique des « contraintes » dans un discours permet de mieux comprendre la définition la plus complète que Meschonnic donne du rythme, que je cite extensivement :

Je définis le rythme dans le langage comme l’organisation des marques par lesquelles les signifiants, linguistiques et extralinguistiques (dans le cas de la communication orale surtout) produisent une sémantique spécifique, distincte du sens lexical, et que j’appelle la signifiante : c’est-à-dire les valeurs, propres à un discours et à un seul. Ces marques peuvent se situer à tous les “niveaux” du langage : accentuelles, prosodiques, lexicales, syntaxiques. Elles constituent ensemble une paradigmatique et une syntagmatique qui neutralisent précisément la notion de niveau. Contre la réduction courante du “sens” au lexical, la signifiante est de tout le discours, elle est dans chaque consonne, dans chaque voyelle qui, en tant que paradigme et que syntagmatique dégage des séries. Ainsi les signifiants sont autant syntaxiques que prosodiques. Le “sens” n’est plus dans les mots, lexicalement. Dans son acception restreinte, le rythme est l’accentuel, distinct de la prosodie – organisation vocalique, consonantique. Dans son acception large, celle que j’implique ici le plus souvent, le rythme en-

183 Une rapide recherche confirme cette impression de Meschonnic (je souligne les échos prosodiques) : « *Fear it, Ophelia, fear it [...]* » (*HP*, p. 712, v. 32) ; « *Farewell, Ophelia [...]* » (p. 716, v. 83) ; « *In few, Ophelia [...]* » (p. 720, v. 125) ; « *The fair Ophelia* » (p. 808, v. 88 ; p. 950, v. 223), entre autres.

globe la prosodie. Et, en parlant, l'intonation. Organisant ensemble la signification et la signification du discours, le rythme est l'organisation même du sens dans le discours. Et le sens étant l'activité du sujet de l'énonciation, le rythme est l'organisation du sujet comme discours dans et par son discours (p. 216-217)¹⁸⁴.

Les discours, traversés par le corps, nourris de phénomènes qui ne passent pas uniquement par le sens lexical des mots, proposent des *rythmes*, spécifiques à chaque discours, chaque énoncé, rythmes sur lesquels il livre des précisions (v. p.223) : un discours est (ou peut être) composé d'un *rythme linguistique*, inaliénable à la collectivité parlant la langue en question ; d'un *rythme rhétorique*, qui peut varier selon les registres, les époques, les cultures, etc. : d'un *rythme poétique*, seul spécifique à la littérature, mais qui ne saurait fonctionner sans les deux autres. Chacun de ces rythmes, notons-le, présente sans doute un rapport spécifique à la notion de « contrainte ». Le *rythme linguistique* est l'ensemble des contraintes posées par le parler collectif : la manière dont les mots, ou les groupes de mots, sont accentués, ne dépend jamais de l'individu qui prononce un énoncé. Le *rythme rhétorique* peut être contraint en partie (selon le genre, la situation), mais connaît un certain degré d'indépendance, dans la mesure où un accent d'insistance peut par exemple être placé selon le bon vouloir du locuteur. Le *rythme poétique* est fonction d'un « maximum de contraintes » (p. 86) mises en place par un sujet dans son discours, mais les contraintes qui saturent le discours d'un *rythme poétique* sont produites par un *sujet*, et non plus par la collectivité comme c'est le cas du *rythme linguistique* ; en outre, ces contraintes ne sont pas *préalables* au discours prononcé (comme le système linguistique, lui, est antérieur au locuteur), mais elles sont « imprévisibles », se mettent en place au fur et à mesure de l'« histoire » du discours, et n'apparaissent qu'*après coup* comme une nécessité.

Globalement, « le rythme du discours est une synthèse de tous les éléments du discours, y compris la situation, l'émetteur, le récepteur » (p. 223). Il inclut des éléments qui ne sont pas directement linguistiques, et c'est une des grandes différences avec les théories de Morier ou de Mazaleyrat : intonations, gestes, débit, tout joue, et « [l']*air* compte plus que les *paroles* [...]. Il

184 On peut être surpris par cette différence entre les deux sens de « rythme », restreint d'un côté, et global de l'autre, alors même que tout son travail semble viser une prise en compte générale de tous les éléments, y compris extra-linguistiques (comme les mouvements du corps), qui participent de la mise en place du rythme. Noter, au passage, que la question de l'intonation fait parfois l'objet d'une confusion. Elle semble participer « du » rythme, cependant Meschonnic précise à un autre endroit que l'intonation « n'est pas le rythme mais [...] a son propre rythme » (p. 221).

peut laisser *entendre* autre chose que le dit » (*loc. cit.*). Le rythme n'est donc plus seulement conçu comme fonction d'une succession *linéaire* de signes linguistiques différenciés (temps fort / temps faible) ou comme la répétition d'accents à intervalles réguliers ; il faut tenir compte de son aspect *synthétique*, qui joue dans la synchronicité : l'air que j'ai, le ton que je prends, *en même temps* que les paroles que je prononce, donnent un sens ou un autre à mon discours. Le rythme ne peut pas vraiment se décomposer : en retrouvant des « niveaux » (la prosodie d'un côté, les groupes accentuels de l'autre), on perd ce qui fait justement rythme, c'est-à-dire la mise en consonance de tous ces éléments à l'unisson : « Non unitaire, non totalisable, sa seule unité possible [au rythme] n'est plus la sienne : c'est le discours comme système » (p. 85)¹⁸⁵. Plus tard, avec G. Dessons, Meschonnic ajoutera la notion de *mouvement* à sa définition¹⁸⁶, approfondissant encore le rapport de sa théorie avec l'exploration benvenistienne de *rhuthmos*¹⁸⁷.

On touche ici l'un des problèmes majeurs de la théorie de Meschonnic : cette définition volontairement globale du rythme n'entraîne-t-elle pas une dilution sémantique de la notion ? Comment faire la différence, par exemple, entre le rythme et le style¹⁸⁸ ? Le rythme entretient manifestement un rapport d'identité avec le discours¹⁸⁹. Sur cette ambiguïté entre rythme et identité a prospéré (au corps défendant de l'auteur ?) un héritage théorique (G. Dessons, L. Bourassa, P. Michon), mais aussi des pratiques et leurs justifications, chez les traducteurs en vers libres de Shakespeare notamment, persuadés en cherchant le rythme de s'approcher de l'identité du texte original. C'est souvent le désarrimage de la relation entre rythme et mètre que

185 C'est pourquoi la syntaxe est un élément capital du rythme pour Meschonnic : comme le rythme n'a pas d'unité, il passe fatalement plus par l'imbrication des « parties » du discours que par chaque élément pris pour lui-même : « [...] détruire la syntaxe, c'est détruire le rythme » (p. 487).

186 « [...] le rythme est l'organisation du mouvement de la parole par un sujet (...) » (G. Dessons et Meschonnic, 1998 [2008], p. 27).

187 Il serait trop long de détailler les spécificités techniques du rythme selon Meschonnic. On notera notamment chez lui la question du « contre-accent » (v. p.255 *sq.*) ; l'importance également de ce qu'il nomme la « prosodie », qui correspond pour lui à « l'organisation consonantique-vocalique » (p. 131) – qui permet notamment de systématiser dans tout le discours ce dont la rime n'est qu'un cas particulier (v. p. 261 *sq.*). Techniquement, chez Meschonnic, le rythme est surtout fonction du *sériel*, de la *répétition*, où la régularité peut jouer un rôle, mais sans privilège particulier : v. notamment p. 261, p. 514, p. 648. V. aussi la question de l'« oralité », capitale, mais dans un sens différent de ce qu'on entendrait spontanément (p. 280 *sq.*).

188 « Le rythme d'une écriture *se confond* avec la spécificité de cette écriture » (p. 515 ; je souligne.).

189 Le rythme est également presque identifié au sujet qui produit le discours, car il paraît préexister en lui à toute utilisation consciente du langage (v. p. 100 ; p. 651) : Meschonnic développe en cela l'héritage de Leroi-Ghouran (v. 1965 [2014], notamment ch. XIII, « Les symboles de la société »). Aussi, même s'il s'en défend fortement (v. p. 667), est-il parfois difficile de ne pas rattacher sa théorie à une sorte de « vitalisme » du rythme, inspiré par Mauss (1926 ; 1936) ou Jousse (1925).

La question du sens est évidemment l'un des points de discussion majeurs de la linguistique, et ce travail ne saurait rendre compte de la complexité du problème. V. Biglari (dir., 2018) pour se faire une idée de la portée et de la difficulté de la question.

beaucoup d'interprètes et de traducteurs ont retenu, sans prendre garde que ce désarrimage s'appuie sur une pensée complexe, rarement remise en perspective, et qui, pour être stimulante, n'en doit pas moins être soumise à une critique qui en mette les limites en évidence.

III. LIMITES DE LA PENSÉE MESCHONNICIENNE

Proposer une critique exhaustive de la pensée de Meschonnic dépasserait amplement le cadre de ce travail : je vais essayer de mettre en relief certains des problèmes qui me semblent essentiels, notamment vis-à-vis de la traduction du théâtre shakespearien.

Le premier est l'inscription du sujet dans le discours comme source du rythme linguistique, notamment dans la perspective d'un texte de théâtre. C'est d'autant plus complexe que l'instance du *sujet* n'est pas toujours clairement définie : l'involontaire, l'inconscient semblent jouer un rôle (v. p. 101 ; p. 647)¹⁹⁰, comme si le rythme formait une sorte d'inconscient du discours¹⁹¹. De quel rythme parle-t-on, dans *Hamlet* ? Shakespeare est-il le « sujet » qui rythme le texte ? Apparemment pas, puisque le sujet n'est pas l'individu réel qui a produit le discours¹⁹² : le sujet est celui de l'énonciation, chaque individu pouvant produire une sorte de reprise infinie de cette énonciation, une « chaîne de ré-énonciations. [...] Une *hypersubjectivité*. » (p. 86-87), comme si le sujet était la possibilité d'« accueil » de tout individu au sein du discours. Meschonnic n'éclaire jamais vraiment ce que signifie concrètement une telle « ré-énonciation ». Je ne vois qu'une possibilité, que le lecteur / auditeur, en tant que sujet lui-même, se projette *métaphoriquement* dans le discours qu'il lit / entend (« intersubjectivité », « trans-subjectivité », *loc. cit.*). Peut-on mettre sur le même plan l'acte original d'énonciation, et celui de « ré-énonciation » ? Je ne saurais répondre, mais la pensée de Meschonnic n'est pas claire sur l'articulation entre ce qu'il nomme « sujet » et les individus concrets (producteur ou récepteur) impliqués dans l'existence du discours littéraire (de tout discours, en fait), fragilisant de fait l'un des points majeurs de son

190 Pour la réflexion et la critique de la psychanalyse par Meschonnic, v. p. 663-686.

191 « Le rythme peut passer aussi inaperçu que l'inconscient, et comme lui montrer dans le langage les états du sujet », p. 101).

192 Pourtant, Meschonnic associe parfois les deux termes (par exemple « individu sujet », p. 557).

concept de rythme¹⁹³, d'autant qu'une pièce de Shakespeare double le problème du *sujet* lui-même par le fait que les « énonciateurs », les personnages, sont fictifs.

Cette question de la fiction pose problème vis-à-vis de l'instance du *sujet* : qui est le « sujet », quand le discours n'est plus tenu par un *je*, puisque tout poème implique une subjectivité ? La fiction « pluralise, dissémine le sujet. Généralement, d'abord, par la pluralité des personnages, tout ce qui tient l'intrigue » (p. 88). Meschonnic ne précise pas par quelle opération linguistique cette « pluralisation » s'opère. Le monologue de Hamlet, est-ce le rythme du personnage, à ce moment de l'intrigue ? du discours de Shakespeare, en tant qu'auteur « réel » ? du sujet « ré-énonciateur » qui « joue à être autre » ? de tout cela à la fois ? Mystère jamais éclairci. Meschonnic pallie ces difficultés en supputant des différences essentielles entre la fiction et le poème (v. p. 446) : il relie la fiction au mythe et, comme la métrique est hétérogène au discours mais constitue une grille qui peut s'y appliquer, la fiction est hétérogène à la poésie, et si elle peut s'adjoindre à elle, elle ne s'y identifie pas, voire s'y oppose... en tout état de cause, « [l]a poésie n'est pas la fiction » (*loc. cit.*). Là encore, Meschonnic ne développe pas. Il faudrait conclure que dans *Hamlet*, la poésie du texte et son intrigue, les aspects fictionnels dans les personnages, sont des choses radicalement distinctes, qui fonctionnent concurremment dans l'œuvre malgré une hétérogénéité complète¹⁹⁴. D'autant que les spécificités du théâtre¹⁹⁵ questionnent de manière plus incisive encore la théorie de Meschonnic : si le rythme, dans un discours poétique, organise « les valeurs, propres à un discours *et à un seul* » (p. 216 ; je souligne.), faut-il comprendre que *Hamlet* est *un seul discours*, « pluralisé » ? ou que chaque personnage (chaque réplique ?) est un discours propre, proposant son propre rythme, ses propres valeurs ? toutes les répliques d'un personnage forment-elles « un » discours prolongé mais fragmenté à l'intérieur de l'œuvre ? Questions sans réponses, encore¹⁹⁶. La question d'un rythme *spécifique* au théâtre demeure, à mon avis, un impensé chez Meschonnic, dont la théorie *globale*

193 La linguistique pragmatique propose des concepts qui semblent approcher celui développé par Meschonnic. Dominique Mainguenu (2010) présente par exemple la lecture comme une « co-énonciation » (v. ch. 4, « La lecture comme co-énonciation »), le lecteur du roman *énonçant* véritablement le texte (v. p.31). Ces arguments reposent sur la distinction théorique entre le *locuteur* (producteur du discours) et l'*énonciateur* (le point de vue discursif à l'intérieur de son discours) : en l'absence de locuteur, l'œuvre littéraire ne connaît qu'une instance énonciative qui demande à être actualisée : cette idée semble cohérente avec la « ré-énonciation » chez Meschonnic.

194 Je pense qu'on peut relier cette critique de la fiction à celle que Meschonnic propose de l'« image » : « Le rythme fait la critique de l'image. [...] Primat de l'image, oubli du rythme. Or le primat de l'image est celui de la *mimesis* » (p. 478). Sans le dire explicitement, Meschonnic considère peut-être la diégèse comme l'« image » d'une chose imitée, et cette fixité est antagoniste du rythme comme mouvement dans le discours.

195 Je parle ici du théâtre « traditionnel », fondé sur le partage des dialogues.

du rythme fonctionne essentiellement vis-à-vis de la poésie au sens restreint – et peut-être surtout vis-à-vis de la poésie « moderne », disons à partir du XIX^e s.

En ce sens, la critique de la métrique traditionnelle dans son rapport au rythme rencontre un certain nombre de difficultés, dont la première est encore le rapport au sujet. Pour Meschonnic, la métrique contraint à « une prise du social et du culturel [...]. Une métrique aussi est une attitude collective. L'alexandrin est une mise au pas » (p. 557) – et une telle emprise est forcément, au moins en partie, problématique vis-à-vis du rythme meschonnicien comme mise en discours d'une subjectivité irréductible. Le vers de Shakespeare lui préexiste et lui survit, et l'auteur en cela se conforme au moins en partie à un modèle socioculturel partagé par d'autres : Meschonnic fait équivaloir le rapport rythme – métrique au rapport sujet – société, qui se caractérise comme une *tension*, qui ne peut qu'*accidentellement, momentanément*, se résoudre dans un discours. Le rapport entre rythme et métrique pose alors un problème logique, car, d'un côté, l'aspect holistique du rythme comprend la métrique ; en même temps, le rythme s'oppose radicalement à la métrique dans son fonctionnement : elle est du côté de l'espace, lui du temps ; elle mesure, lui non ; elle est fonction de règles, pas lui (v. p. 528). La métrique est accusée de plaquer dans le discours un ordre rythmique qui *n'appartient pas* au discours, mais à la musique ou à la danse.

Or, cette hétérogénéité repose sur une conception biaisée de la métrique, visible en ce que Meschonnic attaque sans relâche les conceptions de la métrique *traditionnelle*, alors même qu'il est conscient que la métrique de B. de Cornulier propose un modèle beaucoup plus conforme à sa théorie du rythme¹⁹⁷, qui pense la versification régulière non pas comme une grille plaquée de l'extérieur, mais bien comme une structure *immanente* à l'énoncé (v. B. de Cornulier, 1982,

196 La pensée du rythme meschonnicienne accorde une importance particulière à l'*oralité*. On s'étonnera donc peut-être que le théâtre n'y recouvre pas une place plus importante, puisqu'« il est clair qu[e] le théâtre est oralité » (p. 280). Ce n'est pourtant pas le cas, car une diction n'est qu'« une réalisation phonique individuelle » (p. 255), qu'il faut fermement séparer de la véritable oralité du texte, qui est son rythme. On entre là, à mon sens, dans des confusions qui rendent difficile la discrimination des différents concepts. J'ai du mal à voir en quoi l'interprétation d'un texte de théâtre ne serait pas, justement, l'illustration de la « ré-énonciation » qui est censée être à la base du rythme du discours.

197 Pour schématiser ici, on peut grossièrement opposer la « théorie de la métricité par conformité à un modèle abstrait » à la « théorie de la métricité par équivalence contextuelle » (F. Dell, 2016). La première voit chaque vers comme la réalisation d'un *pattern* abstrait (du type : un pentamètre iambique est la répétition de dix iambes successifs) ; la seconde postule que les vers ne sont vers, et sentis comme égaux, que dans un contexte de plusieurs vers (un pentamètre iambique n'est un pentamètre iambique qu'entouré d'autres pentamètres iambiques). Sur ces questions, v. B. de Cornulier, 1982, 1995, 2012 (rattaché à la théorie « contextuelle »), et F. Dell (2016, rattaché à la théorie « abstraite »). Sans ignorer les travaux de B. de Cornulier (v. p. 532), Meschonnic voit principalement la métrique sous l'angle de la théorie « abstraite ».

p. 258). Il serait absurde, pour B. de Cornulier, de dire comme le fait Meschonnic que la métrique est l'organisation d'une « substance sonore » (p. 525). Si l'on suit jusqu'au bout ce raisonnement, il faudrait reconnaître qu'une suite de monosyllabes comme : « Bli la dmi da mab di mo xu ti po li na / Vri gla dol cli bo cheb tlu vor sob la ba da » est un distique d'alexandrins. C'est de la « substance sonore », organisée en quatre fois six monosyllabes, qui riment : sont-ce des alexandrins ? Si l'on répond par la négative, c'est bien que, même si l'on considère le système métrique comme absolument hétérogène au langage, il ne peut pas être la simple application d'un cadre extérieur à une « substance sonore » : *a minima*, ce « cadre » épouse, le temps du discours métrique, les caractéristiques linguistiques de ce discours¹⁹⁸. On peut en quelque sorte accuser Meschonnic de se créer un épouvantail théorique afin d'étayer sa propre thèse, qui vise à détacher le rythme de la métrique¹⁹⁹.

L'aspect « global » de la pensée meschonnicienne est ce qui fait sa force, mais aussi ses limites : le rythme n'y est pas dissociable d'une pensée du langage, de la poésie, de la société. C'est une approche enrichissante en ce qu'elle croise des champs disciplinaires variés, mais qui pose un certain nombre de problèmes de définition. En cherchant à dépasser la vision du rythme comme seule notion technique (le rythme « restreint » qu'il évoque lui-même), Meschonnic jette régulièrement le concept dans une indéfinition problématique. Le rapport entre rythme et sens est plutôt clair en principe : le rythme *produit* du sens, comme le sujet *produit* un discours, le producteur et le produit étant complètement solidaires l'un de l'autre²⁰⁰. On voit mal en revanche

198 Dans un courrier (19/01/2020), B. de Cornulier répond à propos de ces « alexandrins » : « Personnellement je suis moins doué, me semble-t-il, pour sentir des (égalités de) longueurs métriques en charabias syllabiques qu'en français et ça me paraît plutôt tendre à confirmer qu'est en jeu une capacité quasi-linguistique [...] à être sensibles à des formats de mots, et de suites de mots de longueur limitée ».

199 Il y aurait à proposer une lecture critique plus complète des rapports que Meschonnic postule entre le langage et la musique, dont l'hétérogénéité supposée fonde chez lui le rythme du discours « libéré » des entraves de la rigueur musicale. Cette hypothèse fait fi de plusieurs éléments contradictoires : 1/ Le rapport historique entre poésie et musique, que Meschonnic ne nie pas, mais qu'il balaye comme une association inessentielle. 2/ Le rapport que certaines langues au moins (peut-être toutes ?) entretiennent avec des notions musicales, au niveau prosodique en synchronie (v. D. Hirst et A. Di Cristo, 1998 ; A. Di Cristo, 2016) ; en diachronie, où certaines hypothèses postulent une coévolution entre langage et musique (B. B. Johansson, 2008 ; J. François, in 2017, p. 114-115 ; F. Aboitiz, 2018 ; C. Boe, 2019) – hypothèse « musicale » contredite par D. Bickerton, 2009, notamment p. 61-65.

200 En pratique, cependant, l'indissociabilité des deux semble parfois rendre difficile leur discrimination : « Et comme tout est sens dans le langage, dans le discours, le sens est générateur de rythme, autant que le rythme est générateur de sens, tous deux inséparables – un groupe rythmique est un groupe de sens » (p. 215). Dans une entrevue avec J. Baumgarten, Meschonnic déclare : « [...] j'intègre au maximum le sens dans le rythme et le rythme dans le sens » (p. 88). Chez M. N. Karsky (2014), qui rend compte de la pensée de Meschonnic, la relation est exprimée ainsi : « Or, dans la mesure où rythme et sens ne font qu'un, tout changement de rythme change le sens d'une œuvre » (p. 21).

comment on pourrait échapper à une certaine confusion entre *rythme* et *discours*, tant les deux semblent consubstantiels. Quel besoin de la notion globale de « rythme » ? Faut-il y voir une différence analogue à celle que Benveniste établit entre la *skhêma*, forme aboutie, et *rhuthmos*, forme en « formation » ? Le *rythme* est-il *le mouvement pendant lequel* un discours est en train de voir le jour ? Faut-il comprendre, en d'autres termes, que Meschonnic fait du rythme dans le langage quelque chose d'analogue au *rhuthmos* des atomistes présocratiques, les « éléments de langue » formant des « atomes » qui ne représentent rien en eux-mêmes, mais deviennent les parties structurelles d'un tout temporel une fois « rythmés »²⁰¹ ? La théorie meschonnicienne fonctionne ainsi parfaitement pour le « discours ordinaire », vivant, *en train de se faire*, de s'improviser à chaque instant de la vie ; mais dès lors qu'on passe à une œuvre littéraire, de quelque type qu'elle soit, on observe nécessairement une forme figée, une *skhêma* plutôt qu'un *rhuthmos*²⁰². Dans *Traité du rythme* (1998 [2008]) écrit avec G. Dessons, Meschonnic finit par souscrire totalement au mythe du rythme préplatonicien de « l'organisation du mouvant »²⁰³, du rythme comme flux et mouvement continu. Cette théorie maximaliste détache le rythme des *phénomènes* perceptibles, puisque le rythme est censé être la structure subsumant l'ensemble de ces phénomènes (accents, prosodie, débit, intonations, répétitions de tous ordres, etc.). Cette structure est-elle perceptible *en tant que telle*, plutôt, justement, que par *certaines* de ses éléments ?

Ce rythme « total » est-il un retour au *rhuthmos* préplatonicien, « héraclitéen » ? J'ai déjà dit ce que j'en crois²⁰⁴ : identifier rythme et métrique relève d'un mythe ; la pensée de Meschonnic court le risque d'un autre mythe, celui d'une identification à un « flux » discursif mal défini, qui rend la notion difficile à cerner. On voit mal comment ce « flux », en outre peut vraiment échapper à l'équivalence avec une « individuation » du discours²⁰⁵. Or si, de prime abord, le rythme meschonnicien semble retrouver certains des sèmes de *rhuthmos* en se détachant

201 Cela pourrait expliquer l'évolution de lexique entre 1982 et 1998, le rythme passant de « structure » à « mouvement ».

202 C'est probablement la raison pour laquelle Meschonnic présente la lecture comme « ré-énonciation » du discours, qui le fait ainsi revivre dans son mouvement.

203 « Il s'agit, pour commencer, de retrouver, pour en repartir, l'ancienne définition du rythme chez Héraclite [...] » (G. Dessons et Meschonnic, 1998 [2008], p. 26). On peut noter qu'il s'agit, en outre, d'une lecture hâtive de la question du rythme chez Héraclite, v. P. Sauvanet, 1999, « L'interprétation du rythme - Héraclite », p. 25-42.

204 V. [Chapitre I, Section 1](#).

205 Risque dont Meschonnic a d'ailleurs conscience, puisqu'il ne cesse de vouloir rattacher le sujet à la collectivité, et au lieu de l'enfermer dans l'individu : « Le rythme est culturel, social, comme l'individu. Une crise du rythme est un nouveau rapport entre l'individu et la collectivité, un épisode de leur commune historicité » (p. 667) ; v. aussi p. 94.

de l'emprise de la métrique – notamment celui de « mouvement », possiblement irrégulier, le *rhuthmos* présocratique n'est quasiment jamais utilisé pour désigner l'individualité²⁰⁶. Il désigne au contraire la plupart du temps des caractéristiques partagées par un groupe ou un ensemble (le drapé du vêtement est grec, la détestation de « tous ceux » qui ont un *rythme* sinistre, etc.), et c'est une dimension importante de la définition benvenistienne elle-même : si le rythme est la « forme temporaire » caractéristique de quelque chose, cet aspect « caractéristique » paraît bien sous-entendre un ensemble d'objets semblables ou comparables à travers lesquels ces caractéristiques apparaissent. Je ne sais pas si le *rhuthmos* grec peut se concevoir dans ce que l'on appellerait aujourd'hui la « subjectivité »²⁰⁷.

206 V. [Chapitre I](#) et [Appendice A](#) pour discussion et détails sur ce point.

207 D'autant qu'à des distinctions conceptuelles ténues entre sujet et individu, Meschonnic ajoute également une théorie de la « socialité » du sujet dont les présupposés ne sont jamais véritablement discutés, ni même exposés, v. p. 94 sq. ; p. 284-85 ; p. 647, entre autres ; v. note 205, *supra*.

DEUXIÈME SECTION

TYPOLOGIE SOMMAIRE DE RYTHMES

Malgré les modalités diverses afférentes aux époques respectives où on l'analyse, le rythme semble toujours pris dans un ensemble de dichotomies : forme / flux, régularité / liberté, musique / langage, etc. Meschonnic a tenté de sortir de cette binarité perpétuelle en proposant une théorie linguistique qui fait sortir le rythme de la seule qualité esthétique du discours pour la faire entrer dans tout le langage. En faisant du rythme l'organisation du discours (du « mouvement » dans le discours²⁰⁸), il rend inutile une opposition schématique entre, par exemple, forme et flux, régularité et liberté : le rythme étant radicalement du côté du flux et de la liberté, en même temps qu'il *structure* ce flux (un peu à l'image du *rhuthmos* des atomistes), il est une expérience *temporelle* qui permet, par là-même, que la liberté soit régularisée par une métrique, sans que cette régularité *momentanée* soit jamais la définition et l'essence du rythme dans le discours. L'influence de la théorie meschonnicienne oblige, je l'ai dit, à se situer. Elle permet de sortir d'un certain nombre d'aporées binaires, en montrant que l'aspect métrique d'un texte n'explique ni n'épuise nécessairement sa richesse rythmique au-delà de la seule métrique, dans ces vers de Polonius par exemple :

That he's mad, 'tis true ; 'tis true 'tis pity,
And pity 'tis 'tis true, a foolish figure, [...] (II, 2, v. 97-98, p. 762)

La fatuité du personnage passe ici par des phénomènes rythmiques qui ne sont pas métriques : les monosyllabes, dont la succession fait tendre le discours à l'amphigouri ; la triple répétition du syntagme *'tis true* qui finit par faire perdre presque tout sens à la phrase. On a ici une bonne illustration des propos de Meschonnic. On imagine aisément le personnage parler à toute vitesse, avant de ralentir sur *a foolish figure* en se rendant compte de la stupidité de sa propre rhétorique. Ici, le « sens » est sans doute mis au second plan par le rythme, qui fait voir directement le fonctionnement discursif et psychologique du personnage.

208 Il semble y avoir une évolution terminologique chez Meschonnic, qui favorise « structure » ou « système » dans 2009 [1982], p. 69 et 220 respectivement, par exemple), et « mouvement » avec G. Dessons dans 1998 [2008] (p. 24).

Meschonnic, cependant, élargit la notion de rythme à un point tel qu'il est difficile de la distinguer d'autres concepts auxquels elle est articulée, et parfois s'identifie, notamment le *discours* et le *sens*. Cela finit par poser un problème logique, dans la mesure où une vision maximaliste du rythme l'entraîne vers l'« identité » du discours, au point finalement qu'il faille nier pour Meschonnic que la réalisation orale d'un texte soit *le* rythme, puisque cette réalisation n'est pas l'*organisation* du texte. A tout prendre, ne peut-on pas renverser la déclaration de l'auteur selon laquelle « concrètement [...], il n'y a que des discours » (p. 85), pour l'appliquer au rythme même de ceux-ci : concrètement, il n'y a pas *un* rythme des discours, mais des réalisations individuelles de ces rythmes ? Un vers aussi connu que le premier du monologue de Hamlet montre les limites de l'aspect globaliste de la théorie²⁰⁹. En partant du principe traditionnel de la scansion iambique (accentuées notées '), on devrait avoir *To bé, or nót to bé, that is the quéstion*²¹⁰ : c'est régulier sur le plan iambique, mais la forme verbale *is* serait tonique, alors qu'elle est généralement atone en anglais. D'autres scansions proposent le quatrième accent sur *that* : *To bé, or nót to bé, thát is the quéstion*²¹¹. Les deux possibilités se justifient du point de vue rythmique, au sens de Meschonnic. Le *is* accentué, plus inhabituel du point de vue linguistique, se comprend facilement par la régularité métrique comme, évidemment, par l'insistance sur le verbe *to be* présent dans la première partie du vers. Le *that* accentué semble plus logique du point de vue linguistique et syntaxique, puisque le pronom reprend le syntagme précédent, et il paraît cohérent de l'accentuer en tant que sujet de la phrase ; la répétition de la consonne *th* dans *the* (et au vers suivant dans *whether* et *the mind*) donne une cohérence prosodique à cette hypothèse. Quel est alors le « rythme du discours » ? Quand des alternatives existent, comment affirmer laquelle *structure* le « flux »²¹² ?

Je ne considère pas le rythme de Meschonnic comme une fiction. Sa définition globale correspond sans doute à des phénomènes linguistiques réels. Les linguistes spécialistes de prosodie²¹³ ont identifié depuis longtemps le rythme comme élément indispensable du fonctionnement du langage, et donc de tout énoncé. J'accepte *in fine* les conclusions de

209 « To be, or not to be, that is the question. » (III, 1, v. 54, p. 806).

210 Ce choix est effectué sur le site *The State of Shakespeare*, ou par le linguiste Richard Leed (v. *Hamlet – Scanned* by Richard L. Leed, éd. Richard L. Leed, 2011).

211 Solution adoptée par le site [Shakespeare Resource Center](#) ; par l'acteur Christopher Aruffo (scansion intégrale [en ligne](#)) ; par J.-M. Déprats (v. 2016, p. 71).

212 A moins de postuler, ce que Meschonnic ne fait pas à ma connaissance, que l'ambiguïté rythmique elle-même soit « encodée » dans le discours.

213 V. E. Couper-Kuhlen 1993 ; D. Hirst et A. Di Cristo, 1998 ; A. Di Cristo, 2016, entre autres.

Meschonnic sur l'existence du rythme, partout, dans le langage. Il n'est pas un discours qui n'ait pas un rythme, ou des rythmes, de la conversation la plus banale au poème le plus complexe, le rythme est « dans tous les discours » (p. 72). Le rythme dans le langage est ainsi pensé comme un élément de continuité entre les différents types de discours. Cette continuité ne signifie pas que tous les discours se valent parce qu'il y a « du » rythme dedans²¹⁴, mais aboutissent à la disparition du rythme comme notion esthétique qui caractériserait la valeur d'un énoncé littéraire : le rythme est plus essentiel qu'une « décoration » rhétorique : il joue un rôle dans (s'identifie à ?) la *totalité* du discours. Outre qu'on peut aller jusqu'à interroger l'utilité même du concept de rythme, je perçois là un paradoxe, si l'on veut continuer à penser le rythme avec le sème du « distinctif » que, selon Benveniste, les Grecs lui attribuent. Une totalité est-elle distinctive par elle-même, ou par les éléments qui la composent ? Je postule que le caractère distinctif d'un « discours » (ici, par exemple, la pièce *Hamlet*) est plutôt sensible à travers certains éléments de cette « totalité », avant d'être perceptible en tant que totalité. Autrement dit, il est tout à fait possible que le rythme joue le rôle d'une structure globale dans un discours donné, mais il n'est pas sûr que tout soit perceptible dans « le » rythme, pas de la même manière, pas avec la même exactitude, pas par tout le monde. Meschonnic pense le rythme comme ce qui annule les *niveaux* par lesquels le rythme existe (syntaxique, prosodique, etc. ; v. p.38 sq.), et il a, à mes yeux, probablement raison 1/ dans l'absolu ; 2/ pour le *producteur* du discours. Je postule cependant que, pour le *récepteur* du discours, la perceptibilité du rythme passe par des *phénomènes* (les « niveaux ») qui sont susceptibles de lui faire dire, par exemple, « J'aime le rythme de ce texte », « Il y a du rythme ». Je juge plus probable que la *perceptibilité* du rythme se fasse des parties vers le tout (au moins pour certains, dans certaines situations), que dans le sens inverse. Il y a ainsi *des* rythmes, et il n'est pas évident que le récepteur d'un discours ait conscience d'une structure globalisante qui les subsume tous quand il parle « du » rythme. Que se passe-t-il en fait, quand je dis par exemple que le rythme de tel texte me plaît ? Il est fort probable que j'utilise le mot pour désigner une impression globale subjective (éventuellement liée – mais dans quelle mesure ? – à la « structure rythmique » de Meschonnic) ; ou, par une sorte de métonymie, que je généralise à l'ensemble du texte l'impression que l'un des niveaux m'a laissée (comme la répétition de monosyllabes pourrait nous donner l'impression de vitesse, et qu'on généralise ce niveau « acoustique » pour tout le rythme).

214 « Linguistiquement, rhétoriquement, la prose et la poésie toutes deux s'opposent au discours ordinaire » (p. 396).

Meschonnic donne à plusieurs reprises une idée des niveaux qui forment le rythme (v. p. 216-17), et des différents types de rythme (v. *supra*, linguistique, rhétorique, poétique – v. p. 223) mais je préfère proposer une typologie simplifiée²¹⁵ des rythmes possibles dans le langage (dans les discours) afin de clarifier des distinctions importantes. Je précise pour chacun d’entre eux dans quelle mesure on peut les considérer comme dépendant d’un cadre individuel ou collectif, et d’une intention volontaire ou pas (dans le cadre d’un texte littéraire notamment) ; j’indique également, par le mot *nécessaire*, si ces rythmes répondent ou pas à une nécessité fonctionnelle du code linguistique.

- *Rythme prosodique (RP)*²¹⁶. Ce rythme « comprend les marques d’accentuation, les pauses, ainsi que les variations de l’intonation [...] et du tempo²¹⁷, qui accompagnent le texte pour le mettre en forme et l’enrichir de significations [...] » (A. Di Cristo, 2016, p. 1). Ces rythmes ne sont *pas individuels* et la grande majorité du temps, *involontaires* : ils ne dépendent d’aucun individu, qui ne peut briser ou contraindre ce rythme qu’au prix d’une compréhension imparfaite ou nulle de son énoncé (prononcer « Être ou **ne** pas être » brise le rythme prosodique qui veut que les clitiques, en français, ne soient pas accentués, ou que leur accentuation soit « aspirée » par le membre le plus fort du syntagme²¹⁸)²¹⁹. C’est un rythme *nécessaire*.
- *Rythme « syntaxique » (RS)*. A première vue, la différence avec le *RP* est minime, dans la mesure où les marques d’accentuation, les pauses, sont autant de phénomènes qui mettent en avant la construction syntaxique : **Être ou ne pas être, telle est la question** – j’ai souligné trois syllabes qui semblent naturelles sur le plan prosodique, et elles sont aussi

215 Elle est simplifiée dans la mesure où chacun des rythmes que je vais évoquer nécessiterait un approfondissement conséquent que le cadre de ce travail ne me permet pas de fournir.

216 J’utilise ici le terme au sens linguistique, et pas au sens restreint de Meschonnic (v. A. Di Cristo, 2016, p.1).

217 J’ai supprimé dans la citation, par souci de clarté, une référence au « rythme » qui fait partie de la prosodie. Il y a là un problème de terminologie. Pour A. Di Cristo et la plupart des « prosodistes », le rythme est *une partie* de la prosodie d’une langue. Suivant Meschonnic (plutôt dans une perspective de simplification que par conviction intellectuelle ici), ce que j’appelle ici « rythme prosodique » équivaut en fait à ce que A. Di Cristo nomme « prosodie » (v. *loc. cit.*).

218 V. le « Principe de Dominance Droite » en français, in A. Di Cristo, 2016, p. 68 et *sq.*

219 Sans m’étendre, j’évoque ici le concept de rythme (restreint) qui est partie de la prosodie pour A. Di Cristo (v. 2016, p. 53 *sq.*) : il est intéressant de constater que le rythme dans la prosodie se rapproche en fait de la régularité (les prosodistes utilisent d’ailleurs également la notion de mètre) ; A. Di Cristo précise que le rythme est une construction hiérarchique, basée sur l’alternance de temps forts et faibles, et dépendante d’une certaine périodicité – autant d’éléments justement antinomiques du rythme selon Meschonnic, et qui semblent pourtant à la base du fonctionnement des langues. E. Couper-Kuhlen précise également que, si elle utilise le terme *rhythm* dans son étude, c’est par tradition, et que le terme *meter* correspondrait mieux (1993, p. 1).

les limites de syntagmes, formant des morceaux informationnels importants, des groupes syntaxiques. A. Di Cristo parle de « congruence » (2016, p. 92) entre prosodie et syntaxe, l'une sur le plan de la réalisation phonétique du discours, l'autre sur celui de sa construction grammaticale et sémantique. En gros, *RS* et *RP* fonctionnent concurremment²²⁰. C'est également un rythme *non-individuel, involontaire et nécessaire*.

- *Rythme « phonique » (RPh)*²²¹. J'appelle ainsi le jeu sur les sonorités, notamment les allitérations, les assonances, les rimes (qui ne participent pas du schéma *métrique* à proprement parler). Ces phénomènes ne répondent à aucune règle particulière, et apparaissent théoriquement comme *volontaires et individuels*. Les effets que l'on peut éventuellement en tirer (comme les reprises sonores à l'entour du nom *Ophelia* dans *Hamlet*) ne sont pas *nécessaires*.
- *Rythme métrique (RM)*²²². Le *RM* se distingue comme *volontaire* : on ne parle pas avec des régularités systématiques de manière naturelle ou accidentelle. En revanche, il apparaît habituellement comme *non-individuel* : le poète s'inscrit généralement dans des habitudes métriques qui sont des faits culturels partagés. Ce n'est pas un rythme nécessaire.
- *Rythme « rhétorique » (RR)*. Ce sont l'ensemble des modifications syntaxiques (dans l'organisation de la phrase) ou prosodiques (dans l'ensemble des phénomènes évoqués *supra* à propos du rythme prosodique) que le locuteur fait subir à son discours pour en souligner certains éléments, pour mettre certaines informations en valeur, etc²²³. On trouve dans la tirade de Pyrrhus :

[...] the hellish Pyrrhus

Old grandsire Priam seeks (II, 2, v. 395-96, p. 792).

220 J'en resterai là pour le domaine littéraire, où il est plus simple de postuler une probable congruence « absolue ». Dans le langage spontané, le rapport entre prosodie et syntaxe n'est pas toujours parfait : le « découpage » des groupes prosodiques ne recouvre pas tout le temps le découpage des groupes de sens, et il y a parfois « absence d'isomorphisme entre l'organisation syntaxique de surface et l'organisation intonative » (A. Di Cristo, 2016, p. 92) ; v. également p. 93 *sq.* ; p. 226.

221 Meschonnic parle de « prosodie » au sens restreint.

222 Je parle ici de la métrique dans son sens poétique, habituel, et non pas dans le sens où l'utilise la linguistique prosodique.

223 V. sur ce point, entre autres, les discussions sur le couple thème / rhème in A. Di Cristo, 2016, p. 230 ; p. 206 ; p. 360 *sq.*

Le complément d'objet antéposé (mis en relief en outre par le rejet) instaure un parallélisme antithétique (*hellish Pyrrhus / old grandsire*) qui souligne la confrontation entre les deux noms. Les deux accentuations possibles du premier vers du monologue, que je prenais en exemple plus haut, participent aussi de ce type de rythme. C'est un rythme dont le caractère *individuel / volontaire* est sans doute mixte : l'individu y a une part certaine, mais il peut aussi être contraint par un certain nombre de codes rhétoriques propres à une époque. Ce rythme n'est pas *nécessaire*.

- *Rythme « corporel » (RC)*. C'est tout ce qui conditionne la réalisation du discours chez un individu : débit de parole, élocution, articulation, éventuellement langage des gestes, etc. Ce rythme est particulièrement *individualisé*, quoique pas forcément *volontaire* (quelqu'un qui parle vite produit un certain rythme, individuel, mais il n'est pas sûr qu'il le fasse exprès) ; il est *nécessaire*, non à la production d'un message, mais à sa réalisation ; la diction d'un acteur est en quelque sorte un cas particulier, en ce que certains des aspects de ce rythme corporel seront codifiés (prononciation « circonflexe » de l'alexandrin au XVII^e s., par exemple²²⁴). La mise en scène peut s'appuyer sur ces effets de rythme pour mettre en valeur différents traits.

Le dernier de ces rythmes est particulier dans le domaine littéraire, car il ne concerne pas la production du discours, mais, en théorie, sa réalisation. Ils sont susceptibles d'exister dans chaque texte littéraire, parfois tous de manière synchrone. Leurs rapports peuvent être de congruence ou d'incongruence, voire de conflit, chaque disposition pour chaque phrase apportant des effets divers, d'autant plus complexes que les interactions entre ces différents rythmes ne sont pas isomorphes : le *RM* pourra ainsi entrer en conflit avec les *RS / RP* (cas de l'enjambement), mais ce ne sera que rarement le cas du *RPh*, dont les effets de répétition sont basés sur les phonèmes eux-mêmes²²⁵ ; des éléments du *RC* ont une influence certaine sur les autres paramètres rythmiques, mais peut-être pas de manière univoque (le débit rapide d'un acteur peut, par exemple, influencer le rythme prosodique sans affecter le rythme syntaxique) ; *RP / RS* et *RR* semblent entretenir un rapport spécifique, car l'un peut parfois reposer sur le jeu avec une

224 V. J. Gros de Gasquet, 2006, p. 41 *sq.*

225 Il y a des cas-limites, bien sûr, qu'on ne trouvera pas dans *Hamlet*. On peut imaginer des jeux rythmiques avec démembrement de phonèmes ; une rime qui mettra en évidence un mot clitique pourra mettre en tension rythme prosodique / syntaxique, rythme phonique et rythme métrique (en tant que fin de vers).

« norme » des autres. Dans le vers « I humbly thank you, well, well, well » (III, 1, v. 91, p. 808), on peut considérer qu'on trouve une congruence entre *RPh* (triple répétition du même mot, donc des mêmes phonèmes), *RM* (le vers est un octosyllabe au milieu d'un ensemble de pentamètres iambiques), *RR* (triple répétition d'insistance – ironique – sur l'adverbe *well*). Le vers « Sure, he that made us with such large discourse, [...] » (IV, 4, v. 35, p. 890), à l'inverse, installe une discordance : le *RS* rend solidaire *made* et son complément *us* ; mais la césure du pentamètre iambique sépare ici le verbe et son COD ; en outre, l'interjection *sure* suivie d'une virgule ajoute un autre niveau de discordance sur le plan rhétorique, obligeant à une pause secondaire qui semble isoler *he that made*.

Dénouer et décrire tous les liens possibles entre ces différents paramètres rythmiques exigerait un travail à part entière, mais il faut parler succinctement de leurs rapports avec le sens. Un apport considérable de la théorie de Meschonnic est de postuler que le rythme n'est pas un ornement du discours, mais qu'il entre en interaction avec le sens (ce sont les modalités exactes de cette interaction qui posent problème et sont assez indéfinies). Il a une importance d'autant plus grande dans le cadre de la traduction²²⁶, où le problème du sens se double du rapport à la langue-source. C'est d'autant plus vrai chez les traducteurs de Shakespeare, qui reconnaissent implicitement une relation forte entre (ce qu'ils appellent) rythme et sens, ou rythme et signification²²⁷, dans la lignée de Meschonnic.

Le sens étant évidemment l'une des notions les plus importantes, et les plus complexes, de l'analyse littéraire²²⁸, il serait ridicule de prétendre épuiser le sujet ici : je ne vise qu'à proposer des pistes de réflexion. Les rapports des paramètres rythmiques au sens se font d'une manière double, qui recoupe la distinction qu'on reconnaît en général entre deux domaines de la sémantique littéraire, en gros le « sens littéral » et le « sens symbolique »²²⁹. Par souci de simplicité, je m'en tiens à ce vocabulaire : dans les grandes lignes, j'entends par sens littéral les informations linguistiques transmises, et par sens symbolique des valeurs plus larges, symboliques / connotatives. Dans le vers *Être ou ne pas être, telle est la question*, le sens littéral serait quelque chose comme « vaut-il mieux vivre ou se suicider ? » ; le sens symbolique serait

226 V. M. Guidère (2008) ou Michaël Oustinoff (2009) pour une introduction au problème.

227 V. [Seconde Partie, Chapitre II, Avant-Propos, II](#).

228 Sur ce point, de manière évidemment non exhaustive, v. J. Rousset (1963 [2006]) ; T. Todorov (1964 ;1966) ; R. Barthes (1964 ; 1973) ; H. R. Jauss (1988 [2017]) ; B. Dupriez (1997, p. 409 *sq.*) ; A. Compagnon (2001).

229 V. B. Dupriez, 1997, p. 414.

l'interrogation métaphysique sur le sens de l'existence, la question éthique du suicide, etc²³⁰. Les différents types de rythmes peuvent avoir une influence sur le sens littéral, le sens symbolique, ou les deux.

- Les *RP* et *RS* sont la base de la compréhension du sens littéral, informationnel des énoncés : prononcer *To / be or not to be* est phonétiquement possible mais syntaxiquement et prosodiquement absurde, et rend le décodage difficile.
- Le *RC* peut jouer sur les deux niveaux. Le débit, l'élocution peuvent évidemment avoir un impact sur le sens littéral, mais également sur le sens symbolique, notamment au théâtre. Dans la mise en scène de L. Turner en 2015, l'acteur J. Norton (Polonius), récite la tirade II. 2, v. 85-95, p. 762 (« *This business is well ended. [...] But let that go.* »²³¹) très rapidement (23 secondes²³²). Sa précipitation crée un effet comique évident (effet de mise en scène dû au débit), et donne du personnage une impression de subalterne mielleux (effet de signification donné par le rythme du discours, non-codé dans le « message » linguistique). L'acteur Oliver Ford Davies, chez G. Dornan (2015), livre une interprétation plus longue du même passage (48 secondes), laissant son personnage à plusieurs endroits perdu dans une sorte de rêverie. L'aspect comique est là, mais le rythme plus lent donne à Polonius un caractère étourdi, niais. Je m'intéresserai moins directement à cet aspect, car il appartient plutôt au domaine de la mise en scène, mais je crois important de le garder à l'esprit quand on parle de théâtre²³³.
- Le *RPh*, théoriquement, n'a guère d'impact sur le sens littéral puisque, au sens propre, c'est lui qui le constitue ; il peut en avoir sur le sens symbolique (v. l'exemple de Meschonnic sur *fair Ophelia*). Dans *Whether 'tis nobler in the mind to suffer* (III. 1.,

230 On se doute que cette question terminologique et linguistique est ici outrageusement simplifiée ; je renvoie à Du Marsais (1730) (v. par exemple p. 251-52). La philosophie logique ou la linguistique évoquent également la différence entre les termes de « sens » et de « signification », qui recourent le vocable que j'utilise, mais imparfaitement (v. A. Compagnon, 2001, p. 98-103 ; F. Rastier, 2003) ; aucun consensus ne se dégage sur les définitions exactes des termes.

231 A environ 38' dans la captation vidéo.

232 A titre de comparaison : Felix Aylmer chez Laurence Olivier (1948 [2006]), 33 secondes (sans les phrases *This business is well ended* et *But let that go*) ; Hume Cronyn chez Coleran et Gielgud (1964 [1999]), 51 secondes ; Eric Porter chez Benett (1980 [2011]), 46 secondes ; Richard Briers dans le film de Kenneth Branagh (1996 [2007]), 36 secondes ; Ian Holm dans le film de Franco Zeffirelli (1990), 31 secondes (sans le vers *And tediousness the limbs and outward flourishes*) ; Cyril Nri chez S. Godwin (2016), 34 secondes.

233 Quelques remarques supplémentaires sur ce point, avec aussi la gestuelle, se trouvent au [chapitre suivant](#).

v. 56, p. 806), on peut par exemple considérer que la triple homéothéleute en *-er* vient appuyer et souligner le sens du *suffer* final.

- Le *RR*, généralement, ne modifie pas le sens littéral, les informations restant les mêmes, mais il focalise le discours sur tel ou tel élément et contribue au sens symbolique. On peut considérer que l'hémistiche *To sleep, perchance to dream* (*loc. cit.*, v. 64) met « rhétoriquement » en avant le verbe *dream* qui conclut le second syntagme (accent plus fort que sur les syllabes précédentes) ; il n'eût pas été syntaxiquement incorrect (rythme syntaxique acceptable) d'écrire *To sleep, to dream perchance*, mais le *RR* eût plutôt mis en avant l'adverbe. Une diction du type *To be or **not** to be*, avec intensité renforcée sur l'adverbe, renforcerait la négation : ce serait une perturbation rythmique « rhétorique » (au moyen de la prosodie) du *RS* « normal » (on attendrait probablement l'accent le plus fort du syntagme sur le deuxième *be*), qui créerait un effet de sens : le *RR* insisterait sur l'alternative du « non-être ».
- Le *RM* vise essentiellement le sens symbolique : les vers

Whether 'tis nobler in the mind to suffer

The slings and arrows of outrageous fortune, [...] (*loc. cit.*, v .56-57)

proposent un enjambement typique du rythme métrique, qui joue sur la tension entre l'attente du COD de *suffer* rejeté au vers suivant. Le rythme métrique joue principalement sur le sens symbolique en organisant des rapports de congruence ou de contraste avec les *RP* et *RS* attendus : l'harmonie « idéale » du vers classique français selon Boileau exige théoriquement une congruence maximale entre le rythme syntaxique et le rythme métrique.

La question est alors de savoir si, notamment dans un texte littéraire donné, l'ensemble de ces éléments en interaction fait une *structure* globale. Une question se pose forcément (*RC* mis à part pour des raisons pratiques) sur les *RP* / *RS* : ils sont absolument nécessaires au fonctionnement du « discours » littéraire, comme de tout discours. Comment déterminer leur valeur sur le plan littéraire ? En incluant ce type de rythme (qu'il nomme « linguistique ») dans le « rythme global », Meschonnic associe en un même mouvement ce qui relève du collectif

involontaire et ce qui relève de la création individuelle (plus ou moins) volontaire : mais n'est-ce pas mélanger les torchons avec les serviettes ? Peut-on par exemple considérer comme les membres non-hiérarchisés d'un même ensemble les groupements effectués prosodiquement par l'accentuation des mots ou des groupes de mots, nécessaires au découpage de l'information linguistique, et l'ensemble des phénomènes de type allitération et assonance ? J'aurais tendance à postuler, pour reprendre un terme intéressant à A. Di Cristo sur le rapport entre prosodie et syntaxe, qu'on peut parler entre ces différents paramètres rythmiques d'une série d'*interfaces*, qui *peuvent* former une synthèse, mais dont la synthèse n'est qu'une modalité possible. Dans un texte littéraire, est-il phénoménologiquement pertinent de supposer qu'un rythme subsume les différents paramètres rythmiques que j'évoque ? La pensée de Meschonnic, peut-être à son corps défendant, entraîne une confusion entre rythme spécifiquement poétique et autres types de rythmes qui ne le sont pas forcément²³⁴. Partons du principe que *poétique*, dans un sens quasi-étymologique, désigne la création. *RP* et *RS* ne sont pas poétiques, non pas qu'ils n'*existent pas* dans l'œuvre littéraire, mais au contraire en ce qu'ils existent *partout*, dans tout discours, dans tout énoncé²³⁵ ; *RPh*, *RR* et *RM* *peuvent être* proprement poétiques : ils témoignent d'une organisation spécifique du discours en vue de produire du « sens symbolique » dans une situation particulière (comme un spectacle théâtral²³⁶).

A travers ces niveaux mêmes, il n'est pas impossible qu'il y ait des différences de perceptibilité : lorsque Meschonnic parle d'un langage « sémantique jusque dans l'infrasémantique » (p. 363), du rythme comme « ensemble synthétique de tous les éléments qui y contribuent » (p. 216), il ne semble pas prendre cette éventualité en considération. Le vers « Come, go with me. I will go seek the king. » (II. 1, v. 100, p. 754) se signale par une

234 Alors qu'il suppose lui-même, tout en soulignant leurs éléments de continuité, que discours ordinaire et discours littéraire ne sont pas équivalents : « Linguistiquement, rhétoriquement, la prose et la poésie toutes deux s'opposent au discours ordinaire » (p. 396).

235 Si je dis d'une personne qu'elle est belle, je ne suis pas en train de mentionner son cerveau et ses organes – autant d'éléments qui, pourtant, sont absolument nécessaires à l'existence de cette beauté en tant que corps, mais pas en tant que beauté : c'est un rapport de ce type qui existe entre le rythme prosodique / syntaxique et les autres paramètres. C'est pourquoi, plutôt que de postuler un « sujet » en partie inconscient – dont le rapport à l'individu, tant producteur que récepteur, pose problème – je préfère utiliser un terme emprunté à la physique, en parlant d'auto-organisation rythmique d'un discours : il y a du rythme partout dans tous le discours, mais « le » rythme (si tant est qu'on puisse le percevoir) est le fait d'éléments auto-organisés (plutôt du fait des rythmes prosodique / syntaxique) et d'éléments (plus ou moins) volontaires.

236 Le *RC* est ici un cas particulier : dans un discours quotidien, on ne le considère pas comme poétique – possiblement stylistique. Au théâtre, les particularités d'un acteur, d'un style de jeu ou de choix de mises en scène peuvent au contraire influencer profondément la perception du sens symbolique.

congruence marquée des différents types de rythmes. Du point de vue syntaxique / prosodique, ce sont deux phrases banales (sauf à supposer un *RC* qui contrevienne sciemment à la prosodie attendue) : si l'on demande à une série d'auditeurs ce qui les marque dans « le » rythme de ce vers, n'y a-t-il pas des chances que certains paramètres apparaissent plus en évidence que d'autres (et différemment selon les individus) ? Le *RS* et le *RP* n'offrant pas ici de caractère remarquable (quoiqu'ils existent nécessairement comme conditions de perceptibilité et de compréhension de l'énoncé), il est probable que des lecteurs ou des auditeurs mettraient en évidence le *RM* (congruent avec le *RS*), éventuellement le *RPh* (assonance en [i]). Il y a peut-être des éléments perçus comme *plus importants* que d'autres. Le premier problème est qu'on ne peut savoir lesquels de ces éléments Shakespeare pouvait considérer comme majeurs dans son œuvre. Le second est que *du point de vue de la perception* du (des) rythme(s), certains éléments du discours sont perçus comme plus rythmiques que d'autres. C'est d'autant plus vrai au théâtre où la perception des spectateurs dépend d'un grand nombre d'éléments, pour une grande part indépendants du contrôle de l'auteur. Un spectateur érudit de la fin du XVI^e s. et un spectateur béotien du XXI^e s. perçoivent-ils les mêmes rythmes ? Il y a probablement un phénomène de *hiérarchisation* des éléments rythmiques.

Dans la production du discours, donc, *tout fait rythme*. Dans la réception du discours, en revanche, tout *peut* faire rythme... ce qui n'est pas du tout la même chose. Je définirais donc « le » rythme (dans l'œuvre littéraire) comme un *ensemble de phénomènes*, sur plusieurs niveaux, en interaction les uns avec les autres. Les termes de « structure » et « système » (v. p. 225) semblent impliquer une participation de tous les éléments à une « cohérence » que les frictions entre les interfaces susdites rendent à mon avis douteuse. Postuler une telle cohérence présente un risque : la surinterprétation de tout élément du discours comme partie d'une structure plutôt que comme élément contingent (ou insignifiant). Parler de « système », de « structure », c'est sous-entendre également une clôture des discours envisagés, ce qui pose problème du point de vue d'une pièce de théâtre (faut-il la considérer comme *un* discours, ou des discours fragmentés ?). Parler de « mouvement »²³⁷ pour désigner le rythme me paraît également problématique : *Hamlet* est une œuvre « fixée ». Le seul « mouvement » pourrait être celui apporté lors d'une lecture / diction (et on retombe alors dans la « diction individuelle », que Meschonnic désire ne pas confondre avec le rythme du discours, v. p. 255). Dans sa *production*, le rythme peut être perçu

237 Comme le fait Meschonnic dans 1998, v. *supra* [note 201](#), p. 108.

comme le *mouvement* « imprévisible » dans le discours ; dans la *perception*, on n'aura que les traces, les indices de ce mouvement. C'est en ce sens, je crois, qu'il faudra s'interroger sur le rôle de l'acteur par rapport au rythme : sa « diction » d'une œuvre est peut-être justement la recreation (fictive ?) de ce mouvement, dans l'un de ses rythmes possibles. Meschonnic a grandement contribué à montrer que le rythme existait au-delà de la métrique, en mettant en évidence un grand nombre d'éléments qui rythment les discours sans participer d'une régularité quelconque : contrairement à ce qu'il stipule expressément, j'ai tendance à utiliser ces éléments dans la mesure où ils obéissent à une *tékhné*.

CHAPITRE III

PARENTHÈSE : UN RYTHME DE THÉÂTRE ?

AVANT-PROPOS : DE LA DIFFICULTÉ D'ÉTABLIR LE GENRE THÉÂTRAL

L'exploration de la théorie meschonnicienne m'a amené à considérer l'existence de plusieurs rythmes (ou de plusieurs paramètres rythmiques), dont je ne sais s'il est pertinent de les confondre dans ce qu'on appellerait *le* rythme de tel ou tel « discours ». Le chapitre précédent a évoqué les limites de cette théorie pour le théâtre. Une parenthèse à ce sujet me semble nécessaire puisque la suite de ce travail portera sur la traduction du théâtre shakespearien. Il s'agit simplement d'ouvrir quelques pistes d'exploration, dans l'optique de la spécificité du théâtre. J'ai parlé au chapitre précédent de ce que j'ai nommé *rythme corporel*, et on peut considérer ce chapitre comme un ensemble de réflexions sur la manière dont ce rythme influence la réception du texte de théâtre à travers différents paramètres.

La question du rythme au théâtre est étrangement peu discutée : plus précisément, « un » tel rythme met en jeu des paramètres si nombreux et si complexes qu'un travail synthétique sur le sujet relève de la gageure. Si l'on parle du rythme pour le théâtre, c'est souvent pour les différentes instances qu'on associe généralement à ce domaine (rythme du texte, rythme du spectacle, etc.). Pierre Larthomas (1980 [2012]), par exemple, le considère comme une partie importante de la spécificité du *langage dramatique* (1980, p. 80 par exemple²³⁸). Une étude plus globale n'a jamais été entreprise à ma connaissance, mais il faut souligner deux articles de Manuel García Martínez (1998 ; 2001) qui en jettent les bases. Un travail de cet ordre se verrait confronté à deux difficultés majeures, que je ne saurais moi-même affronter dans le cadre de ce travail : la définition *stricto sensu* du théâtre ; la diversité immense des pratiques historiques et

238 Toutes les citations de Larthomas sont tirées de cet ouvrage.

culturelles, qui rend peut-être d'avance caduques toutes les tentatives pour espérer identifier ce que pourrait être « un » rythme spécifique « du » théâtre.

La définition du théâtre peut encore, à la limite, faire consensus²³⁹, mais la multiplication des formes d'écriture théâtrale depuis le siècle dernier, jouant sans cesse avec les limites d'autres genres littéraires voire d'autres arts²⁴⁰, rend toute tentative de définition générale très complexe. Parallèlement, les spectacles²⁴¹ ont largement fait tomber les barrières génériques, et il est aujourd'hui totalement banal d'assister à la mise en scène de textes complètement étrangers à la définition traditionnelle. La diversification croissante des pratiques conduirait presque à la tautologie, pour paraphraser la fameuse formule de Barthes, que le théâtre, c'est ce qu'on appelle le théâtre.

Assister à un spectacle de théâtre, c'est se trouver confronté à plusieurs rythmes distincts, quoique en interaction. M. García Martínez en met trois en évidence (v. 2001) : le « rythme du texte dramatique », que je pourrais donc associer à toutes les dimensions rythmiques évoquées au chapitre précédent (*RP / RS, Rph, RR*, éventuellement *RM*²⁴²) ; le « rythme de la parole », qui correspond à l'incarnation du texte par les acteurs ; le « rythme du mouvement des comédiens », qui concerne plus exclusivement la dimension gestuelle (ces deux derniers, notamment le rythme de la parole, rejoignent donc ce que je nomme rythme corporel, *RC*)²⁴³. D'un ensemble d'interactions déjà complexe dans un texte, le spectacle lui-même ajoute d'autres « couches » de rythmes, et M. García Martínez parle de « polyrythmie » (1998, p. 234). Le problème apparaît

239 V. J.-P. Dufiet et A. Petitjean (dir., 2013), notamment les p. 7-11 de l'« Avant-Propos » : « Il suffit d'ouvrir une page imprimée d'un texte labellisé comme étant dramatique pour constater, d'un point de vue générique, l'existence d'un système scripturaire et de variations typographiques qui renvoient au fait que nous sommes en présence d'un matériau verbal stratifié sous la forme de deux couches textuelles en interaction (les dialogues et les didascalies) », p. 7.

240 Sur la question de l'hybridation avec roman et cinéma, Muriel Plana propose une introduction fort utile (v. 2014).

241 Même la définition de ce qu'est un « spectacle » est ambiguë : faut-il s'arrêter à une mise en scène dûment représentée ? Une lecture est-elle un spectacle à part entière ? Les séances de « Théâtre à la table » proposées par la Comédie-Française (en ligne) sont-elles des « spectacles » ?

242 Je rappelle ici le sens de ces abréviations : *RP* (rythme prosodique), *RS* (rythme syntaxique), *Rph* (rythme phonique), *RM* (rythme métrique), *RR* (rythme rhétorique) *RC* (rythme corporel). Pour les définitions, v. [Seconde section du ch. II, p. 111 sq.](#)

243 Je rappelle le sens que je donne à *RC* : ce qui conditionne la réalisation du discours chez un individu (débit de parole, élocution, articulation, éventuellement langage des gestes, etc). M. García Martínez fait quelques références (v. 1998) à d'autres paramètres, moins directement liés à l'acteur même, et plutôt à la mise en scène : durée (réelle / ressentie) des scènes, utilisation de la musique, etc. Ces paramètres sont éloignés à première vue de la production rythmique du texte proprement dit, mais il est probable qu'ils jouent un rôle sur la manière dont les spectateurs perçoivent ledit texte comme « expérience rythmique », si je puis dire.

double : dans le cadre d'une définition traditionnelle du théâtre, et en prenant en compte l'idée que le spectacle est historiquement un élément fondamental (si ce n'est le seul) de l'expérience théâtrale, dans quelle mesure et comment le *RC* qui « produira » concrètement le texte influence-t-il les dimensions rythmiques du texte (en gros, du point de vue de la *production*) ? De l'autre côté, comment la polyrythmie expérimentée par le spectateur conditionne-t-elle son expérience du texte proprement dit (du point de vue de la *réception*)²⁴⁴ ? Il s'agira dans ce chapitre d'esquisser quelques pistes de réflexion sur ces questions.

On se rappelle que, pour Meschonnic, la situation d'énonciation fait partie du rythme d'un discours. S'il obéit par là à sa vision holistique du rythme, il paraît néanmoins probable qu'une partie du *RC* dépende de certains paramètres de cette situation : on n'a pas le même *RC* lorsque l'on s'adresse à un ami dans une conversation intime, ou à une assemblée dans une prise de parole publique²⁴⁵. La situation d'énonciation a sans doute elle-même des conséquences sur la manière dont le *RC* interagit avec le discours prononcé : l'analyse conversationnelle constate des phénomènes que j'associerais au *RC*, et que C. Kerbrat-Orecchioni nomme le « matériel paraverbal, prosodique et vocal : intonations, pauses, intensité articulatoire, débit, particularités de la prononciation, différentes caractéristiques de la voix » (*ibid.*, p. 137). Partant de ce principe, il suffirait de postuler que tous les éléments identifiés dans l'analyse conversationnelle se transposent plus ou moins sur la scène de théâtre, et que ce qui conditionne le *RC* dans le quotidien le fait aussi chez l'acteur. Les linguistes se rattachant plus ou moins à la pragmatique s'efforcent effectivement de pratiquer une telle translation théorique, de la conversation au

244 Cette question de la réception est peut-être plus compliquée encore que la première. Les conditions culturelles et historiques de réception des spectacles influencent forcément l'expérience du rythme d'un spectateur de théâtre : non seulement un spectateur de *Hamlet* au XVI^e s. n'aura pas accès à la même polyrythmie qu'un spectateur du XXI^e s. (techniques de jeu, de diction, compréhension du texte, etc.) ; mais, même si des éléments de cette polyrythmie sont communs (imaginons par exemple une recreation la plus proche possible de la diction de l'alexandrin au XVII^e s.), un spectateur du temps de Racine et un spectateur contemporain auraient-ils la même « expérience rythmique » pour autant ? C'est peu probable, tant il semble cohérent de penser que notre perception du *RM* et de la subtilité de ses interactions avec d'autres rythmes, par exemple, est fonction de paramètres culturels et, bien sûr, personnels. Au-delà de cette dimension historique, il est aussi fort probable qu'une dimension sociologique entre en ligne de compte : face à la même polyrythmie dans un spectacle contemporain, il paraît acquis qu'un spectateur expérimenté, ayant assisté à dix mises en scène différentes du même texte, ne sera pas sensible aux mêmes « éléments rythmiques » qu'un collégien qui vient au théâtre pour la première fois.

245 V. l'importance du « cadre communicatif » dans l'analyse conversationnelle, in C. Kerbrat-Orecchioni, 1998, p. 75-111 ; ou la notion de « genre » dans les interactions discursives de la vie quotidienne, p. 111-133. Un paramètre rythmique comme le débit de parole semble par exemple modifié en situation conversationnelle : les « tours de parole » des locuteurs, à la fin ou au début, sont marqués respectivement par le ralentissement du débit (pour signaler la fin de son tour) ou son accélération (au début de son tour) ; v. C. Kerbrat-Orecchioni, 1998, p. 165-166.

théâtre, au prix de nécessaires modifications²⁴⁶. Puisque la situation d'énonciation, comme condition de production des énoncés, a une influence certaine sur le *RC*, je voudrais m'attarder sur ce point.

246 V. C. Kerbrat-Orecchioni, 1984, 1996 ; Alain Rabatel, 2003 ; D. Maingueneau, 2010, p. 238-248 ; J.-P. Dufiet et A. Petitjean, dir., 2013.

SECTION 1

LIMITES DE L'ÉNONCIATION THÉÂTRALE DU POINT DE VUE DE LA PRAGMATIQUE

I. L'ÉNONCIATION THÉÂTRALE SELON LA PRAGMATIQUE

Meschonnic partage avec la linguistique pragmatique (ou énonciative²⁴⁷) la vision des conditions d'énonciation singulières comme structurelles du discours produit²⁴⁸. A l'inverse d'une approche purement structurale, D. Maingueneau note que la pragmatique ne considère pas la situation d'énonciation comme extérieure au discours produit, mais que celui-ci est au contraire « radicalement conditionn[é] » par un « contexte déterminé » (v. 2010, p. 10), puisque l'énonciation, c'est « la mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation » (Benveniste cité dans *ibid.*, p. 5). Cette importance des locuteurs « réels » explique, pour ce courant, l'importance majeure des « marques d'énonciation » que sont les déictiques de personne, spatiaux et temporels, autant d'éléments qui ancrent les locuteurs dans leur situation précise d'énonciation. La pragmatique base notamment son analyse de l'énonciation sur la théorie des « actes de langage », développée par plusieurs linguistes américains, notamment John L. Austin d'abord (1955 [1962, 2002]), puis John Searle²⁴⁹ : toute énonciation n'est pas un ensemble d'informations que j'utilise pour décrire ou connaître le monde, mais surtout un ensemble d'*actions* effectuées vis-à-vis d'autrui²⁵⁰. Les énoncés *montrent* ce qu'ils sont à travers l'énonciation (« Mange ! » ne dit pas qu'il y a ordre, mais le *montre* par l'intonation et l'exclamation). Une telle théorie s'appuie sur ce que D. Maingueneau résume par « le primat de l'interaction » (2010, p. 17)²⁵¹.

247 Je traite ici les deux comme synonymes par souci de simplification.

248 Meschonnic est pourtant critique de l'approche pragmatique, parce qu'il la trouve trop centrée sur le « sens » dans une approche strictement lexicale, qui demeure dans une vision dualiste du signifiant et du signifié, qu'il repousse (v. 1990, p. 1 ; p. 3).

249 V. J. Searle, 1975 ; 1980 ; A. Biglari (dir.), 2018, « Entretien avec John Searle ».

250 Théorie qui débouche chez Austin sur un triptyque de *speech acts* (actes de discours) : locutoire (produire un énoncé doté d'un sens, v. 1955 [1962], p. 94) ; illocutoire (l'action proprement dite effectuée *en disant* l'énoncé – question, ordre, opinion, etc., *ibid.*, p. 98 *sq.*) ; perlocutoire (effets conséquents à l'acte de langage effectué, *ibid.* p. 101).

251 On trouvera une synthèse de l'approche pragmatique dans son ouvrage, Ch. 2, « La perspective pragmatique », p. 10-21.

Les auteurs qui analysent de ce point de vue les textes de théâtre ont bien sûr en ligne de mire, principalement, le « dialogue théâtral », qui reproduit sur scène les situations d'énonciation des conversations quotidiennes²⁵². De la nature de la différenciation faite entre une conversation et un dialogue de théâtre dépend la possibilité de transposer l'analyse interactionnelle au théâtre, et c'est la question que se pose C. Kerbrat-Orecchioni (v. 1996, p. 1). Pour la linguiste, c'est une différence de *degré* : les mêmes phénomènes se retrouvent, mais certains, discrets dans les interactions ordinaires, se retrouvent systématisés, quand d'autres au contraire se font moins présents que dans une conversation normale (v. *ibid.*, p. 10-11). Dès lors, les « actes de discours »²⁵³ qui fondent les interactions de nos conversations ont leur pertinence dans le dialogue théâtral²⁵⁴. La divergence principale entre la conversation et le dialogue de théâtre se situe principalement dans la construction de l'énonciation (d'où la fameuse « double énonciation ») : locuteurs à un même niveau dans la conversation, dans un « emboîtement [d']instances énonciatives » (C. Kerbrat-Orecchioni, 1996, p. 2) au théâtre, emboîtement qu'elle représente par le schéma reproduit ci-dessous :

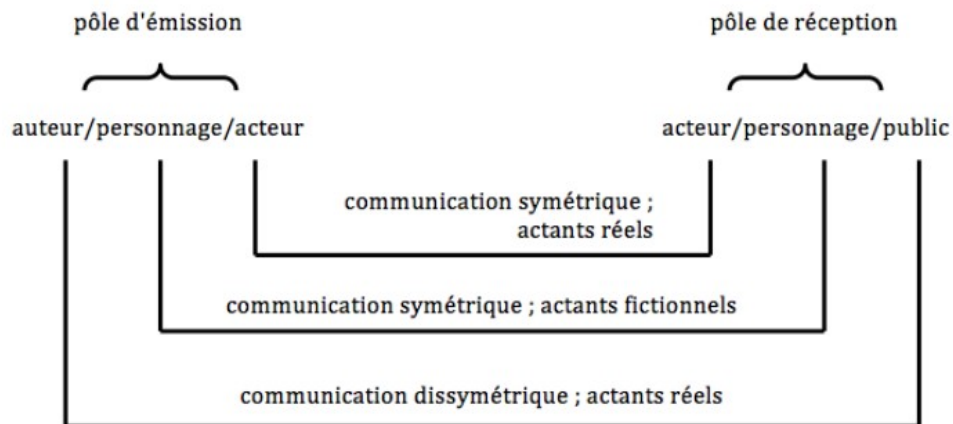


Illustration 1: Schéma des instances énonciatives, in C. Kerbrat-Orecchioni, 1984, p. 48 et 1996, p. 2.

252 Je ne sais pas dans quelle mesure les auteurs qui travaillent sur cette question considèrent leur approche comme valant pour *tout* le théâtre en tant que genre : ils usent parfois de métonymies qui laissent penser que leur théorie du dialogue vaut pour tout le théâtre.

253 V. *supra*, note 250.

254 V. le chap. « Textualité dramatique et actes de discours » in J.-P. Dufiet et A. Petitjean, dir., 2013, p. 99-121.

A travers ces emboîtements successifs, les personnages ont pour tâche « de co-construire narrativement la fiction en accomplissant la fonction de régie informative »²⁵⁵, de construire en quelque sorte l'intrigue à la place d'un narrateur absent (ceci étant la preuve pour les auteurs de l'irréductibilité du dialogue de théâtre à la conversation). Les personnages eux-mêmes, au-delà de cette fonction narrative, sont un jeu animé par un énonciateur ultime, l'auteur, qui place tous les discours dans la bouche de ses personnages : « archiénonciateur » (D. Maingueneau, 2010, p. 238), « émetteur ventriloque » (C. Kerbrat-Orecchioni, 1996, p. 2)²⁵⁶.

Le dialogue théâtral « est donc du “langage surpris”, ou plutôt du “langage comme surpris” » (*id.*, 1984, p. 49). Les exigences parfois rivales des différentes « strates » d'émetteurs ou de récepteurs exigent des subterfuges langagiers : l'inégalité d'information entre personnages et spectateurs, par exemple, est contournée par des tropes comme le personnage ignorant, des prétéritons, etc. (v. *id.*, 1996, p. 3-4). Reste à savoir ce qui distingue le dialogue de théâtre du dialogue de roman, par exemple, qui semble pouvoir fonctionner *mutatis mutandis* sur un modèle similaire. Pour J.-P. Dufiet et A. Petitjean (v. 2013, « Avant-Propos », p.7 *sq.*), le seul élément permettant de délimiter efficacement l'espace linguistique spécifique du texte théâtral est le fait qu'il soit un « art à deux temps »²⁵⁷. La spécificité réelle du dialogue de théâtre ne se comprend que dans la mesure où il est théoriquement « corporalisable » dans une représentation concrète et matérielle²⁵⁸. Au niveau du *RC* proprement dit, comment interpréter les effets de cette théorie de l'énonciation ? Si le dialogue de théâtre est écrit comme du « langage surpris », on peut supposer que le *RC* (débit, pauses, etc.) n'est pas fondamentalement différent de ce qu'il serait dans une conversation ordinaire.

Il n'existe pas à ma connaissance en français d'étude sur ce que j'appelle le *RC* d'acteurs. Cliff Miller et Aaron Carter-Ényì ont cependant, sur un corpus réduit d'extraits shakespeariens, produit une analyse diachronique des évolutions « rythmiques » dans les performances d'acteurs depuis qu'elles sont enregistrées (v. 2018) ; ce faisant, ils tirent quelques conclusions sur les

255 J.-P. Dufiet et A. Petitjean, dir., 2013, p. 37.

256 Formule reprise de Henri Gouhier, p. 11. Une pièce même, ultimement, peut se comprendre comme un seul « acte de discours » selon les circonstances : v. J.-P. Dufiet et A. Petitjean, dir., 2013, p. 24 *sq.*

257 « Il s'en suit, pour prendre l'exemple des personnages au théâtre, qu'ils sont des entités à double manifestation potentielle : sous la forme d'êtres “virtuels”, à l'intérieur du texte dramatique ou d'êtres “concrétisés”, au moment de leur incarnation scénique par les comédiens », J.-P. Dufiet et A. Petitjean, p. 11.

258 Le caractère potentiel de cette réalisation corporelle est rendu sensible dans le texte par une profusion d'indices (didascalies, apartés, monologues, etc.), qui rendent sensibles la théâtralité dans le discours.

différences avec le discours ordinaire. Il apparaît ainsi que les acteurs analysés dans leur corpus parlent en moyenne beaucoup plus lentement que des locuteurs « normaux » (v. p.24²⁵⁹) ; la variation entre les longueurs des différentes syllabes est plus importante en moyenne (v. p. 31²⁶⁰), ce qui signifie probablement, car les deux phénomènes sont corrélés, que les acteurs font plus de pauses que des locuteurs ordinaires (v. p. 40). Les auteurs concluent : « our findings suggest that (Shakespeare) performance is a category of speech unlike everyday speech » (p. 43). S'il convient de prendre cette seule étude avec prudence, elle peut au moins nous indiquer que, du point de vue du *RC*, l'énonciation théâtrale n'est pas tout à fait similaire à une énonciation ordinaire.

II. LIMITES DE LA THÉORIE

L'apport de la pragmatique à la compréhension de certains enjeux du langage est absolument évident, et les concepts d'« énonciation » et de « contexte », comme le dit François Latraverse, montrent que « le langage ne se tient pas tout seul, les éléments qui composent ce que nous voyons et entendons [...] s'inscrivent dans une perspective d'action et s'appuient sur des circonstances » (1989, p. 237)²⁶¹. La pragmatique a apporté beaucoup à la compréhension du fonctionnement du dialogue dans un certain type de théâtre, aussi par l'intermédiaire de travaux comme ceux d'Anne Ubersfeld ou de Patrice Pavis, qui en sont issus en grande partie. Pour autant, certains des aspects de la théorie me semblent poser problème. Dans la suite des critiques opposées à la vision pragmatique de la parole théâtrale par Blanche-Noëlle Grunig, il me semble pertinent de postuler, pour comprendre mieux les fondements de ce que serait un *RC* au théâtre, ce que j'appellerais la prédominance d'une *parole à visée spectaculaire*, qui suppose de la part de l'acteur le travail d'un *RC* spécifique (et, crucialement pour la production même du texte théâtral, que l'auteur projette dans son texte en prévision de la concrétisation scénique), tout autre que celui d'un locuteur ordinaire, même si le dialogue théâtral peut imiter en tous points les étapes d'une conversation ordinaire : je fais l'hypothèse que la plus banale des conversations, sur scène,

259 Le débit en anglais irait de 189 à 354 syllabes par minute (d'après S. Arnfield, P. Roach, J. Setter *et al.*, 1995, p. 14) ; les résultats d'analyses chez C. Miller et A. Carter-Ényì donnent de 80 à 225 syllabes par minute.

260 Variation calculée grâce à un indicateur très utilisé en linguistique expérimentale, le nPVI (Normalized Pairwise Variability Index), qui vise à quantifier le degré de variabilité de durée entre des événements donnés (dans le cas présent, des syllabes). Sur cet outil, v. L. E. Ling, E. Grabe et F. Nolan, 2000.

261 Je renvoie à cet article pour qui voudrait plus d'informations sur certains des problèmes théoriques posés par la pragmatique en elle-même. Pour une remise en perspective historique des enjeux de la pragmatique, v. C. Fuchs, 1981.

du fait même des conditions de représentation, suppose un *RC* qui n'a rien à voir avec celui qu'aurait la même conversation dans la vie courante.

Grunig critique l'idée du « langage surpris », faisant de la conversation le point central du dialogue théâtral : « [...] d'abord la conversation ; puis quelque chose en plus » (1996, p. 3). L'emboîtement des instances énonciatives décrit dans le schéma de C. Kerbrat-Orecchioni (v. [Illustration 1](#)) conduit par exemple à penser le monologue comme une convention visant à suppléer l'absence de narrateur pour un objectif psychologique (« faire connaître au public la “pensée secrète” d'un personnage », 1984, p. 54), éventuellement narratif quand le personnage raconte une action hors-scène ou en annonce une à venir. C'est évident si l'on pense le monologue comme une exagération de rares moments de la vie courante où l'on parle seul (« il arrive que l'on soliloque aussi dans la vie », *id.*, 1996, p. 6), qu'on le considère comme faisant partie d'un tout à fonction mimétique de la conversation ordinaire : soit il s'écarte de cette fonction mimétique le temps nécessaire pour combler le manque psychologique ou narratif, soit il exagère grandement l'un des traits ancillaires de la conversation quotidienne. Comme le reconnaît implicitement D. Maingueneau (p. 244), cela vaut surtout à partir du moment où la conversation devient « l'activité verbale de référence », au cours du XVII^e s. puis au XVIII^e s. ; alors que l'affection pour les longs monologues dans le premier XVII^e s. marque plutôt que « la rhétorique constitue le modèle de l'énonciation publique »²⁶². Voici un extrait du fameux passage où Hamlet parle du, et avec, le crâne du bouffon Yorick :

Where be your jibes now – your gambols, your songs, your flashes of merriment, that were wont to set the table on a roar ? Not one now to mock your own grinning, quite chapfallen. Now get you to my lady's table and tell her, let her paint an inch thick, to this favour she must come. Make her laugh at that (V. 1, l. 172-177, p. 944-46).

Ce n'est pas un monologue à proprement parler, puisque Horatio est présent, et la première partie de la tirade s'adresse d'ailleurs à lui (« I knew him, Horatio »), dans une situation d'énonciation cohérente avec les instances décrites par la pragmatique : un locuteur (Hamlet) s'adresse à un allocuteur (Horatio) à propos d'un personnage extérieur, devant le « récepteur », le public. Que se

262 Sur la question du monologue à la période baroque et classique, v. Clothilde Touret, 2010 : l'autrice constate sa quasi-disparition aux deux siècles évoqués (v. p. 11).

passé-t-il quand Hamlet s'adresse directement au crâne de Yorick ? Il poursuit une méditation traditionnelle sur la mort, l'un des *leitmotivs* de l'œuvre, en s'adressant à un homme décédé dont l'existence même en tant que personnage est uniquement conditionnée par ce que Hamlet nous en dit, puisque le spectateur n'a jamais vu Yorick. Le « destinataire » de l'extrait ci-dessus est alors une sorte de « présence vide », linguistiquement parlant, et on pourrait presque considérer que nous sommes face à une sorte de pseudo-monologue. Pourtant, les embrayeurs d'interlocution sont nombreux dans le texte : *now* est répété trois fois, le pronom ou le possessif de deuxième personne sont omniprésents (*your* et *you*). Sommes-nous face à une conversation qui ouvre sur une méditation métaphysique ? On peut considérer l'inverse, à savoir que cette méditation est centrale, que la situation d'énonciation est ici bien plus proche de la rhétorique, ce qui induit tout autre sorte de *RC*²⁶³.

Aussi la « situation spectaculaire » qui a lieu au théâtre me paraît-elle condition d'énonciation primitive, pour parler grossièrement, sans tenir compte de l'extrême diversité culturelle et historique. Le *RC* des acteurs ne diffère pas en degré de celui de locuteurs d'une conversation normale, mais plus radicalement, comme dans deux situations d'énonciation complètement différentes l'une de l'autre, même quand la situation d'énonciation théâtrale fait mine d'adopter une interaction conversationnelle. « Le » théâtre vise avant tout une *parole spectaculaire*, dont le *RC* répond, dans son écriture comme dans sa concrétisation, à des exigences spécifiques²⁶⁴. L'analyse conversationnelle pose des difficultés théoriques plus globales dans l'analyse des discours de théâtre (limites du paradigme communicationnel, validité des actes

263 « L'un des premiers bénéfices d'une dramaturgie du monologue est de tenir compte de la présence d'un public et de la dimension spectaculaire de la représentation. Si les analyses exclusivement linguistiques, qui devraient a priori permettre de saisir la spécificité du monologue, finissent pourtant par la manquer, cela tient en premier lieu à l'omission de certaines réalités théâtrales, comme l'absence d'un destinataire visible, la solitude du personnage sur la scène, la relation qui s'instaure alors avec le public, ou encore la question des adresses. [...] Ainsi la figure de l'apostrophe doit-elle dans un premier temps être replacée dans le cadre de la tradition rhétorique et poétique [...] », C. Touret, p. 18.

264 Cette primauté du spectacle me paraît devoir nuancer la conception d'un « art à deux temps ». Évidemment, tout spectacle théâtral qui fait usage de langage existe à l'état de texte, ne serait-ce que pour le fournir à des acteurs... encore faut-il s'entendre sur ce que serait « le » texte. Gary Taylor (v. « Shakespeare plays on Renaissance stages », in *The Cambridge companion to Shakespeare on stage*, eds. S. Wells et S. Stanton, 2002, p. 1-20) indique par exemple que les acteurs de Shakespeare ne recevaient pas des copies de toute la pièce, mais uniquement de leurs rôles, avec des indices pour indiquer où ils se situaient dans la pièce (v. p. 16). La vision d'un « art à deux temps » ne vaut en fait que pour la *production* de l'œuvre : pour une immense majorité du public de théâtre occidental jusqu'à la fin du XIX^e s. au moins, le théâtre est un « art à un temps », celui du spectacle.

Sur la question du spectacle, v. les recherches en sémiologie théâtrale, notamment T. Kowzan (1975) ; A. Helbo (1983) ; P. Pavis (1996 [2021]).

de discours dans le cadre du dialogue théâtral, rapport à la fiction) mais ce n'est pas le lieu de les développer. Je cite ici un passage de Grunig qui synthétise quelques uns de ces problèmes, et renvoie à son travail²⁶⁵ :

[...] il y a *d'abord le spectacle*, en tant que relation entre comédien et public, et il y a dérivation, *comme cas particulier*, du cas où cette relation tire sa substance d'une simulation d'échange verbal (d'une conversation) préprogrammée à cette fin par un auteur qu'a complété un metteur en scène. [...]

Il m'apparaît plus conforme à l'extraordinaire imbrication constitutive du théâtre de le considérer fondamentalement comme un spectacle qui met en œuvre différentes ressources offertes – dont l'échange verbal – que de considérer qu'avant tout est posée une interaction peu ou prou semblable à la conversation ordinaire, sur laquelle vient se pencher un public qui la surprend. [...] (1996, p. 3).

Au moins pour une partie importante du théâtre occidental, et pour Shakespeare sans doute, la situation d'énonciation théâtrale est plutôt à chercher du côté de la rhétorique que de la conversation (en tout cas au sens trivial du terme). Cela implique un *rythme corporel* particulier, une manière de concrétiser la parole de théâtre, toujours dépendante de codes culturels et historiques²⁶⁶. Tentons d'esquisser quelques-uns des paramètres possibles d'un tel rythme.

265 V. notamment 1996 ; 2003.

266 Sur les rapports entre théâtre et rhétorique, les références sont évidemment trop nombreuses pour être toutes citées ici. Pour quelques pistes historiques et une discussion des rapports entre rhétorique et théâtre dans le monde romain, v. F. Dupont, 2000 ; J.-M. Montana, 2003 ; G. Petrone, 2010. Pour les rapports entre la rhétorique et le texte théâtral dans le domaine français, on se rapportera à M. Fumaroli, 1994 [2002] ; F. Dobby-Poirson, 2006 ; C. Touret, 2010 (notamment le chap. « Un morceau de bravoure pour une “Catharsis rhétorique”, p. 238-237). Les références suivantes, toujours pour le domaine français, s'intéressent plutôt, sinon directement à l'acteur, du moins à la dimension corporelle de la rhétorique : Fumaroli, 1981 ; A.-M. Lecoq, 1981 ; M. Verschaeve, 1990 ; ainsi que la synthèse majeure de J. Gros de Gasquet sur la question (2007) ; S. Conte, 2008. Pour Shakespeare plus précisément, l'importance de la rhétorique dans son éducation et dans ses pièces est un lieu-commun de la critique : N. S. Struever, 1988 ; H. M. Richmond, 2002 (p. 383-384) ; R. Weimann et D. Bruster, 2008 (le chap. 2, « Performance, game, and representation in *Richard III* ») ; L. Lieblein, 2009 ; la biographie de S. Greenblatt (2014, notamment le chap. I, « Scènes premières », p. 18-55) ; P. Mack, 2015 ; B. Brandreth, 2021 ; M. J. MacDonald, 2022. Sur la rhétorique et l'acteur élisabéthain, quelques références non exhaustives : S. L. Bethell, 1950 ; M. Rosenberg, 1954 ; A. S. Downer, 1964 ; A. Gurr, 1966 ; A. B. Dawson, 1996 ; J. R. Brown, 2002 (p. 78-83) ; A. F. Kinney, 2003 (Chap. 2, « Players », p. 33-74) ; J. Lopez, 2007 ; J. H. Astington, 2010 (Chap. 2, « Playing and education », p. 38-75) ; D. Tunstall, 2016 ; E. B. Tribble, 2017 (Chap. 2, « The Moving Body », p. 34-76) ; D. Wiles, 2021.

DEUXIÈME SECTION

QUELQUES CARACTÉRISTIQUES D'UN *RC* (RYTHME CORPOREL) DE THÉÂTRE

Les pages qui suivent ne sauraient épuiser un sujet aussi vaste et aussi complexe : elles devraient, dans l'idéal, identifier *tous* les paramètres susceptibles de conditionner le *RC* de l'acteur *en ce qu'il* profère du texte destiné au spectacle ; relier ces éléments à une étude proprement linguistique *et* rhétorique de textes de théâtre (de multiples époques et cultures, si l'on voulait hasarder de proposer quelque chose de définitoire) ; connecter cela aux paramètres précis de la sémiologie du spectacle théâtral, et par là aux techniques précises de « l' » acteur, en passant de préférence par des mises en scène précises ; et, enfin, s'intéresser à l'influence de ce rythme ainsi circonscrit sur le corps, la psychologie des spectateurs. Or, ces pages seraient à peine suffisantes pour dresser une bibliographie de chacun de ces domaines précis²⁶⁷ !

Les endroits d'articulation entre rythme(s) d'un texte proprement dit et le *RC* qui matérialise ce texte dans un spectacle sont difficiles à tous identifier. Pierre Larthomas (1980 [2012]) met en avant nombre de points par lesquels le langage dramatique influence le public à travers le spectacle, sans utiliser pour ce faire la notion de rythme, mais celle d'« efficacité »²⁶⁸ : il dresse une typologie des phénomènes à même d'installer cette efficacité, probablement la plus complète à ce jour, et sur laquelle je n'hésite pas à m'appuyer. *L'efficacité* du langage dramatique, point névralgique de la définition de Larthomas, signale la capacité du langage dramatique à produire un effet sur le spectateur (v. p. 11). Elle connecte : une qualité spécifique du texte théâtral ; sa dimension spectaculaire (l'efficacité permet de « “passer la rampe” », *loc. cit.*), et par là l'entremise de l'acteur ; et un effet sur le public. Malheureusement, tout en faisant de cette efficacité une caractéristique essentielle du langage au théâtre, Larthomas ne la

267 Sans encombrer plus le lecteur de listes infinies de références, je renvoie sur ces points à la bibliographie thématique en ligne proposée par A. G. Bourassa et F. Kantorowski : Bibliographie générale d'études théâtrales.

268 Larthomas utilise bien le concept de rythme, mais dans un sens plus restreint, même s'il lui donne une véritable importance : le rythme est assimilé à la « répétition » (v. p. 309), et constitue l'un des principaux facteurs de différence avec le langage ordinaire (v. p. 80). Meschonnic critiquerait probablement Larthomas comme proposant une vision « utilitariste » du rythme, un élément parmi d'autres du langage dramatique.

définit pas vraiment (elle est décrite antiphrastiquement par l'ennui que l'on ressent quand elle n'existe pas²⁶⁹) : elle paraît reposer sur un sentiment plutôt indéfini (ça « marche », ou ça ne « marche pas ») et sur l'entérinement du jugement historique vis-à-vis de la valeur de tel ou tel auteur (on préfère Racine à Pradon, Molière à Boursault, v. *loc. cit.*²⁷⁰). Je crois que la notion de rythme pourrait aider à expliquer le phénomène²⁷¹.

Un bon exemple est la discussion entre Hamlet et Ophélie qui suit le monologue (III. 1., l. 89-148, p. 808-812), dans le spectacle de Brook (2001 ; entre 45:00 et 50:00 dans la captation)²⁷². Le metteur en scène fait le choix de partager le dialogue en deux moments distincts, entre lesquels Hamlet (joué par A. Lester) s'aperçoit de la présence dissimulée de Claudius (J. Kisson) et Polonius (B. Myers) ; Brook choisit de placer la rupture au milieu d'une réplique de Hamlet (à 48:50 environ) : A. Lester prononce « Go thy ways to a nunnery » (p. 812), s'éloigne, s'aperçoit que son oncle et l'intendant écoutent, puis revient vers Ophélie pour la toute fin de sa réplique (« Where's your father »). Dans la première partie, Hamlet ne développe aucune agressivité envers Ophélie (S. Shivalingappa), et A. Lester paraît jouer une sincérité pessimiste dans le conseil de chasteté qu'il donne à la jeune fille, dans l'introspection qu'il formule sur ses propres péchés ; puis, ayant deviné la présence de témoins, il retourne vers Ophélie et l'agresse, à la fois verbalement et physiquement. Le RC témoigne clairement de ces deux états successifs : même sans mesure objective, il paraît évident qu'A. Lester parle plus fort et plus vite, laissant filtrer la rage d'un personnage comme trahi. J'ai analysé deux passages dans la scène à l'aide du logiciel de phonétique Praat©²⁷³, pour quantifier ces différences. La fréquence, la hauteur et l'intensité de la voix d'A. Lester sont nettement plus élevées dans la deuxième partie²⁷⁴ : les indices acoustiques du RC permettent ici à l'acteur d'« informer » le spectateur, sur l'état psychologique du personnage notamment. Au demeurant, le concept de

269 « [...] on connaît l'impression pénible que l'on éprouve à écouter une pièce dénuée de cette efficacité », p. 11.

270 L'argument ici utilisé par Larthomas pourrait facilement être taxé de révisionnisme historique. Les contemporains de Voltaire jouaient sans cesse son théâtre, et le considéraient à l'égal de Racine. Ils devaient sans doute trouver son langage dramatique « efficace », alors qu'il ne l'est plus du tout pour nous ; mais pourquoi notre jugement de l'efficacité d'un langage dramatique vaudrait-il mieux que celui des auditeurs du XVIII^e s. ?

271 En partie peut-être seulement : savoir si l'efficacité d'un langage dramatique équivaut absolument à son rythme dépasse le cadre de ce travail.

272 A noter que Brook a déplacé le monologue, qui ne précède donc pas cette discussion dans sa mise en scène. A la place, Hamlet prononce le monologue qui termine l'acte II, et la scène enchaîne avec l'arrivée d'Ophélie et la seule dernière réplique du monologue en III. 1. (*Nymph, in thy orisons* etc.).

273 Accessible en ligne. Je n'ai pas analysé la première partie dans son entier, uniquement le passage à partir de « [...] the force of honesty [...] » (p. 802).

274 Praat© ne mesure pas le débit, mais il semble s'accélérer considérablement.

« polyrythmie » de M. García Martínez prend ici tout son sens. Brook effectue d’abord un choix rythmique au niveau *dramaturgique*, lié à son interprétation globale du passage : considérant que Hamlet s’aperçoit *au milieu* de la scène de la présence de Claudius et Polonius, il sépare le dialogue en deux parties nettes. Ce choix rythmique dramaturgique macrostructurel (au niveau de la scène dans son ensemble) est relayé et amplifié par un choix rythmique dramaturgique microstructurel (au niveau d’une réplique) : alors que rien n’indique dans le texte que la phrase *Where’s your father ?* qui termine la réplique p. 810-812 de Hamlet dût être séparée du reste de sa tirade, Brook fait le choix d’installer un long silence avant cette dernière phrase, Hamlet quittant Ophélie après avoir visiblement dit tout ce qu’il avait à dire, puis se ravisant après avoir vu son oncle et le père de la jeune fille ; c’est alors, revenant vers elle, qu’il prononce la fin de sa réplique. C’est une rupture rythmique dans la construction rhétorique de la tirade (au niveau microstructurel, donc), délibérément effectuée afin de mettre en relief le choix interprétatif effectué globalement. Le *RC* d’A. Lester met ainsi en évidence ce rythme dramaturgique en rendant sensibles les deux états successifs de Hamlet²⁷⁵.

Dans les prochaines pages, je reprends par souci de simplicité la distinction proposée par Larthomas entre éléments paraverbaux et proprement verbaux.

I. ÉLÉMENTS PARAVERBAUX EN RAPPORT AVEC LE *RC*

Larthomas a amplement mis en évidence le fait que ces éléments jouent un rôle majeur dans l’« efficacité » du langage dramatique et, pour de plus amples détails, je ne saurais que renvoyer à la deuxième partie de son livre (p. 47-171). Il y aurait d’abord lieu d’interroger ce rapport de sympathie qui peut saisir à l’écoute d’un extrait de théâtre, parfois sans tout y comprendre, et qui pourrait être lié à « son » rythme. La question du corps des spectateurs, de la manière dont l’acteur, par son *RC*, agit sur lui, serait peut-être la première²⁷⁶. Si cette question n’a guère été globalement étudiée du point de vue du rythme, on trouve des témoignages de l’influence qu’il peut avoir sur le spectateur. Mounet-Sully raconte ainsi, dans *Souvenirs d’un tragédien* (1917), la naissance de sa vocation en voyant l’acteur Ballande : « Et ce fut un

275 L’analyse de cette polyrythmie devrait, pour être plus complète, relier ces éléments aux rythmes textuels proprement dits, dont je n’ai rien dit ; et à d’autres effets de mise en scène (gestuelle des acteurs, utilisation de la musique).

276 Quelques références sur la question du corps du spectateur : C. Graham (1995) ; S. Proust (2005) ; J.- M. Leveratto et L. Jullier (2010) ; C. Bouko et S. Bernas (2012) ; P. Pavis (in 1996 [2021], p. 42-50).

éblouissement pour moi [...]. Je ne soupçonnais pas le vers tragique. [...] Pour la première fois, la cadence et le rythme m'apparurent » (p. 17-18). Le « rythme » ici désigné est probablement métrique, celui de l'alexandrin, mais il est significatif que ce soit à travers le *RC* de sa diction par un comédien que Mounet-Sully en soit marqué. Un article de l'anthropologue Marco Motta (2013) propose un usage intéressant de la notion de rythme dans une optique approachante. A partir de son expérience d'acteur, il pose le jeu comme la recherche d'une *expression* (au sens propre), et un geste *adressé à*, ce qui nécessite entre l'acteur et le spectateur un « accord rythmique », une « corythmie » (v. § 7)²⁷⁷.

La présence du public entraîne une posture, une présence physique particulière : « *Ce que tu fais sur scène, c'est pour quelqu'un d'autre, ce que tu éprouves sur scène, tu ne l'éprouves pas pour toi, mais pour le public. [...] Je voudrais que tu sentes corporellement ce que c'est que la présence du public* » (Louis Jouvet, 1965, p. 186). Sensation mystérieuse, sans doute, pour qui n'a jamais mis les pieds sur une scène, et qui doit nécessairement influencer le *RC* qui matérialise la profération du texte. D'autant que le public n'est pas une masse inerte, mais réagit et exige parfois de l'acteur qu'il adapte son débit, par exemple, ou l'intensité de sa voix, comme l'indique Dario Fo dans ce conseil qu'il donne dans une conférence :

Faites attention : dix fois au moins, au cours de l'exécution de ce morceau, j'interromps les applaudissements, je "passe par-dessus" en reprenant le récit. Il ne faut jamais laisser aller jusqu'au bout ni les applaudissements ni les rires, surtout quand ils sont fondés sur l'émotivité : il faut alors dominer le public, pour garder le rythme, absolument (1987 [1990], p. 186²⁷⁸).

On notera l'utilisation du mot rythme, clairement utilisé par Fo pour désigner le *tempo* général qu'il veut donner à son spectacle, la vitesse à laquelle il veut le jouer. Dans le cadre que j'ai

277 « C'est cet accord que j'appellerai *rythme* : mon expression, censée être reçue (accueillie) et comprise (entendue) par quelqu'un, exige un accord minimal. Celui-ci est rarement explicite et verbal mais serait plutôt de l'ordre d'un accordage implicite et pratique des corps, des actions, des voix. Finalement, nous verrons en quoi cette question de l'accord rythmique peut être traduite en une interrogation sur la *présence*. Car, si la corythmie, pour se jouer adéquatement, suppose une posture attentive et responsive, c'est précisément parce qu'elle advient dans une *coprésence* qui est perméabilité, résonance, ouverture » (M. Motta, 2013, § 7).

278 Toutes les citations de Fo sont de cet ouvrage. Il développe ailleurs les modalités du « dialogue » entre acteur et public, en ménageant des silences par exemples (v. p. 150).

défini, on pourrait dire que l'acteur adapte son *RC* (ici, probablement le débit et l'intensité de la voix) pour dominer la réaction du public²⁷⁹.

Le corps de l'acteur est donc, c'est un truisme, la source, le moteur et le moyen du *RC*²⁸⁰. Ce corps subit souvent une préparation à part entière, avant même de se confronter à un texte (Jouvet compare le théâtre à un sport, v. 1965, p. 131). Patsy Rodenburg, coach vocal spécialisée dans la prononciation des textes de Shakespeare, déclare qu'elle n'enseigne jamais Shakespeare à ses élèves avant leur deuxième année, car elle estime que leur corps n'est tout simplement pas prêt à dire des textes si exigeants (v. 2004, p. 3) : les premiers chapitres de son livre *Speaking Shakespeare* sont entièrement consacrés à la préparation physique que nécessite la parole shakespearienne (v. notamment le chap. « The Body », p. 15-22). Il serait artificiel de séparer, dans le *RC*, ce qui relève *stricto sensu* de la profération du texte et le « reste » du corps, dont la posture ou les gestes influencent évidemment la diction, l'intensité, etc. Déjà dans la conversation ordinaire, C. Kerbrat-Orecchioni souligne le rapport entre débit et gestuelle : « plus [le débit] est rapide, et plus sont diversifiés les “véhicules” gestuels » (1998, p. 142). Le théâtre ne diffère pas, mais complexifie évidemment les enjeux des rapports entre geste et parole, pouvant chercher par moments à créer le décalage plutôt que la cohérence entre les deux²⁸¹. C'est d'autant plus vrai que la taille du lieu de jeu, son acoustique, son ouverture ou sa clôture (théâtre à l'italienne de la Comédie-Française ou Cour d'Honneur du Palais des Papes) conditionnent le corps de l'acteur,

279 Chaque « public » présente en outre des spécificités historiques et culturelles, le public élisabéthain différant du public français actuel ; à l'intérieur même d'un public donné, et probablement de manière non uniforme dans une seule et même représentation, les exigences « rythmiques » que font peser les spectateurs doivent contraindre le *RC* des acteurs. On estime par exemple que les pièces élisabéthaines devaient durer entre 1h30 et 3h15 (v. M. J. Hirrel, 2010 ; A. F. Kinney, 2003, p. 51), bien plus courtes que les représentations contemporaines, sans doute en partie en raison d'un débit d'élocution plus important ; C. Miller et A. Carter-Ényì (2018) montrent que, dans leur corpus de captations qui va de performances du début du XX^e s. au début du XXI^e s., les acteurs montrent une nette tendance au ralentissement et à un contraste « rythmique » (au sens restreint de la distinction entre syllabes successives) plus marqué.

280 Y participe ce que P. Pavis appelle la « partition » et la « sous-partition » de l'acteur, la « masse blanche immergée sur laquelle s'appuie l'acteur pour paraître et se tenir en scène, tout ce sur quoi il fonde son jeu » (1996 [2021], p. 126) : v. *ibid.*, II. 1. 3. « Partition et sous-partition de l'acteur », p. 90-97.

281 Ainsi, Daniel Mesguich, dans sa dernière mise en scène de *Hamlet* (2012), offre un décalage entre la gravité (supposée et attendue) du personnage au moment du remariage de sa mère avec son oncle, et son attitude gestuelle, puisque l'acteur (William Mesguich)... jongle avec un ballon de football : ce décalage annonce d'emblée le caractère ludique du spectacle. Sur les rapports entre geste et parole, v. par exemple P. Pavis, 1996 [2021], II. 1. 2. « Explication de gestes ou vectorisation du désir ? », p. 63-90.

son *RC*²⁸². Larthomas propose une typologie des rapports possibles entre geste et parole (1980, p. 83), et il conclut :

En somme, tous ces éléments corporels et gestuels s'associent aux éléments proprement verbaux pour les compléter ou les remplacer [...]. Et c'est de l'union de tous ces éléments à la fois si différents et si proches que naît pour l'homme sa parole (p. 84).

Le corps au théâtre importe donc dans son ensemble pour ce que j'ai nommé *RC*. P. Pavis, s'appuyant sur une typologie de Michel Bernard, résume les « opérateurs » du jeu corporel, dont la plupart ont une influence plus ou moins directe sur le *RC* (v. 1996 [2021], p. 61 *sq.*²⁸³).

Dans la corporalité de l'acteur, tout ce qui a trait au *souffle* et à la *voix* a une influence directe sur les paramètres du *RC*. P. Rodenburg y consacre deux chapitres (« Breath », p. 30-35 et « Freeing the voice », p. 40-45), Larthomas souligne l'importance du « souffle » et du « timbre de la voix » (p. 73-74). La respiration est essentielle chez Jovet, chez qui on trouve des formulations qui relient directement le souffle physique au rythme²⁸⁴, qui, chez lui, n'est que rarement lié au texte, mais presque uniquement à ce que j'ai nommé le *RC* : respiration, diction et rythme ont pour Jovet des rapports constants. Le déterminant principal du *RC*, enfin, est probablement la voix, dont P. Pavis résume les caractéristiques et enjeux (1996 [2021], p. 126-

282 « A trente ou quarante mètres de distance, les seuls mouvements lisibles [sont] ceux qui engageaient tout le corps [...] », Fo, p. 220 : l'amplitude de tels gestes a nécessairement un impact sur le *RC*. Le halètement des acteurs après le duel entre Hamlet et Laërtes montre assez comment les gestes influencent le débit et l'élocution (c'est particulièrement vrai du combat chorégraphié de manière très hollywoodienne entre B. Cumberbatch et Kobna Holdbrook-Smith (Laërtes) dans la mise en scène de L. Turner, 2015).

283 P. Pavis dénombre sept opérateurs (empruntés à Bernard ; il en ajoute deux que je n'évoque pas) : champ de la visibilité corporelle (masque, nudité, etc.) ; l'orientation ou disposition des faces corporelles (face, dos, etc.) ; les postures (verticalité, horizontalité, etc.) ; les attitudes (position de certains segments du corps par rapport à l'environnement, comme un bras posé, etc.) ; les déplacements ; les mimiques ; la vocalité (à ne pas confondre avec la voix : c'est le bruit qu'on peut faire avec son corps ou un substitut). Tous ces opérateurs sont susceptibles d'influencer l'un des paramètres du *RC*, de produire un impact sur l'impression « rythmique » que recevra le spectateur.

284 « Il faut trouver le rythme, la respiration, pour l'échange des répliques dans ce qu'elles ont de direct », p. 14.

134²⁸⁵). Des procédés techniques de jeu ou de mise en scène peuvent influencer le rythme de la voix : le masque, par exemple²⁸⁶, ou le micro²⁸⁷.

II. ÉLÉMENTS VERBAUX

Avant même le discours comme langage articulé, Larthomas considère comme évident (en citant Claudel) que « la voix inarticulée, le grognement, l'exclamation, le doute, la surprise, tous les sentiments humains exprimés par de simples intonations » (in Larthomas, p. 114) doivent être considérés comme des éléments verbaux. Les interjections, par exemple, sont des éléments importants du *RR*, peut-être plus encore du *RC*²⁸⁸. Quand Ophélie entre en scène pour rendre des souvenirs que Hamlet lui a donnés, une rupture a lieu.

[OPH.] Take these again, for to the noble mind
Rich gifts wax poor when givers prove unkind.
There, my lord.

HAMLET Ha ! Ha ! Are you honest ? (III. 1., l. 99-102, p. 318).

La scène bascule dans ce passage, d'abord par une transformation du *RM* (on passe du pentamètre iambique à la prose). La réplique d'Ophélie se termine par un distique rimé, en général utilisé pour les fins de scène²⁸⁹ (le *RPh* signale ainsi une sorte de conclusion à l'intérieur même de la scène)²⁹⁰. Le *There, my lord*, sensiblement plus court (et en trois syllabes, comme s'il

285 Il rappelle, comme j'essaye de le développer ici, que la voix « ne peut être dissociée de son corps dont elle est un prolongement, et du texte linguistique qu'elle incarne ou du moins porte » (1996 [2021], p. 126). Il liste ce qu'il nomme les « facteurs objectifs » qui font d'une voix ce qu'elle est, et qui sont à mes yeux les paramètres principaux du *RC* (v. p. 127-129) : fréquence, ton / hauteur, intensité, timbre, débit – ce dernier étant fonction du flux verbal, continu ou pas ; des césures et / ou des pauses ; de la rapidité (je rajouterais de la précision) de l'élocution ; des accents – à tous les sens du terme. P. Pavis ajoute d'autres facteurs, subjectifs (grain de voix, état émotionnel) et culturels (diversité des codifications émotionnelles dans la voix), qui jouent indéniablement un rôle dans le *RC* : je renvoie à son analyse.

286 « La bouche [du masque grec] est en forme de porte-voix. [...] La voix est projetée et amplifiée », Fo, p. 44.

287 L'auteur de ces lignes, en tant qu'acteur amateur, a eu l'occasion de dire un monologue dans un micro : la gestion de la respiration influence directement le rythme de la diction, puisque tout souffle « indésirable » est immédiatement amplifié et peut rendre une partie des phrases inaudible.

288 Felix Ameka (1992) note que les interjections se distinguent d'autres actes de discours illocutoire (qui visent à agir sur l'interlocuteur) par leur indépendance syntaxique : elle peuvent former des énoncés par elle-mêmes, et constituent donc souvent une « unité intonative » (v. p. 108). J.-C. Pitavy note que les interjections, parmi d'autres éléments, jouent un rôle important dans le *RP* / *RS* des discours en tant que « connecteurs » (v. *Rythme, langue, discours*, éd. Michèle Bigot et Pierre Sadoulet, 2012, p. 124).

289 A noter que dans *HP*, Déprats ne traduit pas la rime, alors qu'il le fait habituellement dans le cas de ces distiques.

290 Shakespeare semble ici jouer délibérément avec l'effet d'une fin de scène. La phrase *There my lord*, et la réponse de Hamlet pourraient faire penser à un vers partagé (qui serait ici un octosyllabe) entre les deux personnages ;

ne fallait pas le confondre avec un hémistiche de décasyllabe), contraste avec le *RM* environnant (la grande majorité des mises en scène ajoutent ici, en outre, un geste de l'actrice qui appuie la réplique). Le temps qui sépare de la réponse de Hamlet est variable dans les spectacles consultés, et les diverses possibilités donnent justement un rythme (propre à l'échange verbal) et un effet tout différent selon le choix effectué. La double interjection est capitale dans la tournure que prend la scène. Le *There, my lord* et ce double *ha !* forment un véritable pivot rythmique, et dans la structure métrique (de vers à prose), et dans le rythme global de l'échange entre les deux personnages. La manière dont les metteurs en scène traitent l'enchaînement des deux répliques, et le poids accordé aux interjections, est un signe clair de leur interprétation du passage. Dans Bennett (1980, à 1: 30: 00 *ca.*), il n'y a presque pas de pause entre la réplique d'Ophélie (Lalla Ward) et celle de Hamlet. Jacobi fait « traîner » les deux « Ha ! », ironiquement, pour se moquer de la pauvre jeune fille : ils offrent un tremplin à l'agressivité de Hamlet, D. Jacobi jetant plus brutalement le *Are you honest ?*, qui contraste avec l'ironie traînante de la double interjection. David Tennant (Doran, 2009, 1: 01: 20 *ca.*) insère une pause, assez brève mais marquée, et ne dit qu'un seul des deux « ha ! », comme un soupir : cet enchaînement et ce choix de « souffle » laissent voir clairement une détresse et une souffrance intérieure dans le personnage. Chez S. Godwin (2016), P. Essiedu ne laisse aucune pause : dès avant la fin de la réplique d'Ophélie, il fait entendre le *ha !* comme un rire ironique, qui laisse entrevoir une agressivité envers la jeune femme, plus sourde, dans un premier temps, que celle jouée par D. Jacobi. Les interjections posent l'instant comme décisif, opèrent un basculement dont elles sont l'indice et l'étincelle : elles font passer de la réflexion métaphysique dans le monologue à la fureur misogyne de Hamlet. Qu'ils soient rire, soupirs ou cri de rage, les *Ha !* définissent en partie un nouveau *temps* et un nouveau rythme de la scène (dans le *RR* et dans le *RM*), un nouveau type de discours²⁹¹.

Tous les paramètres qui rendent possibles et modulent la diction d'un texte ne sont pas pour l'immense majorité de l'histoire du théâtre occidental un rythme qui serait ancillaire : pour la grande majorité du public qui ne lit pas, la « manière de dire » n'est pas seulement « une

Q2 et F1 ne donnent pas vraiment de réponse (les vers partagés ne sont pas édités avec un alinéa qui montre qu'ils se complètent). Le distique rimé semble rendre probable qu'on ait là de la prose, mais peut-être Shakespeare joue-t-il délibérément de l'ambiguïté du *RM* pour produire un effet de confusion chez le spectateur.

291 Encore avec l'interjection évoqué-je un élément communément admis comme participant du langage. Dans son travail sur la *commedia dell'arte*, Fo a remarqué que l'utilisation du pseudo-langage pouvait avoir des effets rythmiques réels, que l'imitation grossière du *RP* pouvait porter une compréhension (v. p.91) : c'est le *grommelot* de la *Commedia dell'arte*. Sur ce point, v. A. Pozzo et al. (2009) ; J. Rudlin (in J. Chaffee et O. Crick, dir., 2015) ; F. D'Antonio (in C. Frigau Manning, dir., 2016).

manière », mais la pièce même à un moment donné – avec une infinité de modalités possibles. Tout effet de *RC* joue sur la perception de la pièce, comme le montre l’expérience des mauvais acteurs (jouer trop vite, pas assez fort, etc.). La perception du discours dramatique proprement dit dépend donc de nombreux facteurs, certains totalement indépendants de l’auteur ou des acteurs (un voisinage trop bruyant dans la salle, par exemple). Pour Grunig, la vitesse d’élocution joue un rôle important dans la perception du public, dans la manière dont il se forme des images mentales du spectacle (v. 1996). L’imagerie cérébrale²⁹² permet ainsi de s’apercevoir qu’à l’écoute « du verbal nous formons des images qui se succèdent et relayent selon un certain rythme qui peut certainement être extrêmement rapide » (p. 7) : on peut imaginer, même si à ma connaissance aucune expérience n’a été tentée pour le démontrer, que le *RC* influence directement des images mentales chez le spectateur²⁹³.

La question de la diction est donc évidemment centrale, à travers tous les paramètres qui peuvent l’influencer. Une synthèse des approches sur la diction est complexe, tant elles sont variées. J. Gros de Gasquet (2006) propose un trio de notions fondamentales sur lesquelles repose l’oralité théâtrale (v. p. 12) : la *prononciation* (« la manière dont les phonèmes sont articulés ou ne le sont pas dans le vers ») ; ce qu’elle appelle *rythme* (sens restreint de contraste d’intensité ou de longueur entre syllabes) ; l’*intonation* (là encore, un sens restreint aux « effets de hauteur de voix, de qualité donnée aux syllabes dans le vers »). P. Pavis synthétise les deux grandes possibilités esthétiques de la diction, soit la tendance mimétique, soit un système propre qui ne cherche aucun effet de réel (v. 1996 [2021], p. 56²⁹⁴). Cette alternative recoupe sans doute, en un sens, l’opposition qu’on peut déceler entre un modèle conversationnel et un modèle rhétorique de la parole théâtral, et, pourquoi pas, entre prose et vers – oppositions cependant fort schématiques,

292 Elle « rével[e] que la représentation sémantique d’ordre propositionnel construite lors de la compréhension des énoncés verbaux d’un récit s’accompagne d’une activité d’imagerie constituant d’autres types de représentations, telles des “figures structurellement semblables aux événements perceptifs” de la vision » (Grunig, 1996, p. 6).

293 N.B. : Il faudrait classer dans les éléments verbaux un type de rythme que je n’ai pas évoqué, car il ne repose pas sur des phénomènes linguistiques circonscrits : il s’agit de ce qu’on pourrait appeler le rythme « macrostructural » d’une œuvre, dans le texte d’un côté, à travers le spectacle de l’autre, les deux évidemment en lien. Un tel rythme est sans doute fonction d’éléments objectifs (la longueur des scènes les unes par rapport aux autres, même différents moments à travers une même scène), et d’autres éléments plus subjectifs (impression de durée, v. P. Pavis, 1996 [2021], II. 2. 3. « Rythme et durée subjective de la représentation »). Larthomas utilise la notion de *tempo*, allant donc de l’œuvre globale à des parties de scènes données (v. p. 72-73). P. Pavis utilise rythme et « tempo-rythme » dans un sens assez approchant, mais du point de vue du spectacle (v. II. 2. 3., notamment 3. 2. « Rythme et tempo-rythme »).

294 Il les développe dans 1987 [2019], à la définition « Diction ».

que la réalité des spectacles dément, car ils proposent une infinie diversité de solutions mixtes²⁹⁵. La diction, plus généralement, « est un acte herméneutique qui impose au texte un volume, une coloration vocale, une corporalité et une modalisation responsables de son sens ; elle signifie impérativement un sens à l'auditeur et au spectateur » (P. Pavis, 1987 [2019], p. 228). Si je devais reformuler dans le cadre défini au chapitre précédent, je dirais que le *RC* influence profondément (conditionne exclusivement ?) le sens symbolique du discours théâtral.

Comparons pour le voir les huit premiers vers « du » monologue de Hamlet (III. 1., v. 55-62, p. 806), chez L. Turner (B. Cumberbatch, 2015), avec une version oralisée en prononciation originale, non théâtrale (Matthew Mellalieu, *Shakespeare's OP*, 2012)²⁹⁶. Voici la transcription de B. Cumberbatch²⁹⁷ :

To be, or not to be, / **3** that is the question, / **3**
 Whether 'tis nobler in the mind to suffer →
 The slings and arrows of outrageous fortune, →
 Or / **1** to take arms against a sea of troubles, / **1,5**
 And by opposing end them. // **3** To die, // **3** to sleep / **1**
 No more // **3** and by a sleep to say we end →
 The heartache and the thousand natural shocks →
 That flesh is heir to; / **4,5** 'tis a consummation [...]

La diction de ces huit premiers vers prend environ 48 secondes ; les temps de silence durent environ 23 secondes. Le début du monologue est donc fortement coupé de pauses, parfois longues, ce qui est cohérent avec l'état émotionnel que visiblement veut jouer l'acteur, celui d'une confusion et d'une détresse extrêmes. Le rapport *dans le RC* (pas dans le texte même²⁹⁸) entre *RM* et *RS* est assez perturbé, avec quatre fins de vers « enjambées », et des pauses notables

295 Sur les différentes approches de la diction, v. L. Becq de Fouquières (1881) ; P. Esquier (1898) ; G. Le Roy (1911) ; J.-C. Milner et F. Regnault (2008 [1987]) ; M. Bernardy (2016).

296 Je sais ce que cette comparaison a d'imparfait, puisque le but n'est pas même de proposer une interprétation bien définie des textes, mais de donner un aperçu de la prononciation originale ; c'est cependant une performance qui offre un contraste particulièrement intéressant.

297 Dans les deux prochains exemples, une barre (/) indique une pause, le chiffre à côté la durée de la pause en secondes ; la flèche (→) note un enchaînement sans pause. Je me suis appuyé sur mon impression subjective, puis j'ai analysé les extraits dans Praat© (les temps sont une indication d'une précision relative).

298 Je ne veux pas dire ici que B. Cumberbatch invente des enjambements qui n'existent pas, mais qu'il choisit de ne pas du tout marquer la fin de vers dans ces enjambements : à la fin des v. 56, 57, 60 et 61, il épouse entièrement le *RS* sans manifester le *RM*.

à des endroits non métriques (après *Or* ou *No more*) : il dramatise ainsi le choix auquel le personnage est confronté (noter le redoublement phonétique *or – more*). Sans dire que le *RM* n'est pas du tout pris en compte, il semble clairement secondaire : à cet endroit, B. Cumberbatch joue un Hamlet dépassé par sa mission et par sa propre simulation²⁹⁹, et la focalisation de l'acteur porte sur la syntaxe plus que sur la métrique. Il met en valeur, à travers le *RC*, des caractéristiques rhétoriques qui envoient au spectateur le signal de sa réelle tentation du suicide (pauses importantes après *end them, to die, heir to*). M. Mellalieu propose une tout autre version :

To be, or not to be, / **0,5** that is the question, / **0,7**
 Whether 'tis nobler in the mind to suffer →
 The slings and arrows of outrageous fortune,
 Or to take arms against a sea of troubles, / **0,3**
 And by opposing end them. / **1** To die, to sleep / **0,5**
 No more / **0,5** and by a sleep to say we end →
 The heartache and the thousand natural shocks
 That flesh is heir to; / **0,7** 'tis a consummation [...]

La diction dure environ 23,5 secondes, pour environ 4,2 secondes de pause. La différence avec B. Cumberbatch est évidente : la dramatisation permise par les silences est absente et, de fait, l'acteur joue le passage avec une sorte de détachement. L'impression est celle d'un personnage qui se pose la question philosophique du suicide, sans être concerné outre mesure. Les fins de vers sont plus nettement soulignées qu'avec B. Cumberbatch, et les pauses en milieu de vers moins importantes. La convergence entre *RM* et *RS* est ici beaucoup plus importante, et elle sert une vision moins tourmentée du personnage.

Une réplique assez longue (monologue, tirade) répond probablement à des considérations rythmiques particulières, notamment dans le théâtre traditionnel, du fait de son statut énonciatif paradoxal au sein de la pièce (v. P. Pavis, 1987 [2019], définition « Monologue »³⁰⁰) : les

299 L. Turner a décidé de déplacer le monologue juste après la scène entre Hamlet et Polonius en II. 2., p. 768-772 (le fameux *Words, words, words*). Cela donne clairement l'impression d'un Hamlet en proie au doute quant à sa mission, au masque dont il a décidé de s'affubler.

300 « Le monologue, qui par sa structure n'attend pas une réponse d'un interlocuteur, établit une relation directe entre le locuteur et le *il* du monde dont il parle. [...], le monologue communique directement avec la totalité de la société : au théâtre, la scène entière apparaît comme le partenaire discursif du monologuant », p. 536. Il faudrait faire une différence avec la tirade, qui ne répond pas aux mêmes enjeux énonciatifs ; P. Pavis note

répliques longues se rapprochent probablement plus facilement du modèle « rhétorique » que conversationnel (d'où la raréfaction des monologues dans le théâtre classique de la fin du XVII^e s. et du XVIII^e s., v. C. Touret, 2010). Les considérations rythmiques qui entourent un monologue ou une longue tirade sont liées à des enjeux macrostructurels ; en tant que discours plus ou moins « indépendants », ces textes jouent d'abord un rôle dans le « rythme » global du spectacle³⁰¹. Leur longueur même, surtout si elle vient contraster avec des passages environnants, exige la mise en place d'un *RC* particulier, dont les spécificités sont difficiles à établir concrètement, tant elles semblent dépendre de la construction rhétorique et des enjeux dramaturgiques du texte en question. Jouvot parlait ainsi de « *suivre le texte dans son mouvement premier* » (p. 19). Le dramaturge Rémond de Saint-Albine (XVIII^e s.), dans son traité sur le jeu du comédien, conseille à une actrice imaginaire pour jouer la scène 5 de l'acte I de *Phèdre* de développer les « transports » successivement : il est nécessaire de les « graduer » pour ne pas provoquer une lassitude chez le spectateur. Toute impression laissée par une grande intensité émotionnelle s'estompe si elle n'augmente pas : il est donc nécessaire de ménager ces effets (v. 1749 [1971], p. 202). Cette « construction » du monologue est un paramètre du *RC* : que dire vite, ou lentement ? avec quelle intensité ? combien de silences ? et selon quelle progression ? La performance de P. Essiedu dans le monologue III. 1. (in S. Godwin, 2016) correspond à cette exigence rythmique de la construction d'un mouvement général de la réplique (à 1: 15: 00 *ca*).

Une main dans une poche, l'air un peu groggy, P. Essiedu descend les escaliers au fond de la scène. Sa déclamation du monologue semble construite en trois phases distinctes, contrastives : (I) de *To be* (v. 55) à l'hémistiche *ay, there's the rub* (v. 64) ; (II) de là au v. 81 (« [...] *that we know not of* ») ; puis (III), les derniers vers jusqu'à l'arrivée d'Ophélie. Chacune de ces parties montre concrètement ce qu'est la polyrythmie spectaculaire, chaque phase répondant d'abord à la construction rhétorique de l'ensemble, soulignée et manifestée par des effets de mise en scène (lumières notamment) et par le jeu de P. Essiedu. (I) est dominée par l'alternative de la question initiale : elle est saturée d'infinitifs qui reprennent ou rappellent sans cesse les deux initiaux,

cependant, dans la dramaturgie classique, la parenté entre tirades et monologues (v. définition « Tirade », p. 958). Par souci de simplicité, je traite les deux comme équivalents.

301 Ils permettent d'articuler deux scènes ou deux moments dans une scène (v. C. Touret, p. 24 ; par exemple, le monologue de Hamlet *O that this too, too solid flesh would melt*, I. 2., v. 129-159, p. 698-700, qui relie la sortie des personnages célébrant le mariage et l'arrivée de Horatio), d'offrir une conclusion (le monologue à la fin de l'acte II), etc. Les monologues (moins les tirades, peut-être) ont un « rôle structurel et "architectural" » en « résum[ant] et ponct[u]ant l'action, [en] rythm[ant] (sic) et soulign[ant] la composition » (C. Touret, p. 152).

profusion qui dessine ainsi des *actions* sans procès, sans actants ; nous sommes au cœur d'une réflexion métaphysique où la place de l'individu est réduite : c'est l'humanité tout entière qui est concernée³⁰². (II) fait intervenir plus de marques d'interlocution (pronoms supposant l'existence d'un tiers : *who* interrogatif (v. 69), repris par l'anaphorique *he* (renforcé par *himself*, v. 74) : ces pronoms de 3^e personne font exister dans le discours la projection d'un individu imaginaire, qui permet à Hamlet de décrire plus concrètement la suite des maux insupportables que l'humanité est amenée à souffrir³⁰³. Les derniers vers (III), jusqu'à l'arrivée d'Ophélie, marquent la conclusion du raisonnement : les pronoms de personne disparaissent quasiment (à part v. 82, *of us all*³⁰⁴), et il ne s'agit plus de s'interroger sur les destins individuels, mais de constater l'impossibilité de l'*action*. La douleur de vivre est moins au centre du discours que l'impuissance des hommes³⁰⁵. P. Essiedu construit le RC de sa déclamation afin de mettre en valeur ces trois mouvements : une écoute subjective en rend sensible la partition, et une analyse plus précise avec Praat© offre des données plus objectives à cette impression. Entre (I) et (II), la hauteur tonale de la voix de l'acteur augmente (de 183.326 Hz à 196.324 Hz en moyenne) : la voix est plus aiguë, comme elle peut l'être quand on s'emporte ; la voix s'interrompt plus de 70% du temps en (I), contre seulement 50% en (II) ; P. Essiedu parle plus fort dans la deuxième partie (7 décibels de plus en moyenne) ; le débit en (I) est nettement plus lent (10 vers en 73 secondes contre 17 vers en 69 secondes³⁰⁶). Rythmiquement, l'acteur passe d'une phase d'interrogation profonde, marquée par un nombre important de silences, une voix et une intensité plus basse, à une description plus « agressive » des tribulations humaines. (III), qui constate l'impuissance à agir, revient à un RC beaucoup plus lent, comme épuisé après (II) : la voix redevient plus basse encore qu'en (I) (179.974 Hz), le nombre de silences remonte (plus de 60% du temps), le débit ralentit considérablement (8 vers en 47 secondes³⁰⁷) – seule l'intensité sonore augmente, comme pour marquer la phase conclusive.

302 La gestuelle et les mimiques du comédien accompagnent cette interprétation : son jeu de regards montre que l'adresse n'est jamais directe vers le public ; constamment tournés vers le ciel, embués de larmes, les yeux semblent indiquer un état quasi-mystique de questionnement.

303 P. Essiedu change son jeu d'adresses : le regard n'est plus seulement dirigé vers le « ciel », l'interaction avec le public est plus forte. Ses gestes sont plus fréquents, plus saccadés (il parle plus « des mains »).

304 Absent de Q2.

305 P. Essiedu s'immobilise quasiment ; seule la tête de l'acteur bouge, paraissant partager avec le public son accusation, la nuque brinquebalant presque comme le ferait le cou d'une marionnette détachée.

306 7,3 secondes par vers contre environ 4 secondes par vers en moyenne.

307 Presque 6 secondes par vers en moyenne.

Il est convenu d'opposer à la construction du monologue celle du dialogue théâtral (même si P. Pavis rappelle qu'une antinomie totale entre les deux est peu probante, notamment dans le théâtre traditionnel, v. 1987 [2019], p. 222, définition « Dialogue »). La définition même de ce que l'on considère comme *un* dialogue est parfois problématique : une même scène constitue-t-elle toujours un seul dialogue ? Pour Larthomas, « un [...] dialogue dramatique est une suite de répliques fortement dépendantes les unes des autres » (p. 257), dépendance attachée à une cohérence thématique et à une même situation d'énonciation (P. Pavis donne les mêmes éléments définitoires, v. *ibid.*, p. 225)³⁰⁸. C'est une sorte de « sol » sur lequel se développe le dialogue, et qui en conditionne au moins en partie les rythmes (prosodique / syntaxique, rhétorique)³⁰⁹. Dans la scène 2 de l'acte I (p. 690-710), les situations narratives (célébration du mariage / du couronnement), psychologique (Hamlet participant de mauvais gré aux réjouissances), et politique (le roi et ses sujets) induisent des *RR* particuliers (à moins que les rythmes de chaque partie ne permettent de matérialiser ces thèmes et situations). Quand Claudius apparaît dans sa gloire, enjoignant à son neveu de ne pas montrer tant de tristesse (v. 1-128), c'est lui qui domine le *RR* de la scène, en s'adjugeant les répliques les plus longues (93 vers prononcés sur 128, dont une tirade de 39 vers), auxquelles on ne répond brièvement que pour acquiescer à ses ordres³¹⁰. Hamlet lui-même lui répond principalement par monostiches (v. 65, 67 et 74) – à la fin de ce passage seulement, en réaction au verbe *seems* utilisé par sa mère, Hamlet prononce une réplique plus longue (11 vers, v. 76-86) ; la situation narrative et politique contraint Hamlet à des réponses brèves, implicites. Son seul « éclat » est suivi d'une reprise de contrôle immédiate par le Roi. A la sortie des autres personnages cependant, une situation nouvelle apparaît, consécutive à celles qui précèdent : enfin seul, Hamlet laisse libre cours à son dépit et à sa colère dans un monologue de 31 vers, avant l'arrivée de Horatio et des soldats qui provoque une nouvelle situation.

308 Ainsi, en I. 1., on pourrait estimer que, des v. 20 à 38 (p. 179-181), Horatio, Marcellus et Barnardo ont un dialogue à propos du Spectre ; puis que, du v. 66 au v. 125 (p. 682-686), après le surgissement du Spectre et son départ, les trois personnages ont un *autre* dialogue, qui porte sur la situation politique du Danemark.

309 Larthomas résume ces éléments par le terme « situation » : « cet ensemble qui actualise la parole, le locuteur tenant compte tout à la fois des circonstances dans lesquelles il se trouve, du but qu'il veut atteindre, de ses propres dispositions d'esprit, de la qualité de son interlocuteur, etc. Et, parmi tous ces éléments, ce que nous sommes en train de faire commande dans une grande mesure ce que nous disons », p. 125.

310 Pour clarifier, j'attache ici la longueur des répliques dans un dialogue au *RR* : la longueur d'un discours participe dans une situation donnée de la position du locuteur dans la discussion (domination discursive ici), dans la situation (domination sociale et politique), intimement liée aux thématiques développées (politique dans la première tirade, quand le roi résume l'état du pays ; philosophique et morale dans la seconde, quand il encourage Hamlet à plus de fatalisme vis-à-vis de la mort de son père).

La question du dialogue théâtral met particulièrement au défi la conception de Meschonnic, à laquelle je reviens quelques instants. Le Roi, dans cette scène, a-t-il « un » discours ? Doit-on considérer chacune de ses répliques comme des éléments disparates d'un même discours qu'un regard rétrospectif fait considérer comme un tout cohérent ? Que penser des échanges ? Après sa longue réplique initiale, Claudius envoie Cornelius et Voltemand en ambassade :

[KING.] [...] Farewell, and let your haste commend your duty.

CORNELIUS AND VOLTEMAND. In that and all things will we show our

[duty (v. 39-40, p. 692).

Ce monostiche est-il un discours à part entière, porté par un rythme à part entière ? Deux paramètres me paraissent limiter ici l'application de la théorie meschonnicienne.

1. Celle-ci se démarque avant tout, on l'a vu, par la recherche d'un rythme spécifique par et pour le discours ; discours qui, pour Meschonnic, comprend aussi la situation d'énonciation, le non-linguistique s'« inscrivant » peu ou prou dans le linguistique, le rythme du discours *produisant* le sens. *In that*, qui ouvre la réponse des courtisans, répond assez bien à ce principe : le pronom reprend la demande expresse du Roi de se hâter, l'anaphorique inscrit dans le discours la situation de dialogue. *All things*, cependant, ne désigne pas de référent explicitement nommé dans le discours du Roi. Au contraire, il marque la servilité des deux personnages, prêts à obéir en tout au souverain : il renvoie plutôt à du « hors-linguistique », à l'image mentale qui se crée lors de la première tirade d'une cour aux ordres, image qui s'est formée *grâce au discours* mais qui *n'est pas* du discours, puisque rien ne la décrit. En d'autres termes, la notion de rythme comme « mouvement » dans *un* discours ne suffit pas sous le seul angle linguistique : un seul discours, à un moment donné de la pièce, est incompréhensible sans l'ensemble des autres discours auquel il est lié, et sans les références et connotations diverses présentes à l'esprit du spectateur, même si elles sont inexprimées. En disant que le rythme du discours (qui *est* le discours) *inclut* la situation d'énonciation, Meschonnic englobe la « réalité », qui parle, à qui, de quoi (réalité imaginaire au théâtre) dans le discours, plutôt que de poser que le discours est englobé dans cette réalité, ce qui me semble être le cas ici³¹¹.

311 Meschonnic est ambigu sur ce rapport entre linguistique et non linguistique : « L'infra- et l'extra-linguistique font partie du langage, du rythme du discours. Le langage est pris dans une communication généralisée, plus qu'il n'y

2. La question qui se pose est en fait celle de la limite du discours, et des transitions entre ce qui formerait deux discours différents. A ma connaissance, Meschonnic ne théorise pas cette transition, et sa théorie du rythme me paraît impropre à le faire, puisque le rythme dans le langage est propre à *un* discours ; or, les transitions entre répliques me paraissent *rythmiques* de plein droit. Ces transitions, cependant, quoiqu'elles s'appuient sur des discours et sur des situations d'énonciation, ne *sont pas* linguistiques : l'« espace », le « jeu » entre deux répliques, le *silence* possible entre elles sont du rythme – or, pour Meschonnic, tout discours « s'oppose au silence » (p. 216). Le paradoxe est que ce rythme, qu'on pourrait dire *connectique*, dépend du discours (le *in that* ne se comprend que par la réplique qui précède) et *permet* le *texte*, et je dis texte ici au sens presque étymologique, le texte-tissu, tissé de tous les discours qu'il contient. Les silences entre les répliques, entre les différents « discours » qui composent la pièce, sont autant de moments d'articulation, de « jeu », qui participent pleinement du texte théâtral.

Le rythme du dialogue théâtral n'est ainsi pas seulement le rythme de chaque discours indépendant qui le poserait, mais ce rythme proprement discursif *adjoint* au rythme « connectique », qui dépend à la fois, je l'ai dit, du texte proprement dit (prosodie, syntaxe, rhétorique) *et* du *RC* (dans la mesure où l'acteur, le metteur en scène, peuvent librement créer une connectique dans le texte pour créer ou souligner des effets de sens symbolique : la réponse de Cornelius et Voltemand ne semble pas précédée d'un silence, mais rien n'empêche d'en proposer un significatif dans un spectacle). Ainsi, le rythme du dialogue doit-il prendre en compte ce que Larthomas nomme l'« enchaînement » (3^e partie, Chap. III, p. 249-277), dont toutes les caractéristiques qu'il énonce ont leur place dans ce que serait ce *rythme connectique*, totalement

commande. Il peut en être le principal acteur. Le plus souvent, il est débordé » (p. 654). Je vois là une contradiction logique : si le langage est « pris » dans une communication généralisée, ce qui me semble le cas dans l'exemple ci-dessus, s'il est « débordé », il semble plus logique de dire que le langage *fait partie* de l'extralinguistique, plutôt que l'inverse.

lié au *RC* de l'acteur³¹². L'analyse conversationnelle souligne l'importance du rythme dans les moments de transition entre locuteurs (c'est le concept de *speech turn*, tour de parole).

Coordinated turn taking is surely one of the phenomena of human interaction most intimately linked to rhythm. It seems natural that the question of "when" to become a ratified speaker is tied to the question of appropriate timing for a next speaker's utterance (P. Auer *et al.*, 1999, p. 202)³¹³.

D'une manière différente d'une conversation ordinaire, le dialogue théâtral organise un enchaînement similaire : l'impression de cohérence qui s'en dégage est tout autant un élément de construction rhétorique que l'effet de ce *rythme connectique* qui tisse les liens entre répliques, « l'enchaînement du dialogue » (Larthomas, p. 264). En-dehors d'éléments purement verbaux, les « intonations fondamentales [...] assertive, interrogative, exclamative ou jussive » (p. 268) participent pleinement du *rythme connectique*. Larthomas insiste sur l'interrogation, mais toutes ces intonations amènent une connexion³¹⁴. En-dehors du contexte linguistique qui permet le *rythme connectique*, ce dernier repose bien sur du « hors-linguistique », c'est-à-dire principalement la référence (réelle ou imaginaire) des discours des personnages, ce qu'indique

312 C'est là que Larthomas parle de la « dépendance » qui existe entre les répliques d'un même dialogue (p. 257). Certains éléments proprement linguistiques (qui participent donc de la situation nécessaire à la mise en place de ce rythme connectique) ont pour lui « une vertu enchaînante particulière » (p. 258), notamment toutes les utilisations (verbaux, pronominales) des personnes d'interlocution (P1 et P2). Il poursuit par la description d'une variété d'effets d'enchaînement induits par des procédés syntaxiques ou rhétoriques : l'« interruption » (p. 265), l'« interrogation » (p. 266 *sq.*), la « répétition » (p. 271 *sq.*) – la réplique de Cornelius et Voltmand en est un exemple par la répétition du même mot *duty*. On pourrait probablement développer cette typologie : un contraste thématique violent, par exemple, entraîne un *rythme connectique* saccadé, comme lorsque Hamlet répond à Ophelia qui lui rend ses lettres *Ha ! Ha ! are you honest ?* (III. 1., l. 102, p. 810). La question de moralité déroute brutalement le dialogue, qui ne portait pas du tout sur ce thème (la réaction surprise d'Ophelia l'atteste, *My lord ?*).

313 V. également C. Kerbrat-Orecchioni, 1998, Chap. 3, « Le système des tours de paroles », notamment la section « Le réglage de l'alternance », p. 164 *sq.*

314 Une suite de phrases assertives peut tout à fait constituer un enchaînement rythmique :

HAMLET. But what is your affair in Elsinore ?

We'll teach you for to drink ere you depart.

HORATIO. My lord, I came to see your father's funeral.

HAMLET. I prithee do not mock me, fellow student,

I think it was to see my mother's wedding.

HORATIO. Indeed, my lord, it followed hard upon (I. 2., p. 700-702, v. 174-178).

La réplique de Horatio répond à la question initiale, mais le reste de l'échange est constitué d'assertions (à l'exception du *do not mock me*). La réponse de Horatio, dans une analyse de conversation, ne semblerait pas une ouverture à la suite de la discussion ; cependant, dans le contexte dramatique où Hamlet se plaint ouvertement de l'indécence du mariage, l'assertion-réponse de Horatio, qui n'est que cela sur le plan linguistique, est en fait une manière de relancer la dynamique du dialogue, et connecte le contexte dramatique à la discussion entre les deux amis et la « relance ».

Larthomas quand il dit que l'enchaînement d'une réplique à l'autre se fait « toujours sur la chose [en opposition au mot], sans cela le dialogue est incohérent » (p. 269)³¹⁵.

Le silence (la pause) tient enfin, dans ce qui serait ce *rythme connectique*, un rôle majeur³¹⁶. Larthomas le note en faisant appel explicitement à la notion de rythme, du point de vue du metteur en scène et de l'acteur (ce que je nomme donc *RC*) : « [...] la pause est un élément essentiel du rythme » (p. 71). Le silence joue sur la vitesse du discours à proprement parler, mais aussi sur l'intensité de l'attaque des mots qui le suivent. Dans Brook (2001), A. Lester laisse un silence conséquent (2,5 secondes) pour répondre « “Seems”, madam – nay it is, I know not “seems” » à la Reine³¹⁷ : ce silence ralentit considérablement la vitesse de l'échange, et met bien sûr en relief le *seems* plein de mépris que le fils répond à sa mère.

Il y aurait à développer et compléter amplement cette esquisse de ce que pourrait être un *RC* de théâtre. Les collaborations entre auteurs et acteurs (Shakespeare écrivant pour Burbage) rendent en tout cas cohérente l'idée que l'auteur écrit son texte dans la perspective du *RC*, et peut-être même souvent du *RC* spécifique d'un acteur.

315 Un indice de l'importance du contexte hors référence linguistique directe est visible dans une remarque que fait Larthomas sur les pronoms chez Corneille : l'auditeur comprend le texte sans l'analyser précisément, et les multiples pronoms qu'il entend sont autant de références au contexte dotés d'une valeur connectique (« outils de liaison » dit Larthomas) plutôt que comme des représentants de plein sens (v. p. 188). Cette analyse me paraît valable pour nombre de passages dans Hamlet, comme lors de la première apparition du Spectre :

MARCELLUS. Peace, break thee off, look where *it* comes again.

BARNARDO. In the same figure like the King that's dead.

MARCELLUS. Thou art a scholar – speak to *it*, Horatio.

BARNARDO. Looks 'a not like the King ? Mark *it*, Horatio.

HORATIO. Most like. *It* harrows me with fear and wonder.

BARNARDO. *It* would be spoke to.

MARCELLUS. Speak to *it*, Horatio (I. 1, v. 40-45, p. 678-680 ; je souligne)

L'utilisation du pronom neutre marque la terreur face à l'inconnu, le caractère non humain de cette apparition, bien qu'elle ait les traits du roi défunt. Les *it* des deux premières répliques de Marcellus font évidemment référence au Spectre qui vient d'entrer sur scène. Le troisième, dans la bouche de Barnardo, est plus ambigu : le 'a (pour he) humanise en effet l'apparition, ce qui pourrait faire comprendre le *it* de *Mark it* comme une reprise de toute la proposition précédente, en référence à la ressemblance (dans les traductions françaises, ces deux choix existent, v. J.-M. Déprats pour la référence directe au Spectre, p. 681 ; Schwob et Morand choisissent plus clairement la deuxième solution, p. 18). Le pronom suivant, au v. 44, est sans doute plus ambigu encore (*It harrows me*). Est-ce le spectre ou la ressemblance qui terrifie Horatio ? Ces ambiguïtés successives traduisent peut-être la terreur et l'incertitude des personnages, et leur répétition rend omniprésent le Spectre dans les discours.

316 Un fait mis en avant depuis longtemps dans l'art de la déclamation : « En plusieurs occasions, leur silence [des acteurs] doit être aussi éloquent que leurs paroles, & souvent ils ont plus affaire, en se taisant, que lorsqu'ils ont des vers pompeux à débiter » (St Albine, 1747, p. 143).

317 I. 2., v. 76, p. 694.

CONCLUSION DE LA PREMIÈRE PARTIE

Le rythme est devenu, à l'heure actuelle, et pas seulement en France, une notion majeure du discours sur la traduction de Shakespeare, on le verra dans la deuxième partie de ce travail. Meschonnic, à la suite de Benveniste, est, sinon la cause directe de cette émergence, au moins l'un de ses symptômes les plus évidents. A sa suite s'est créée une lecture mythique de l'histoire du rythme : flux toujours mobile avant Platon, attaché à la mesure régulière après lui. J'ai essayé d'arguer qu'une telle lecture ne correspondait pas entièrement à l'histoire du terme *rhuthmos*, comme P. Sauvanet le montrait déjà ; et que le succès du terme en français est sans doute lié à une extension toujours plus développée du mot, alors que son intension même n'est pas toujours clairement définie, cette « souplesse » sémantique permettant en fait une utilisation holistique de rythme : on peut désigner à travers lui quelque chose d'assez indéfini et de global, notamment dans le domaine littéraire et *poétique*³¹⁸ (au sens de création littéraire).

La théorie de Meschonnic a le mérite, à mon sens, de séparer nettement le domaine de la métrique (poétique) du domaine du rythme, en montrant que tout chevauchement entre les deux n'a rien d'essentiel ; il met en évidence que les faits de métrique sont loin d'être les seuls à produire du rythme. La limite de la pensée meschonnicienne, cependant, se trouve dans le rapport global entre rythme et discours : non seulement l'identité distinctive du concept de rythme y est souvent teintée d'ambiguïté, ce qui finit par le rendre difficile à discriminer du « discours » en tant que tel (et parfois du sens) ; mais en outre, la dimension holistique de la théorie amène une difficulté sur le plan de la perception. Meschonnic insiste en effet sur le fait que le rythme est ce qui neutralise les différents niveaux qui pourraient le former (pour lui, linguistique, rhétorique, etc.). En tant que lecteur, que « spectateur »³¹⁹, je puis être d'accord avec une telle idée : il arrive que l'on soit « transporté » soudain par la puissance d'une phrase, parfois même sans la comprendre tout à fait, et il est fort possible qu'il se joue dans cette expérience quelque chose de

318 Le mot utilisé en caractères italiques sera toujours à prendre dans ce sens.

319 Terme emprunté à P. Pavis, v. 1996 [2021], p. 127.

l'ordre du rythme, d'un rapport à la globalité d'un tout que l'on reçoit en tant que tel³²⁰. Le niveau de l'*analyse*, cependant, ne me paraît pas pouvoir percevoir et décrire ce rythme global : les « niveaux », les parties de ce rythme deviennent de nécessaires jalons. Les rythmes que j'ai proposés dans une typologie sommaire (prosodique, syntaxique, phonique, rhétorique, métrique, corporel), quels que soient le nom qu'on leur donne, deviennent difficilement évitables dès lors qu'on s'essaye à une démarche de *connaissance*. Autrement dit, il est fort possible que le rythme meschonnicien existe comme expérience *sensitive*, mais je ne suis pas sûr qu'il soit *connaissable*.

Une autre difficulté importante de la théorie de Meschonnic est un paradoxe inscrit dans sa démarche holistique même, quand on la relie avec la volonté de l'auteur de considérer les rapports entre corps et langage³²¹. Le rythme est justement la trace du corps dans un discours : « Car le corps ne peut être que le rythme, dans le langage » (p. 667)³²². Le paradoxe vient du fait que la théorie *globale* du rythme tend inévitablement à faire de l'objet une abstraction : les éléments concrets, qui seraient la trace même de ce corps dans le langage (prosodie, syntaxe, etc.), rappelons-le, sont des *niveaux* « du » rythme qui, justement, les neutralise. Mais comment *percevoir*, concrètement, le rythme comme trace d'un corps dans un discours si l'on n'en a pas expérimenté les traces effectives à des *niveaux* du discours ? Puis-je sentir concrètement un « tout » sans l'expérimenter d'abord par les « parties » qui le réalisent phénoménologiquement³²³ ? Sans pouvoir répondre à ces difficiles questions de logique, on peut néanmoins arguer que la théorie de Meschonnic conduit à penser le rythme comme un *concept* plutôt que comme un ensemble de phénomènes, selon la logique qui veut que le tout soit plus que la somme de ses parties ; aussi *le* rythme doit-il paraître moins perceptible, moins concret que les « niveaux », *les* rythmes qui le rendent possible. Rappelons, en outre, cet autre paradoxe : s'il est vrai que la théorie de Meschonnic tire le *rythme* vers un concept, il s'oppose ainsi à toute la tradition préplatonicienne qu'il désire revivifier en ce que, malgré sa complexité sémantique, le *rhuthmos* n'est jamais épistémologiquement un concept et qu'il est toujours en lien avec des *phénomènes*.

320 Encore faudrait-il être sûr, quand une expérience de ce type advient, que c'est bien par le rythme comme *tout*, à travers ce « discours », que l'on est saisi ; il est possible que l'on soit saisi par *l'un* des niveaux de rythme que Meschonnic pense neutralisé par *le* rythme global, sans en avoir conscience.

321 « C'est vers ce corps-langage que tend la critique du rythme », p. 645.

322 Sur la question des rapports entre langage, corps et rythme, v. le Chap. XIV, « Critique de l'anthropologie du rythme ».

323 Pour le lecteur intéressé à ces questions précises, je renvoie à des domaines éloignés de la littérature : G. Canguilhem (1966) ; R. Cavallès (1999) ; J.-P. Delahaye (2017).

Enfin, du point de vue de l'analyse littéraire, de la possibilité de rechercher un *rythme poétique*, le rapport au sens est un problème toujours irrésolu. Si le rythme est un phénomène holistique, il devient difficile de discriminer ce qui, dans un discours donné³²⁴, participe d'un rythme proprement poétique dans la mesure où le rythme linguistique fait partie de ce tout et *de la valeur* de ce tout. Quand le Spectre a quitté la scène, Horatio revient et appelle Hamlet : « My lord, my lord ! » (I. 5., v. 113, p. 736). Cette réplique (« un » discours ?) ne présente aucune particularité syntaxique (une inversion entre le nom et le déterminant serait une violation incompréhensible de la cohérence sémantique)³²⁵ ; en elle-même, cette réplique n'a guère de valeur poétique. C'est en la *connectant* aux éléments autour que l'on comprend mieux sa spécificité rhétorique (syntagme répétée avec exclamation), métrique (premier hémistiche d'un vers qui sera partagé en trois répliques distinctes) et sémantique (au niveau symbolique : cette réplique indique l'inquiétude de Horatio). Ces spécificités ne sauraient exister sans la syntaxe qui leur donne le jour et qui *participe* de ce rythme global³²⁶ – ce en quoi Meschonnic a raison. Mais est-ce cette syntaxe qui *donne sa valeur* « au » rythme dont on parle ? Les différents niveaux de rythme, et c'est toute la complexité, ne sont jamais séparés les uns des autres... tout en n'étant pas constamment *assimilés* les uns aux autres, ni en ayant toujours la même valeur *du point de vue poétique*. Les rythmes syntaxique et prosodique sont *toujours* là : en ce sens, ils ne peuvent pas avoir de valeur *poétique*, alors même qu'ils sont les plus nécessaires, *en ce qu'ils* sont les plus nécessaires.

Si les différents rythmes (ou niveaux de rythme) ont des « domaines » spécifiques d'action (la syntaxe, les sons, etc.), on peut essayer toutefois de trouver des traits distinctifs dans la manière qu'ils ont d'agir sur les phénomènes de ces « domaines » respectifs : tous les caractères en question ne valent pas *systématiquement* pour *tout* phénomène dans *tous* les domaines, mais sont simplement des traits qui paraissent récurrents³²⁷. Les phénomènes rythmiques apparaissent ainsi comme *intensifs* : intensité rhétorique de tel ou tel élément³²⁸, intensité d'un éclat de voix,

324 Sans évoquer ici la difficulté évoquée dans le Chap. 3 de déterminer *ce qu'est* « un » discours dans une pièce de théâtre.

325 On peut supposer que le rythme prosodique n'a aucune particularité ici : je n'ai vu aucune mise en scène où un acteur aurait prononcé « My / lord ».

326 Je répète cette phrase, déjà citée, de Meschonnic : « On n'a pas pris garde que détruire la syntaxe, c'est détruire le rythme », p. 487.

327 Je mets à part les rythmes prosodique et syntaxique, dont les modalités spécifiques sont fort complexes (v. D. Hirst et A. Di Cristo, 1998 ; A. Di Cristo, 2016).

328 « The rugged Pyrrhus, *he* whose sable arms [...] » (II. 2., v. 384, p. 792 ; je souligne) : le *he* anaphorique peut ici être interprété comme porteur d'une intensité rhétorique particulière, puisqu'il est « inutile » du point de vue

répétition d'un élément phonique à plusieurs reprises, etc. La métrique peut être comprise comme l'organisation d'une « intensité » particulière (de nature discutable selon les langues et les systèmes) à intervalles réguliers dans le discours. A cause de ce caractère *intensif*, les éléments de rythme sont souvent *contrastifs* : ils se signalent (sont plus intenses) *par rapport* à d'autres événements (c'est même sur ce point que repose l'une des définitions les plus traditionnelle du rythme poétique : contraste entre une syllabe « forte » et une syllabe « faible ») ; le *pattern* d'une répétition phonique se remarquera sans doute par démarcation sur une suite de sons « aléatoire », etc³²⁹. Les événements rythmiques peuvent avoir une fonction *groupante*³³⁰ : des phénomènes de même nature, ou de nature approuvante, donnent à l'endroit du texte où ils se trouvent une sorte de cohérence qui les fait considérer comme « un » groupe³³¹.

Les phénomènes rythmiques, enfin, peuvent se présenter sous deux « formes », qui répondent quelque part aux sèmes étymologiques de *rhuthmos* : la *temporalité* et la *spatialité*. Le caractère temporel de beaucoup de phénomènes rythmiques paraît évident par le moyen de la *série*, plus simplement de la répétition, qui fait du rythme une expérience temporelle à travers le rappel d'éléments similaires dans des intervalles de temps perceptibles³³². Tout phénomène rythmique n'est peut-être pas toutefois (seulement) une expérience temporelle. Lorsque le Roi a vu son crime représenté sur scène, il constate l'impossibilité de prier par une construction rhétorique étonnante : « Pray can I not » (III. 3., v. 38, p. 852), qui souligne son remords. Quoiqu'une telle phrase soit une « expérience temporelle » comme tout événement, il n'est pas sûr que le lecteur ou l'auditeur perçoive ici une expérience temporelle : nous sommes assez

purement informationnel (il n'est pas nécessaire à la construction syntaxique correcte de la phrase). Cette intensité rhétorique serait probablement matérialisée dans la diction, le *RC*, par une intensification sonore ou une élévation de fréquence.

329 Le caractère *contrastif* des phénomènes rythmiques met sans doute en jeu, partant, une dialectique de la *norme* et de l'*écart*, même si ce n'est pas très concluant par exemple pour le *RPh* (on aurait du mal à imaginer une « norme » sonore d'où se détacheraient des « écarts ») : des effets de construction rhétorique, ou des constructions métriques inhabituelles, peuvent ainsi être plus remarquables. Ce jeu de la norme et de l'écart est peut-être moins l'effet des phénomènes rythmiques eux-mêmes que de l'« horizon d'attente » chez le récepteur.

330 J'emprunte pour le coup cette idée à la linguistique prosodique, v. D. Hirst et A. Di Cristo, 1998, p. 19 et p. 22.

331 Les dix premiers vers du monologue *To be* me paraissent un bon exemple : on y trouve la répétition *rhétorique* d'infinitifs en emploi nominal (à onze reprises) – et, partant, l'effet de *RPh* qui s'ensuit logiquement (multiple répétition de *to*) : ce phénomène, avec d'autres, participe à « grouper » des premiers vers ensemble, à les considérer comme une « partie » du monologue. Dans le même texte, on considère en général les quatre premiers vers comme dotés d'une terminaison « féminine » (11^e syllabe inaccentuée) : ces quatre terminaisons féminines à la suite sont plutôt rares, et cette particularité métrique donne un aspect « groupant » aux vers, qui contraste avec la terminaison « masculine » (accentuée) du cinquième vers (*to sleep*).

332 Dans le *RC*, la *vitesse* et ses variations, dans l'élocution notamment, sans être un phénomène sériel, installe clairement le rythme dans la temporalité. La *longueur*, toujours relative, est sans aucun doute à rattacher à la temporalité.

typiquement dans ce que j'ai appelé un trait *intensif* du rythme par la mise en valeur d'un élément de la phrase ; je relierais ce trait à la *spatialité*, à la manière dont un élément particulier se fait jour en « synchronie » – un peu comme *rhuthmos* semble pouvoir désigner les « poses » dans la danse grecque³³³.

C'est sur ces différentes dimensions que je vais tâcher de m'appuyer, dans la suite de ce travail, pour critiquer la notion de rythme, centrale dans le choix du vers libre chez les traducteurs de *Hamlet*.

333 V. [Appendice B, p. 408 sq.](#)

SECONDE PARTIE

LE RYTHME CHEZ LES TRADUCTEURS DE HAMLET

Déterminer l'influence directe qu'a pu avoir Meschonnic sur les traducteurs de Shakespeare n'est pas chose aisée. J.- M. Déprats le cite explicitement (il fait sienne la formule « primat du rythme »³³⁴, mais ce n'est pas le cas à ma connaissance d'autres traducteurs, sur ce point précis. Outre son travail anthropologique sur le rythme, Meschonnic a surtout exercé une influence sur la théorie de la traduction, qui s'appuie sur sa pensée du rythme et la développe³³⁵. Cette influence est soulignée par exemple dans *Histoire des traductions en langue française* ([4], 2019), dans le chapitre sur la traductologie à partir des années 1960³³⁶. Qu'il ait été lu (intégralement) ou pas, sa manière de concevoir le rythme fait écho au développement contemporain de la notion. J'ai déjà signalé que la théorie de Meschonnic, sans doute à son corps défendant, tendait à une confusion entre rythme et *identité* de l'œuvre, et cette confusion sert de base et d'alibi au choix du vers libre dans la traduction de Shakespeare.

Le rythme, en effet, est devenu un enjeu majeur de traduction, notamment dans le domaine littéraire, *poétique*³³⁷ : comme le remarque M. N. Karsky, « [l]e rythme, ou son absence, sont souvent mis en avant lorsqu'il s'agit de déterminer la qualité littéraire d'une œuvre ou de ses traductions » (2014, p. 11). Nida (1964), qui en reste à une conception que Meschonnic critique comme « dualiste » (fond et forme, signifiant et signifié) n'en remarque pas moins le caractère suggestif de la poésie, à travers le symbolisme de certains sons, la « sensualité » des rythmes – autant d'éléments qui sont la partie du « message » la plus difficile à traduire dans une autre langue (v. p. 45) ; pour l'« esprit » de ce message, la « forme de l'expression » (rythme, mètre, assonances) est essentielle (v. p. 162). Si la séparation de la forme et du message est fortement discutée en traductologie, on constate néanmoins l'importance, au moins pour la poésie, du rythme³³⁸. Antoine Berman (1991b), dans sa discussion des « tendances déformantes » de la traduction, souligne que l'« allongement [...] port[e] atteinte à la rythmique de l'œuvre »³³⁹

334 Dans Meschonnic, p. 109 ; v. J.- M. Déprats, 2005, p. 9.

335 V. notamment *Poétique du traduire*, 1999 [2012].

336 In chap. IV ; v. p. 290-292. L'impact de Meschonnic, en-dehors du seul domaine shakespearien, est évident, et son nom revient de manière très fréquente dans les travaux sur le rythme ou la traduction. Pour quelques exemples, v. M. Vrinat-Nikolov et P. Maurus (2014).

337 Les enjeux du rythme ont toujours eu une importance capitale, on le verra avec l'exemple de *Hamlet* : ce qui est nouveau, dans la lignée de Meschonnic, c'est le rapport ambigu entre rythme, sens, identité et valeur d'une œuvre.

338 Dans un sens restreint chez Nida. Il est révélateur qu'en dressant la liste des étapes de travail qu'un traducteur compétent doit traverser dans le processus de traduction, il inclue la « lecture à haute voix pour le style et le rythme » (*reading aloud for style and rhythm*, v. p. 246).

339 Cette remarque de Berman fait écho à un souci constant, chez J. -M. Déprats, de ne pas allonger le texte original, comme lorsqu'il se refuse à traduire 30 pentamètres iambiques par 40 décasyllabes, ce qui

(p. 71), que la « destruction des rythmes » est une autre déformation et que, s'il ne s'y attache pas alors que c'est un aspect « pourtant fondamental » (p. 75), c'est uniquement parce que d'autres auteurs ont étudié la rythmique textuelle... dont Meschonnic, explicitement cité. Berman, du reste, saisit bien le rapport qui se tisse entre rythme et « essence » d'une œuvre :

Toute œuvre comporte un *texte "sous-jacent"*, où certains signifiants-clefs se répondent et s'enchaînent, forment des réseaux sous la "surface" du texte, je veux dire : du texte manifeste, donné à la simple lecture. C'est le *sous-texte, qui constitue l'une des faces de la rythmique* et de la signification de l'œuvre (*ibid.*, p. 76).

Voilà le rythme identifié à un texte souterrain, en quelque sorte secret, puisqu'il n'est pas manifeste : on n'est pas loin du rythme comme « essence » (même si la rythmique ne constitue que l'une des faces de ce sous-texte). Sans parler d'une essence ou d'une identité du texte lié à « son » rythme, Etkind tisse clairement entre tous les éléments d'un texte un lien d'organicité qui tend à faire participer le rythme à une unité poétique d'ensemble qui paraît très proche d'une « essence » : « [...] tous les éléments de la parole et du rythme se fondent dans l'unité du contenu poétique » (1982, p. 44). La critique que produit Annie Brisset des traductologues comme Berman³⁴⁰, en les rattachant à une *doxa*, révèle d'ailleurs la prégnance du rythme dans leurs propos (elle parle de la « préséance du rythme », 1993, p. 13).

L'exemple de Shakespeare, de *Hamlet* en particulier, est à cet égard particulièrement significatif. Devenu le contre-modèle du théâtre classique français, il ouvre la porte, dans la traduction contemporaine, à une « libération » du rythme, qui se conçoit souvent, de manière implicite ou pas, comme l'essence (ou au moins une part essentielle de l'œuvre), à tel point que parvenir à traduire le rythme, ce serait conserver du texte originel sa part la plus valable, la plus *poétique*. Le choix du vers libre, en d'autres termes, serait le meilleur compromis possible pour s'approcher de ce rythme, et de l'acte originel de création produit par Shakespeare. Cela pose un double problème. En premier lieu, l'indéfinition de la notion de rythme présente un avantage théorique, en ce qu'elle permet l'assimilation du rythme à l'« essence » – mais cette indéfinition ne permet que rarement de préciser quelles interactions existent entre les niveaux de rythmes que

« dénature tout et allonge l'original, alors que tout l'enjeu est d'être aussi concis » que le texte-source (1999, p. 41).

340 V. par exemple « L'identité culturelle de la traduction : En réponse à Antoine Berman », 1998.

j'ai essayé de définir dans la précédente partie de ce travail. En réalité, si des traits sémantiques communs se révèlent à travers le « rythme des traducteurs », ils témoignent plutôt d'une vision conceptuelle du rythme que d'une attention à des phénomènes plus concrets. En second lieu, cette conception du rythme et du vers libre (les deux étant intimement liées) s'appuient sur des *a priori* théoriques, à travers J.- M. Déprats et Bonnefoy en particulier, dont j'essaierai de montrer les limites. En somme, les traducteurs vers-libristes de Shakespeare utilisent beaucoup le rythme, mais avec une grande confusion, et il est possible que le vers libre soit impropre à faire ce pour quoi les traducteurs le mobilisent justement.

CHAPITRE I

LE RYTHME ET SON ÉVOLUTION CHEZ LES TRADUCTEURS FRANÇAIS DE *HAMLET*

PRÉAMBULE : UNE PÉRIODISATION RAPIDE DES TYPES DE TRADUCTIONS FRANÇAISES DE *HAMLET*

Tâchons dans un premier temps de donner un contexte historique global sur la traduction de Shakespeare en France³⁴¹. *Hamlet* obéit à un schéma plus global, assez représentatif de l'évolution des rapports des traducteurs avec la versification shakespearienne : il est assez facile de constater d'ailleurs que le rapport à la métrique anglaise est aussi un rapport à la métrique française. On note à chaque grande époque, sur la question du vers, une approche dominante et des approches concurrentes, proposées souvent par des auteurs n'ayant guère fait florès – mais qui, parfois, préfigurent l'approche dominante de la période suivante. La fin du XVIII^e (qui voit les toutes premières traductions de Shakespeare en français) et le XIX^e s. ne proposent que deux manières de traduire Shakespeare, en prose et en vers, comme l'exprime Christine Lombez :

Au XIX^e s., le discours sur la traduction poétique est dominé par une question : pour traduire des poèmes, faut-il choisir la prose ou les vers ? Si la traduction en prose est exacte, mais terne, alors la traduction en vers ne peut, par définition, que trahir l'original. Une fameuse expression

341 On pourra pour plus de détails se rapporter à H. P. Bailey (1964) ; P. V. Conroy (1981) ; F. Israël (1990) ; R. Heylen (1993) ; M. N. Karsky (2010) ; R. Tombs (2016) ; surtout, à l'*Histoire des traductions en langue française*, désormais *HTLF* (Tome 1, XIX^e s., 1815-1914, Y. Chevrel *et al.* (dir.) ; Tome 2, XVII^e et XVIII^e s., 1610-1815, Y. Chevrel *et al.* (dir.) ; Tome 4, XX^e s., 1914-2000, B. Banoun *et al.* (dir.)).

court, implicite ou non, dans les préfaces et les comptes rendus : « belle infidèle » (in *HTLF* [1], p. 428).

Presque toutes les œuvres complètes entreprises à partir d'Antoine de La Place (1745) sont en prose : l'édition de *Le Tourneur* (1776) ; celle dirigée par D. O'Sullivan en 1836-39³⁴² ; les traductions de Francisque Michel dès 1839 ; à peu près à la même date (1839-40), Benjamin Laroche commence lui aussi une traduction des œuvres intégrales ; puis viendront celle de F. - V. Hugo (1859-1865), de François Guizot (1860-62)³⁴³, d'Émile Montégut (1867-70) ; Georges Duval poursuit le choix de la prose dans son édition de 1908-09. Ce choix en lui-même est rarement évoqué explicitement par ces traducteurs. Laroche, par exemple, n'hésite pas à fustiger de manière assez virulente ses prédécesseurs au nom des travestissements qu'ils auraient fait subir au texte de Shakespeare, et assure avoir tâché de respecter le fond et la forme des pièces³⁴⁴, sans s'expliquer plus sur le choix de la prose. Les œuvres intégrales sont traduites en prose parce que c'est l'option « par défaut » d'une traduction qui ne se donne pas pour but exclusif de servir à la scène. La tradition accepte depuis longtemps qu'une traduction en prose offre plus de clarté, notamment pour les œuvres longues³⁴⁵, et l'on peut supposer que le choix effectué pour traduire les œuvres de Shakespeare obéit chez la plupart des traducteurs, lorsqu'ils n'en disent rien de plus, à cette habitude pluriséculaire.

Lorsque la scène est en revanche le but déclaré de la traduction, c'est vers l'alexandrin que l'on se tourne ; les deux premières « imitations » françaises à peu près entières de *Hamlet* sont celle de Ducis (il ne cessera de retravailler la pièce entre 1769, date de la première publication, et 1813, notamment avec l'aide de Talma) et de la collaboration entre Alexandre Dumas père et Paul

342 N.B. : Ce ne sont pas des œuvres complètes, mais une sélection de plusieurs pièces.

343 En réalité, la première version de Guizot date d'une période bien antérieure : en 1821, il fait paraître la traduction de *Le Tourneur*, « revue et corrigée » par ses soins. Son éditeur, Ladvocat, précise que c'est la seule « modestie » qui aurait conduit Guizot à laisser le nom de *Le Tourneur* dont il a profondément amendé et complété le travail.

344 « Avant nous, les traductions n'étaient que des imitations plus ou moins habiles, plus ou moins ingénieuses, de l'auteur original ; le style, ce vêtement de la pensée, était celui non de l'auteur, mais du traducteur. L'originalité disparaissait, remplacée par la monotonie. Une phraséologie verbeuse étouffait la majesté de Milton, l'énergie de Byron, la pittoresque expression de Shakspeare [sic]. Nous pensâmes que c'était là un faux système ; nous nous appliquâmes à reproduire non seulement le fond, mais aussi la forme, non-seulement [sic] la pensée, mais encore le langage. Le public nous a su gré de nos efforts, qu'un légitime succès a couronnés », 1842, p. xii.

345 Pour plus d'informations à ce sujet, je renvoie à *HTLF*, [3], XV^e et XVI^e s., 1470-1610, V. Duché (dir.). La traduction en prose de textes en vers s'est toujours pratiquée, depuis l'époque médiévale, lorsque le traducteur voulait d'un texte plus facilement accessible. Il arrive même qu'on « traduise » de vers en prose au sein d'une même langue (Jean Molinet a produit une telle « translation » du *Roman de la Rose* vers 1499-1500, v. in *ibid.*, p. 40). V. également le chap. « Penser la traduction : que veut dire traduire au XVI^e s. ? », in *ibid.*, notamment p. 214 sq.

Meurice (première représentation en 1847). Les traducteurs ne s'étendent guère sur le choix de l'alexandrin, qui semble aller de soi dans le cadre de la production d'un texte « scénique ». La consultation de *HTLF* [1] XIX^es. nous en apprend plus sur le contexte de la traduction poétique et théâtrale à l'époque. Ariane Ferry et Sylvie Humbert-Mougin confirment la distinction entre les traductions de Shakespeare destinées à la lecture et à la scène, en parlant d'un

divorce entre les traductions destinées à la représentation, qui relèvent souvent de l'adaptation et d'un véritable "reformatage" de la pièce originale sur les canons dramaturgiques français, et les traductions destinées à la lecture, qui ne sont pas soumises à ce type de contraintes (p. 445).

Ce divorce abolit la différence entre prose et vers qui existe dans les pièces de Shakespeare, et ce au moins jusqu'à la fin du XIX^es.. Pour la scène, l'alexandrin s'impose donc, apparemment sans discussion. Vers de la tragédie par excellence depuis le XVII^es., il était sans doute considéré comme conforme au goût du public pour ce genre précis³⁴⁶. Afin d'assurer du succès à une tragédie par trop différente des codes esthétiques français, les différents traducteurs choisissent le vers qu'eux-mêmes et les spectateurs connaissent le mieux³⁴⁷. Les représentations dont le site « Les Archives du Spectacle » garde la trace au XIX^es. se font quasiment toutes à partir d'« imitations » en alexandrins : en 1847, 1867 et 1886, par exemple, on produit le *Hamlet* de Dumas et Meurice, remanié pour les différentes occasions ; en 1886, une version concurrente à celle-ci, écrite par Charles Samson et Lucien Cressonnois, voit aussi le jour, elle aussi en alexandrins.

Il faut attendre la fin du siècle pour que cette bipartition entre lecture / prose et scène / alexandrins ne s'estompe pour Shakespeare. A. Ferry et S. Humbert-Mougin mettent en évidence le « discrédit progressif de l'adaptation », pour l'exemple duquel elles s'intéressent justement à Shakespeare, en relevant quelques spectacles de la fin du siècle où la prose fait son apparition sur

346 N'oublions pas qu'au XIX^es., au moins dans sa première moitié, la tragédie classique, ou classique malgré quelques conciliations à l'« esprit du temps » romantique, rencontre souvent un vif succès, comme en témoignent Casimir-Delavigne ou Rachel. Sur ces succès, et les rapports de concurrence et d'hybridation entre tragédie et drame romantique, v. P. Berthier (1998) ; M. Melai (2011) ; G. Cousin (2022).

347 Exception remarquable, sur laquelle je reviens plus bas : le baron Antoine Bruguière de Sorsum (1773-1823), homme de lettres polyvalent, le seul traducteur du XIX^es. à tenter une adaptation en vers blancs, rimés, et prose des pièces de Shakespeare – projet interrompu par sa mort, alors qu'il n'avait encore traduit que *La Tempête*, *Macbeth*, *Coriolan* et *Le Songe d'une nuit d'été*.

scène pour une traduction (v. p. 477)³⁴⁸. *Hamlet* est joué en prose en 1899, au Théâtre Sarah-Bernardt, par la grande actrice elle-même. Ce sont Eugène Morand et Marcel Schwob qui traduisent la pièce. Les développements d'A. Ferry et S. Humbert-Mougin montrent bien que la présence de la prose dans ces traductions est le résultat d'un mouvement d'ensemble qui repousse avec l'alexandrin le symbole d'un théâtre considéré comme dépassé, que ce soit le drame romantique ou la tragédie classique. Choisir la prose pour traduire Shakespeare, c'est se mettre résolument du côté d'une modernité qui se déploie aussi avec la naissance de la mise en scène.

S'ouvre, avec le XX^e s., ce que l'on pourrait considérer comme une deuxième période, où les traductions en prose ne sont plus rejetées hors de la scène, mais y prennent une place primordiale³⁴⁹. Le *Hamlet* en alexandrins de Dumas et Meurice est toujours joué (notamment à la Comédie-Française), mais la version de Schwob et Morand avec Bernardt en 1899 semble avoir ouvert la voie à la possibilité d'un Shakespeare en prose, sur la scène. Les metteurs en scène de *Hamlet* dans le premier XX^e s. n'hésitent plus à utiliser des versions en prose, qui se multiplient d'ailleurs : en 1932, la Comédie-Française fait sortir la version de Dumas du répertoire, avant d'accueillir de nouveau la pièce en 1942, sous la direction de Barrault et dans la traduction de Guy de Pourtalès (v. R. Heylen, 1993, p. 58). *Hamlet* suit les codes de la modernité théâtrale, et celle-ci passe par la prose : deux metteurs en scène majeurs font le choix de la prose pour leur spectacle (Pitoëff, avec Schwob et Morand, en 1920, 1926 et 1927 ; Barrault, avec Pourtalès puis Gide, en 1942, 1946 et 1948)³⁵⁰. La création théâtrale, dans la première moitié du siècle, se fait majoritairement en prose (à de majeures exceptions près) et la traduction de Shakespeare suit le mouvement. Ainsi, la bipartition entre prose pour l'écrit et alexandrin pour la scène s'efface au profit d'une préférence plus uniforme pour la prose, qui va se poursuivre jusqu'au milieu des

348 « *La Tempête*, [...] en 1888, dans une traduction en prose intégrale signée par Maurice Bouchor. [...] André Antoine à son tour s'empara de manière novatrice du "matériau Shakespeare", à l'occasion de spectacles mémorables servis par de véritables traductions en prose [...]. Enfin, Jacques Copeau, fondateur du Théâtre du Vieux-Colombier en 1913, contribua de manière décisive à fonder une nouvelle tradition de mise en scène du texte shakespearien sur la scène française, avec la création mémorable de *La Nuit des rois, ou ce que vous voudrez* [...]. Le texte est joué intégralement dans une traduction en prose littérale [...] », p. 477.

349 Les remarques suivantes sur les mises en scène jouées viennent des sources suivantes : le site Archives du Spectacle ; le catalogue général de la BNF (en ligne) ; le tableau de quelques mises en scène de *Hamlet* en France, qu'on trouve dans R. Heylen, 1993 (p. 95 sq.).

350 Les sources donnent un autre *Hamlet* en 1942, avec une traduction de Michel Arnaud. Je n'ai trouvé aucune trace du texte. Seuls des documents d'archive (sous forme de coupures de presse) sont disponibles sur le site de la BNF. Quoique la traduction soit mentionnée plusieurs fois, et louée (l'un des critiques parle même de son « rythme »), je n'ai pas pu établir s'il s'agissait de prose ou de vers. J'aurais tendance, au vu des termes employés, à penser qu'il s'agit de prose, mais il s'agit d'une pure intuition.

années 1960. La plupart des mises en scènes des années 1950 et 1960 emploient des traductions en prose, notamment celles de Gide (reprise par Barrault entre 1960 et 1964), de Pagnol (pour la mise en scène de Claude Barma en 1960), de Copeau et Bing (mise en scène de Jacquemont, 1960), de Sophie Becker (pour G. Wilson au TNP en 1965).

La même année 1965 voit l'acteur et metteur en scène tchèque Otomar Krejča utiliser, pour la première fois à ma connaissance en France, une traduction en vers libre, celle de Bonnefoy. Ce qui est une exception va devenir une habitude : plusieurs mises en scène ont eu recours à la traduction de Bonnefoy dans les années suivantes (Sarrazin en 1969, Della Torre la même année). Si la prose, sur scène ou en traduction, n'est pas complètement abandonnée, la préférence pour le vers libre se fait de plus en plus nette à partir de cette époque. Je renvoie à l'[Introduction](#) du présent travail, qui montre que les traductions en vers ont largement repris le dessus lorsqu'il s'agit de Shakespeare : les travaux de Bonnefoy et J. -M. Déprats sont les plus utilisés parmi les textes existants. Une autre tendance est à la production de traductions *ad hoc* par les metteurs en scène eux-mêmes, ou par leurs dramaturges. Là encore, le choix du vers libre est le plus fréquent : Pascal Collin, Daniel Mesguich, Olivier Py, pour ne citer que *Hamlet*. Dans l'édition, le vers libre est là encore l'objet d'une préférence marquée : J. -M. Déprats, donc, mais aussi François Maguin, Luc de Goustine... La prose s'est faite plus rare dans le choix des traducteurs depuis les années 1980³⁵¹, et le vers a repris la place qu'il avait perdue dans la première partie du siècle – vers libre, majoritairement. A ma connaissance, seul André Markowicz a tenté, ces dernières décennies, une traduction en vers métriques, en se tournant vers le décasyllabe³⁵². On observe donc une tendance, dans les traductions modernes et contemporaines, à rejeter l'héritage de la prose et de l'alexandrin pour traduire les passages versifiés. Dans la chronologie des traductions de Shakespeare, on peut distinguer sommairement trois périodes : le XVIII^e et le XIX^e s., partagés entre la prose et l'alexandrin ; le XX^e s. jusqu'aux années 1960 et 1970, dominé par la prose ; depuis, un retour marqué du vers, mais du vers libre.

351 On compte des exceptions bien sûr, parfois marquantes (Koltès a produit une version du *Conte d'hiver* en prose en 1988, par exemple).

352 Je signale trois exceptions. Deux auteurs québécois, Antonine Maillet (trois pièces entre 1989 et 1997) et Jean-Louis Roux (plusieurs pièces, dont certaines non publiées, en particulier *Hamlet*), ont proposé des traductions du vers blanc shakespearien en décasyllabes. L'accès à ces pièces est très malaisé et, devant l'absence d'écho quasi-total de ces travaux en France, j'ai décidé de ne pas les étudier. Jules Derocquigny a proposé en 1942 une traduction en alexandrins blancs, mais qui n'a guère connu de succès, éditorial ou théâtral.

Dans un premier temps, je vais montrer comment les enjeux et les thématiques associés au rythme, avant la notion elle-même, sont devenus graduellement centraux dans les conceptions des divers traducteurs de Shakespeare en général, et de *Hamlet* en particulier : les traducteurs abordent ces enjeux lorsque, dans les paratextes, ils évoquent la versification de Shakespeare, ou son style particulier. Le « rythme des traducteurs » est lié à un ensemble de convictions beaucoup plus large, esthétiques, linguistiques et idéologiques.

ENJEUX DU RYTHME DANS LE DISCOURS DES TRADUCTEURS DE *HAMLET*

Le mot rythme lui-même est assez rare, et plutôt tardif, dans les paratextes que les traducteurs consacrent à leurs travaux : il faut attendre le XX^e s. pour que le terme devienne chez eux une interrogation majeure. Sauf erreur, le mot est pour la première fois associé à la traduction pour Shakespeare dans la « Notice historique » sur les poèmes *Vénus et Adonis* et le *Viol de Lucrece* dans la version rééditée et amendée que Guizot propose de Le Tourneur (1831). Le rédacteur de la notice, probablement Amédée Pichot, prévient le lecteur que ces poèmes paraîtront fades, « dépouillés de l'harmonie du rythme » (p. 3), c'est-à-dire traduits en prose. Ce contexte, on le voit, relie directement rythme et métrique. C'est la même chose dans la traduction du Chevalier de Chatelain (1864), quand il annonce avoir évité « les impertinences de rythme » (Introduction, p. xii) de la traduction de Meurice et Dumas. C'est dans un texte assez méconnu que l'on rencontre en fait la première mention d'un rythme au caractère plus large, la recension qu'Eugène Courmeaux fait de la tentative de traduction, jamais publiée, de Jules Perreau : « [...] et certes il n'est pas besoin d'avoir l'oreille parfaitement exercée, pour sentir que, sous cette brisure du mètre, le rythme continue aussi pur souvent, souvent plus énergique, toujours plus ample et plus onduleux que par le passé » (1846, p. 115). Le mot est ici *en contraste* avec le mètre, et désigne justement une continuité qui le rattacherait plutôt au *rythme syntaxique (RS)* ou au *rythme rhétorique (RR)*. Cet usage semble un hapax, mais il annonce la tendance qui se développera au siècle suivant. Si le terme n'apparaît pas en tant que tel, ou dans l'acception globale qu'il acquerra, cela ne signifie pas pourtant que les traducteurs soient insensibles aux thématiques inhérentes au problème avant Bonnefoy et J.-M. Déprats : en évoquant la métrique, le style, la musicalité des textes de Shakespeare, ces traducteurs s'inscrivent dans l'isotopie que le concept contemporain va faire sienne. Le rapport à la versification est donc longtemps prépondérant dans la réflexion sur le « rythme » du texte originel, et se concentre avant tout sur le *rythme métrique*.

A cette apparition relativement tardive du mot, je vois trois explications. Certains des premiers traducteurs de Shakespeare souffrent d'une méconnaissance de la langue et / ou de la métrique anglaise : Ducis, par exemple, avoue ouvertement qu'il ne connaît pas l'anglais et qu'il

se base sur la version de *Le Tourneur*³⁵³ ; on peut dès lors comprendre que l'exigence poétique ne soit pas première pour un traducteur peu familier de la langue même qu'il cherche à rendre en français. Rares sont les traducteurs qui osent s'aventurer à des remarques sur les mètres de Shakespeare, et lorsqu'ils le font, ils semblent ne pas en maîtriser les subtilités, comme La Place : « cette Scene sera écrite en vers de dix syllabes, pleins d'énergie, de métaphores, de sentences & de sentiments qui répondent à ces idées » (1746, p. 43) ; en note, il ajoute « Les Anglois n'emploient presque pas le vers Alexandrin ». La Place calque les idées et les termes de la métrique française sur la métrique anglaise³⁵⁴.

La chronologie sommaire établie dans le préambule de cette section épouse aussi, en partie, celle de la réception de Shakespeare dans le public français. C'est là, je pense, une deuxième raison de l'absence apparente de la question du rythme. Au moins jusqu'au milieu du XIX^e s., le souci des traducteurs est moins de proposer une version fidèle du texte que d'accommoder au goût du public un poète extrêmement différent du canon français³⁵⁵. Par conséquent, il peut apparaître comme naturel que lesdits traducteurs soient moins occupés par l'aspect strictement poétique de leur travail que par des questions d'économie générale de l'œuvre, ou par des préoccupations morales : quelles scènes faut-il conserver ? comment modifier des répliques inacceptables pour le public ? Ces questions ont la priorité. Ensuite vient une période où la modernité au théâtre passe par la prose presque exclusivement, et où l'exigence d'exactitude prend le relais du souci d'acclimatation, tant dans la traduction même que dans la mise en scène. C'est finalement dans la deuxième moitié du siècle dernier que les questions visant la métrique et la poétique du texte sont apparues plus systématiquement. On pourrait résumer schématiquement cette évolution en désignant la première époque comme celle d'une acclimatation de Shakespeare au public français, qui ne laisse guère de place aux questions de rapport à la métrique anglaise ; la deuxième époque, où le mot « rythme » n'apparaît pas beaucoup plus, est davantage axée sur une recherche d'exactitude et de fidélité littérale – recherche peut-être mieux sentie par les

353 « Je n'entends point l'Anglois, et j'ai osé faire paroître Hamlet sur la Scène Française », Avertissement, 1770, s. p.

354 N'accusons pas trop promptement les traducteurs français : les Anglais eux-mêmes n'y voient pas beaucoup plus clair dans la métrique shakespearienne, et celle-ci demeure sujette à débat aujourd'hui encore (v. [Ch. 2 de cette Partie](#)).

355 Ce souci est encore présent dans la version de Dumas et Meurice en 1847, complètement réarrangée par rapport au texte d'origine.

traducteurs dans le travail de la prose ; la troisième époque, plus libre par rapport à ces exigences, se verrait donc plus disponible pour interroger l'idée de rythme.

Enfin, ne perdons pas de vue que, pour le terme, l'acception globale de « caractère essentiel du texte » est relativement récente. Aujourd'hui encore, le rythme est souvent associé spontanément, sinon à la métrique, au moins à la régularité, car cette association en permet une définition évidente et sensible. Dès lors, il n'y a aucune raison particulière, pour un traducteur, d'évoquer le rythme, puisque le rythme *n'est pas un problème*, tant qu'il est associé indéfectiblement à la métrique : soit on tente de le « rendre » avec des vers français, soit on l'ignore en optant pour la prose. C'est à partir du moment où l'on détache rythme et métrique, notamment, comme le montre Meschonnic, à travers les expérimentations du vers libre et du poème en prose, que l'indépendance de la notion devient un problème spécifique à résoudre. Il est donc logique de trouver le terme dans les travaux des traducteurs seulement de manière éparse, du milieu du XIX^e s. jusqu'à Gide, qui fournit, dans sa traduction et la réflexion qu'il mène sur elle, les prémices de la conception contemporaine du rythme. Pourtant, comme on va le voir, le rythme est, dès l'origine, une idée fondamentale et un des problèmes majeurs que se posent les traducteurs de Shakespeare.

I. LES PIONNIERS SHAKESPEARIENS DU XVIII^E S. : LES ENJEUX DU VERS³⁵⁶

Avant-Propos : Les éditions anglaises de Shakespeare avant ses traductions en français

Les premiers éditeurs de Shakespeare en France, La Place et Le Tourneur, se sont largement inspirés de leurs homologues anglais, et c'est pourquoi il n'est pas inutile d'examiner quelques points importants dans les travaux de ces derniers. Les œuvres de Shakespeare ont d'abord connu des éditions en quatre folios successifs : le F1 de 1623, suivi de trois éditions en 1632, 1664 puis 1685³⁵⁷. C'est ensuite au XVIII^e s. que se succèdent plusieurs éditions importantes de Shakespeare : Nicholas Rowe (1709) ; Alexander Pope (1725) ; Lewis Theobald en 1733 ; Thomas Hanmer (1745) ; William Warburton (1747) ; Samuel Johnson (1765) ; Edward Capell (1768) ; George Steevens (1773). Chacune de ces éditions se base en grande partie sur le travail des précédentes, quitte à en reprendre et / ou à en critiquer parfois les éléments paratextuels. Dans

356 Sur les enjeux plus généraux de la traduction de l'anglais au XVIII^e s., v. Berman (1993).

357 On trouve en ligne des fac-simile de ces folios (par exemple sur le site <https://archive.org/>). Les exemplaires seront désignés F1, F2, F3 et F4.

l'ensemble de ces diverses éditions, plusieurs choses apparaissent clairement. La question rythmique est liée au vers, qui occupe une place centrale dans les diverses réflexions. On trouve dans les textes des éditeurs peu de remarques directes sur ce que serait le « rythme » de Shakespeare, mais beaucoup d'allusions à la qualité de ses vers : dans F1, une préface en vers de Ben Jonson, reprise dans la plupart des éditions suivantes, déclare que « Nature herselfe was proud of his designes, / And ioyd to weare the dressing of his lines ! » (F1, s. p.) ; la page suivante comporte cette pointe finale de Hugh Holland : « The life yet of his lines shall never out » (*ibid.*).

On remarque d'ailleurs que le terme employé est le générique *lines*, qui peut aussi désigner la prose. Dans F1, seule une remarque des deux éditeurs à proprement parler fait une référence possible au problème des vers dans Shakespeare. Dans leur avertissement au lecteur, John Heminge et Henry Condell déclarent bien sûr avoir rétabli le texte de Shakespeare le plus fidèlement possible, dans un état proche de celui qui a précédé les versions recopiées sans autorisation, qui, indiquent-ils, ont subi mutilations et déformations ; à présent, assurent-ils, ces pièces apparaissent guéries, rétablies, notamment du point de vue des vers : « absolute in their numbers » (*ibid.*). Il paraît cohérent de supposer qu'on a là une référence au rétablissement des parties entre vers et prose – problème qui n'a pas fini de se poser aux éditeurs successifs. Le terme *numbers* fait allusion, dans les traités rhétoriques et poétiques de l'époque, soit au nombre de syllabes dans le vers, soit au « nombre » dans le sens rhétorique que l'on trouve en français à la même époque (au « rythme » de la phrase, donc). Le pluriel fait plutôt pencher pour la première hypothèse, et les éditeurs auraient rendu un texte « parfait dans sa reconstruction des vers ». Dès F1, donc, le problème du « rythme » se pose, dans la mesure où la discrimination avec les passages en prose reste problématique : nous sommes bien là dans le domaine du *RM*. Milton ajoute une « épitaphe » à F2, où il loue les vers naturels qui coulent (« easie numbers [which] flow », in F2, s. p.), et, toujours dans la même veine, révère les lignes delphiques (« Delphicke Lines », *ibid.*). Ni F3 ni F4 n'apportent de précision supplémentaire sur la question des vers ou du rythme. Les quatre premières éditions des œuvres de Shakespeare, au XVII^e s., ne s'attardent donc guère sur la question des vers autrement que pour en louer la qualité ou le « flow » ; après l'assurance initiale que Heminge et Condell ont rétabli les « numbers », ce n'est pas une préoccupation affichée.

La situation change au XVIII^e s. L'édition de Rowe (1709) ne comporte pas de remarque particulière sur les questions de rythme ou de métrique. Il faut attendre Pope, en 1725, pour que le sujet fasse une réapparition, et il ne quittera plus dès lors les préoccupations des critiques et des commentateurs³⁵⁸. Sur la question de la métrique, Pope rompt le consensus sur le travail des éditeurs du XVII^e s., à propos du partage entre vers et prose : « Prose from verse they did not know, and they accordingly printed one for the other throughout the volume » (p. xix). Ainsi, il relance ce qui va devenir un des problèmes éditoriaux majeurs des siècles à venir, en remettant souvent en question l'interprétation métrique du texte proposée par F1. Faut-il déduire de l'insatisfaction de Pope que les premiers éditeurs de Shakespeare souffraient de difficultés à discriminer les mètres de la prose ? ou bien, en un siècle, la perception de la métrique a-t-elle évolué chez les auditeurs et lecteurs au point que ce qui paraissait évident en 1623 ne l'est plus en 1725 ? Pope, en outre, s'évertue à justifier les passages les moins délicats et réguliers de Shakespeare par la nécessité de plaire au public :

In Tragedy nothing was so sure to *Surprize* and cause *Admiration* as the most strange, unexpected, and consequently most unnatural Events and Incidents; the most exaggerated Thoughts ; *the most verbose and bombast Expression ; the most pompous Rhymes, and thundering Versification* (p. v ; je souligne).

La présence d'un public nombreux, en grande partie inéduqué, conduit donc à des péripéties exagérées, et à un langage peu enclin à la sobriété. L'un des éléments-clés de la surprise et de

358 Notons que les préfaces de Howe et de Pope sont à l'origine d'un grand nombre des éléments critiques qui vont circuler chez les différents éditeurs et commentateurs de Shakespeare dans les décennies qui suivront (en France aussi, d'ailleurs, puisque la préface rédigée par La Place est en nombre d'endroits une traduction des deux éditeurs anglais). Howe produit ce qui deviendra un lieu-commun de la critique pour justifier les irrégularités et l'absence de règles dramatiques aristotéliennes : « We are to consider him as a man that lived in a State of almost universal License and Ignorance [...] » (p. xxvi). Le même Howe, là aussi plusieurs fois repris, affirme l'aspect admirablement adaptatif du langage de Shakespeare aux diverses situations, ce qui explique, et excuse, les quelques irrégularités : « his Expression (tho' perhaps in some Instances a little Irregular) [is] just, and rais'd in Proportion to his Subject and Occasion » (p. xxxv). Pope n'est pas en reste, et rédige des endroits amenés à devenir des classiques de la critique de Shakespeare, ce génie qui, à l'égal de Homère, prend ses modèles directement dans la Nature (« The Poetry of *Shakespeare* was Inspiration indeed: he is not so much an Imitator as an Instrument of Nature », p. ii). Dans un siècle où le classicisme, notamment sous l'influence culturelle française, est devenu une norme esthétique, Pope et Howe lancent une défense passionnée de Shakespeare, arguant par exemple que l'absence de règles chez lui vient notamment du fait qu'il écrivait en tant qu'acteur, ce statut l'obligeant à suivre d'autres considérations que les règles théoriques d'Aristote (« our Author's being a *Player*, and forming himself first upon the judgments of that body of men whereof he was a member. They have ever had a Standard to themselves, upon other principles than those of *Aristotle* », p. vi).

l'admiration que doit causer la tragédie se trouve dans la métrique, à la fois dans les *rhymes* et dans la versification. Qu'est-ce qu'une versification « foudroyante » ? Pope n'en dit pas plus, mais constatons qu'il prend soin de séparer l'aspect purement rhétorique des pièces (*Expression*) du travail poétique proprement dit³⁵⁹ qui, pour Pope, influe directement sur la manière dont le spectateur jouit d'un spectacle.

L'édition de Lewis Theobald (1733) marque une évolution ; déjà, en 1726, dans *Shakespeare restored*, l'éditeur critiquait fortement le travail de ses prédécesseurs, notamment vis-à-vis de la métrique ; il emploie dès lors un vocabulaire plus technique (*foot, measure, metre*, etc.) même s'il n'est pas constamment utilisé de manière cohérente. Deux choses sont à souligner dans les remarques de Theobald sur la métrique : d'abord, il souscrit à une vision du vers shakespearien construit sur des pieds et des accents ; l'expression *blank verse* n'apparaît pas sous sa plume, sauf erreur, et il ne mentionne pas de nombre de syllabes requis pour le vers. Ensuite, il critique Pope (et Rowe) pour leur tendance à vouloir régulariser le vers alors que, d'après lui, il ne faut prêter trop d'attention à la régularité syllabique dans l'œuvre du Barde ; les syllabes surnuméraires, ou un dactyle plutôt qu'un iambe, sont absorbés dans la prononciation (v. 1726, p. 2). A première vue, il défend, contre Pope et Rowe, un vers shakespearien assez libre sur le plan rythmique. Dans les faits, il n'est pas rare que ses propres corrections ramènent finalement le vers à un nombre de syllabes canonique, en ignorant le « schéma d'accentuation » exigé par le pentamètre iambique³⁶⁰. Theobald est le premier des éditeurs shakespeariens à utiliser la métrique de manière aussi explicite pour établir le texte. Les modifications qu'il apporte au vers, justifiées

359 On peut s'arrêter un instant sur l'utilisation du terme *rhymes*. Si l'on s'en tient au parcours historique que j'ai essayé d'esquisser dans la précédente partie de ce travail, *rhymes* désigne ici les rimes. Le mot connaît peu d'ambiguïté dans les textes de l'époque, et désigne soit les fins de vers elles-mêmes, soit les vers rimés. Le choix d'évoquer les *rhymes* de Shakespeare peut néanmoins surprendre, notamment au théâtre, puisque ce type de vers est loin d'être majoritaire dans sa production dramatique. Il ne me semble pas non plus cohérent de supposer que Pope utilise ici une métonymie pour désigner tous les types de vers, puisqu'il prend le soin par la suite de parler de la *versification*. Peut-être faut-il comprendre que les *pompous Rhymes* désignent les quelques vers rimés de Shakespeare, et la *thundering Versification* son *blank verse* ? Dans le cadre du débat d'époque sur le vers mesuré, les traités de poétique du XVI^e s. opposent constamment les *rhymes* (désignant les vers syllabiques traditionnels) et les *verses* (vers « mesurés » que ses partisans veulent voir s'imposer) : on pourrait penser que Pope fait référence ici à cette bipartition.

360 Il commente l'ajout qu'ont fait ses deux prédécesseurs d'un monosyllabe dans le vers de *La Tempête* : *I have from their confines call'd to enact* (édité *I have from all their confines call'd, to enact* chez Rowe, et *I have from all their confines call'd, t'enact* chez Pope). Cet ajout est lié pour Theobald aux « nice ears of our modern editors [Rowe et Pope] » (p. 57), qui veulent « aider le vers » (*helping the verse, ibid.*). Cette « aide » ici dénoncée par l'ajout de *all* vise à rendre le vers plus iambique : en effet, note Theobald, les deux éditeurs pensent que *confines* porte l'accent sur la première syllabe – les obligeant, pour redonner une régularité « iambique » au vers, à ajouter un monosyllabe non accentué avant. D'autres exemples de ce type se trouvent facilement dans Theobald.

en note, apportent quelques indices sur la manière dont il considère la métrique shakespearienne, quoiqu'il ne fournisse jamais clairement de théorie d'ensemble à ce propos³⁶¹. On comprend qu'il s'oppose à une vision trop rigoureuse du « pentamètre iambique » (expression non utilisée chez Rowe, Pope ou Theobald). Avec Theobald s'ouvre une ère où les considérations métriques arrivent au premier plan, non seulement pour des raisons esthétiques, mais parce qu'elles peuvent éventuellement permettre de mieux comprendre le sens : Hanmer, en 1744, fait beaucoup moins de remarques vis-à-vis de la métrique et des vers, mais souligne justement que la mesure lui a souvent permis de mieux comprendre le sens (Preface, p. v).

Le débat ouvert par Theobald se poursuit dans les années qui suivent son édition, chacune apportant son lot de corrections suivant que le critique considère Shakespeare comme un *measurer* scrupuleux ou licencieux. Hanmer et Theobald sont par exemple accusés par Warburton de vouloir régulariser ces *measures* (alors que Theobald accusait Pope et Rowe des mêmes défauts)³⁶². En réponse à Warburton, le critique Thomas Edwards (1748) se moque des prétentions de son adversaire à proposer un texte définitif, et le brocarde justement sur sa tendance à ignorer les mesures exactes du texte (« exactness of measure », v. p. 20). Ce débat est mis en parallèle de celui de la valeur à accorder à F1 et aux divers quartos : sont-ils fiables vis-à-vis de la métrique ? Pour Johnson (1765) et Capell (1768)³⁶³, les éditeurs « originaux » ne peuvent pas être dignes de confiance ; Steevens (1773), au contraire, n'hésite pas à revenir à l'édition originale, présentée en prose, lorsqu'il estime que ces passages ont été mutilés pour être

361 Lorsqu'il constate, en 1733, les libertés dans les mesures de Shakespeare (« Licences in his [Shakespeare's] *Measures* », p. 165), faut-il comprendre qu'il désigne le nombre de syllabes par vers ou le schéma d'accentuation ? Difficile de l'affirmer avec certitude. D'après l'*OED*, *measure* définit le rythme poétique du point de vue de la *quantity* ou du *stress* (« Rhythm in poetry as defined by syllabic quantity or stress ; a kind of poetical rhythm ; a metrical group or unit, such as a dactyl or two iamuses, trochees, spondees, etc. [...] Also : a metrical foot », je souligne). On peut partir du principe que *measure* désigne généralement le vers, ou une partie du vers, dans l'idée que ce dernier est défini vis-à-vis de l'accentuation ou de la « quantité », mais gardons à l'esprit qu'il est fort possible que, pour un certain nombre de commentateurs, le vocabulaire technique (*foot*, *measure*, ou *dactyl*) soit utilisé non pas au premier degré comme élément de la construction métrique, mais de manière plus ou moins métaphorique (*foot* utilisé pour deux syllabes), ou imprécise. Les *measures* semblent désigner les divers schémas accentuels des vers : faut-il comprendre que Shakespeare pratique les fameuses « inversions » de pieds, qu'il ajoute des syllabes... ou que les deux phénomènes sont équivalents et indissociables ? Difficile de savoir exactement ce qui correspond au rythme métrique *délibérément voulu* par Shakespeare : sa métrique semble souple, mais à la condition apparente que la prononciation efface les libertés prises.

362 « And so, in spite of that extreme Negligence in Numbers, which distinguishes the first Dramatic Writers, [Theobald] hath tricked up the old Bard, from Head to Foot, in all the sinical Exactness of a modern Measurer of Syllables », Warburton, 1747, Preface, p. x. La négligence ici évoquée, en rapport avec la *measure* des syllabes, semble bien être celle de la construction accentuelle des pieds et de leur enchaînement.

363 V. respectivement « Preface » p. xlvi et « Introduction », p. 4.

« compressés » dans des vers (« Advertisement to the reader », s. p.). Du point de vue métrique, la grande question que se posent les éditeurs anglais dans le temps où le Barde arrive en France est celle des syllabes « surnuméraires » qui apparaissent dans les premières éditions de Shakespeare : que faut-il en faire ? Sont-elles la marque d'une édition défectueuse ? La prononciation doit-elle ou pas en tenir compte ? Sont-elles, à l'inverse, la marque d'une métrique délibérément libre, n'hésitant pas, à travers des « dissyllabes » et des « trisyllabes », à produire des « dactyles » où l'on attendrait des « iambes » ? Voilà, en tout état de cause, les diverses questions qui traversent la critique anglaise vis-à-vis du « rythme » de Shakespeare au moment même où l'auteur est découvert et popularisé en France.

I.1. Le cas de Voltaire

C'est un fait très connu que Voltaire a, le premier, introduit Shakespeare en France, en traduisant notamment les trois premiers actes de *Jules César*, le fameux monologue de *Hamlet*, et quelques passages épars dans son œuvre. Admirateur de certaines qualités de l'Anglais, Voltaire est cependant un conservateur assumé au théâtre : persuadé de l'existence d'une progression dans les arts, les traits de génie qu'il reconnaît à « Gilles Shakespeare », comme il le nomme, lui semblent des éclairs au milieu des ténèbres de barbarie que sont ses pièces, nées dans un siècle encore « sans art », c'est-à-dire sans règles pour guider la conduite des auteurs³⁶⁴. Dans toute son œuvre, Shakespeare n'est la plupart du temps cité que pour le comparer défavorablement à Corneille. Pourtant, les traductions proposées par Voltaire ont non seulement fait connaître l'auteur, mais montrent un haut degré d'attention porté aux questions rythmiques.

Voltaire ne se démarque guère de l'opinion commune de son temps sur la question du rythme³⁶⁵ : le rythme est associé uniquement aux vers (métriques, évidemment), tout en commençant à se détacher d'une définition purement technique pour s'associer à des valeurs esthétique, musicale et morale. La préface de la première édition de *Marianne* montre assez bien cette conception implicite chez Voltaire :

364 N'accusons pas hâtivement Voltaire de chauvinisme aveugle, puisque Rowe (1709, « Some account of the life of Mr. William Shakespeare », p. xxvi-xxvii) et Pope (1725, « The Preface », p. vi) ont des formules équivalentes, quoiqu'elles servent justement pour eux d'excuses aux faiblesses de Shakespeare.

365 V. [Partie I, Chap. 1, Section 2](#).

Tout ouvrage en vers, quelque beau qu'il soit d'ailleurs, sera nécessairement ennuyeux, si tous les vers ne sont pas pleins de force et d'harmonie, si l'on n'y trouve pas une élégance continue, si la pièce n'a point ce charme inexprimable de la poésie que le génie seul peut donner, où l'esprit ne saurait jamais atteindre, et sur lequel on raisonne si mal et si inutilement depuis la mort de M. Despréaux (1724 [1828 éd.], p. 187).

Un vers qui n'ennuie pas est celui qui se pare de qualités bientôt associées au rythme, mot encore absent : « force », « harmonie », « élégance ». Ces termes reviennent constamment dans le vocabulaire métapoétique de Voltaire. Si le mot « rythme » est donc toujours chez lui un hyponyme de poésie, sa perception de la beauté des vers se fait à travers ce qu'on appellerait aujourd'hui leur rythmique :

[...] c'est que les vers [dans la *Bérénice* de Racine, comparée à d'autres versions] sont bons : ce mot comprend tout, sentiment, vérité, décence, naturel, pureté de diction, noblesse, force, harmonie, élégance, idées profondes, idées fines, surtout idées claires, images touchantes, images terribles, et toujours placées à propos (1792 [éd.], p. 136).

Meschonnic désapprouverait certainement de voir le rythme associé à un tel vocabulaire psychologique et moral, mais la relation ici faite entre la valeur des vers et leurs qualités *à la fois* formelles et intellectuelles peut passer pour une sorte de préfiguration de sa pensée.

Ce discours sur la poésie et la métrique est renforcé par les comparaisons qu'affectionne Voltaire, notamment pour mettre en balance poésies anglaise et française. Le *Discours sur la tragédie* qui précède sa pièce *Brutus* lui offre l'occasion de réfléchir à la question de la rime, et aux avantages qu'ont les Anglais de pouvoir s'en passer :

Ce qui m'effraya le plus en rentrant dans cette carrière, ce fut la sévérité de notre poésie, et l'esclavage de la rime. Je regrettais cette heureuse liberté que vous avez d'écrire vos tragédies en vers non rimés ; d'allonger, et surtout d'accourcir presque tous vos mots ; de faire enjamber les vers les uns sur les autres, et de créer dans le besoin des termes nouveaux. [...] le Français est un esclave de la rime, obligé de faire quelquefois quatre

vers pour exprimer une pensée qu'un Anglais peut rendre en une seule ligne. L'Anglais dit tout ce qu'il veut, le Français ne dit que ce qu'il peut ; l'un court dans une carrière vaste, et l'autre marche avec des entraves dans un chemin glissant et étroit. [...]. [La rime] est essentielle à la poésie française. Notre langue ne comporte que peu d'inversions ; [...] nos syllabes ne peuvent produire une harmonie sensible par leurs mesures longues ou brèves ; nos césures et un certain nombre de pieds ne suffiraient pas pour distinguer la prose d'avec la versification : la rime est donc nécessaire aux vers français (1730 [1817, éd.], p. 296-297).

Ce long passage met en évidence à la fois l'importance des questions de « rythme », la difficulté des traductions, et la comparaison entre le français et l'anglais. Malgré les siècles et les divergences esthétiques ou philosophiques qui séparent Voltaire d'un Bonnefoy, par exemple, le discours théorique ici tenu par l'auteur de *Candide* ressemble en tout point à celui du poète du XX^e s., ou de J.-M. Déprats. La seule différence réelle tient ici à la pratique du vers français, que Voltaire tient pour nécessaire dans sa formule traditionnelle ; autrement, le lecteur aura l'occasion de s'apercevoir que les présupposés théoriques sensibles dans ces lignes offrent des points communs nombreux avec les traducteurs plus contemporains de Shakespeare³⁶⁶.

Voltaire le premier se montre conscient des enjeux liés au rythme pour ce qui est de la traduction française de Shakespeare. Il traduit les trois premiers actes de *Jules César* (1736), non par une admiration sans réserve pour le poète britannique, mais parce que le thème de la pièce ressemble à celui de *Cinna*, et qu'il souhaite se livrer à une comparaison (v. 1837 [éd.], p. 828). Il lui faut dès lors proposer la traduction la plus fidèle possible, afin d'établir une comparaison objective :

Pour bien instruire ce procès, il a fallu faire une traduction exacte. On a mis en prose ce qui est en prose dans la tragédie de Shakespeare : on a rendu en vers blancs ce qui est en vers blancs, et presque toujours vers

366 Son discours de réception à l'Académie Française (1746) comporte d'ailleurs une défense de la traduction en vers, lorsqu'il loue ce choix chez Jean Bouhier de Savigny, son prédécesseur, pour traduire les poètes grecs (v. 1837 [éd.], p.2) : là encore, les échos avec les textes contemporains sont frappants, à ceci près que ceux-ci parlent du vers libre. Sur la question de la traduction en vers ou en prose au XVIII^e s. : je renvoie à *HTLF*, [2] XVII^e et XVIII^e s., 1610-1815, Y. Chevrel *et al.* (dir.), notamment le chap. « Traduire en vers ou en prose ? Des *Bucoliques* de Gresset (1730) aux *Géorgiques* de Delille (1770) ».

pour vers : ce qui est familier et bas est traduit avec familiarité et avec bassesse (*loc. cit.*).

Voltaire adopte une équivalence rigoureuse sur le plan métrique, et en choisissant la traduction juxtalinéaire. Ce n'est pas un choix lié à une analyse métrique / rythmique de la pièce de Shakespeare (il ne dit pas : « Seul l'alexandrin non-rimé français peut répondre au vers blanc anglais »), mais au contexte de la comparaison, qui nécessite un texte « nu » – nudité qui est d'ailleurs loin de plaire au traducteur, qui constate avec une certaine morgue la facilité avec laquelle on fait des vers blancs, guère plus difficiles qu'une lettre ; il avertit qu'adopter cette mode en français aboutirait à la disparition du genre tragique (v. *ibid.*)³⁶⁷.

La traduction de Voltaire n'a donc d'intérêt, à ses yeux, que d'un point de vue purement informatif, et n'a aucune valeur scénique. L'une des raisons de ce rejet est explicitement d'ordre métrique. L'histoire littéraire a invalidé le jugement de Voltaire ; pourtant, les arguments qui fondent sa comparaison entre le théâtre de Shakespeare et celui de Corneille sont loin d'être caducs. C'est que Voltaire et J.-M. Déprats sont d'accord sur l'analyse *poétique* de Shakespeare ; c'est leur analyse *morale* qui diffère, puisque Voltaire condamne et refuse la bigarrure et la « platitude » rythmique des vers blancs et de la prose, alors que les traducteurs vers-libristes la considèrent comme une richesse qu'ils cherchent à rendre³⁶⁸.

I.2. La Place et Le Tourneur, premières ébauches d'œuvres complètes

Il faudra attendre une grosse dizaine d'années après la traduction du monologue de *Hamlet* (dans les *Lettres philosophiques* en 1733) pour qu'un émule dans l'exercice de la traduction

367 Condamnation aggravée en un autre endroit : « [...] les vers blancs n'ont été inventés que par la paresse et l'impuissance de faire des vers rimés, comme le célèbre Pope me l'a avoué vingt fois. Insérer dans une tragédie des scènes entières en prose, c'est l'aveu d'une impuissance encore plus honteuse », 1778 [1835 éd.], p. 243.

368 Je signale ici un contrepoint intéressant à la pensée de Voltaire, amenée sur ce point à une postérité plus glorieuse : celle de l'abbé Prévost, qui propose en 1735, dans sa revue *Le Pour et Contre*, une traduction littérale du monologue de *Hamlet* en regard de l'adaptation de Voltaire dans les *Lettres philosophiques*. Il présente sa version littérale comme un simple complément destiné à informer le lecteur, mais d'autres passages indiquent implicitement qu'il condamne les vues de Voltaire. Dans le n°78 de la même revue, il publie la lettre d'un auteur anonyme (lui-même ?) qui critique fortement la « tyrannie de la rime » française, et loue le modèle anglais qui s'en est détaché (p. 65 sq.). Au numéro suivant, Prévost prend en son nom la défense de cet auteur, et fait l'éloge d'« un certain nombre de Traductions en Prose Poétique » (n°79, *ibid.*, p. 81). Prévost s'oppose radicalement au point de vue voltairien sur la question du rythme, et invite quasiment, pour traduire des œuvres étrangères, à créer un vers blanc à la française (« Figurons-nous donc la Traduction de Milton & du Tasse divisées en lignes d'une mesure constante, qui en feroit autant de Vers », *ibid.*).

shakespearienne fasse pièce à Voltaire, avec Pierre-Antoine de La Place, le premier auteur français à avoir esquissé les œuvres complètes de Shakespeare, dans *Le Théâtre anglais*, publié entre 1745 et 1748. Le projet de La Place s'inscrit dans une volonté de faire découvrir le théâtre anglais à ses contemporains, mais aussi de proposer, prudemment, une remise en question de certains des aspects les plus sclérosants de l'imitation servile des canons du classicisme – ce qui lui vaudra le mépris de Voltaire, même si les deux auteurs partagent un certain nombre de convictions. La Place suit par exemple Voltaire sur l'opposition entre l'action des tragédies anglaises (point amplement développé dans le discours qui sert de préface à la *Mort de César*) et la « conversation » qui fait le fond de la tragédie française : faisant parler un Anglais, La Place lui fait dire qu'il « regrette toujours de n'avoir vu qu'en conversation, ou en récit, ce qu'[il] auroi[t] vu en action sur le Théâtre de Londres » (La Place, 1746, p. xix).

La Place adopte vis-à-vis de Shakespeare une perspective apologétique ; c'est sous cet angle qu'il accorde une importance particulière au « rythme », toujours pris dans un rapport quasi exclusif avec le *RM*. Il se met prudemment sous le patronage de Pope et des passages où, dans sa préface, celui-ci parle du « rythme »³⁶⁹. Cela signifie certainement que La Place n'avait pas une connaissance assez intime de la versification anglaise pour parler librement de la métrique shakespearienne, puisqu'il ne s'y risque pas seul, mais que cela lui semblait un sujet assez important pour qu'il prenne la peine de traduire plusieurs des passages qui font référence à la versification chez Pope. Ces considérations l'amènent à toute une série de choix d'édition³⁷⁰ et de traduction. Bien qu'on considère souvent celle-ci comme étant en prose, les choix qu'il expose dans son essai d'introduction sont en fait plus complexes, et montrent certainement que la question du « rythme » est centrale pour ceux qui, les premiers, tentent de rendre compte de la spécificité de Shakespeare en France. La plupart des scènes sont en prose, mais certaines sont en alexandrins : dans *Hamlet*, par exemple, la scène 11 de l'acte I, la rencontre entre Hamlet et le Spectre, et la scène 17 de l'acte III³⁷¹ (le monologue de Claudius qui précède sa prière), sont

369 J'ai évoqué plusieurs de ces passages en évoquant Pope *supra*, v. notamment, in 1746, p. xxvi (traduction de Pope, p. 17) ; p. xxvii (*ibid.* chez Pope) ; p. xxx (p. 17-18 chez Pope).

370 Je ne reviens pas en détail sur ces choix : il est inconcevable pour lui de traduire intégralement les pièces. Il alterne donc passages traduits et résumés. On ne peut pas dire ainsi que le degré de fidélité de ses traductions réponde aux normes que l'on considérerait aujourd'hui comme acceptables, tant il sélectionne puis édulcore les scènes : « J'ai donc cru que l'unique moyen de me mettre à l'abri des reproches des deux Nations [...] était de crayonner par Analyse tout ce qui ne tend pas directement à l'action et à l'intérêt dans ses Tragédies [...] » (p. cx-cxi). Voltaire le lui reprochera assez : « Laplace [sic] n'a pas traduit un mot de Shakespeare », Lettre du 5 juin 1762, 1839 [éd.], p. 420.

371 V. les p. 313 *sq.* et p. 347 *sq.* in Shakespeare (trad. La Place), Vol. 2.

rédigées par La Place en vers de 12. Le traducteur commente ce choix, en constatant la variété des scènes et de ce qu'il nomme « le style » :

cette Scene [noble, parlant d'intérêts politiques] sera écrite en vers de dix syllabes, pleins d'énergie, de métaphores, [...]. Dans une autre Scene, où les passions sont moins tumultueuses, & où l'Auteur doit parler plus de sens froid, ce sont aussi des vers de dix syllabes, mais souvent entremêlés de petits vers de toutes mesures : ce qui rend le style [...] plus propre à la conversation. Et si [...] la Scene n'est occupée que par des Personnages subalternes, vous ne les verrez parler qu'en prose toute simple. Ainsi [...] le style est toujours assorti aux choses, & jamais les choses au style : c'est-à-dire, que [...] l'Auteur [...] n'est point assujetti à la même mesure de vers dont il s'était servi un moment auparavant [...] » (1746, p. xliii-xliv).

Si La Place se trompe dans son interprétation métrique proprement dite, il propose une analyse précise de la variété des « mesures », en la reliant aux événements de la scène, où chaque type de conversation correspond à un type de « mesure ». Il est sensible aux variations métriques des pièces, et les associe à un intérêt esthétique et dramaturgique. On comprend que, chez lui, l'éloge de cette harmonie entre le mètre et la situation scénique, psychologique et dramatique est en creux une critique de la « monotonie » d'une pièce entièrement en alexandrins. La variété métrique permet d'imaginer un accord parfait entre « le fond » et « la forme », cette dernière étant accusée, de manière très implicite, d'exercer une tyrannie sur les pièces françaises :

Elle leur paroît [cette manière d'écrire les tragédies ; aux Anglais] la plus naturelle : attendu que le langage, suivant eux, doit être proportionné à la qualité des interlocuteurs, & conforme à la grandeur, ou à la simplicité de ce que l'Auteur veut leur faire dire dans les différentes situations où il les fait paroître (p. xliv).

L'idée d'une adaptation de la métrique à la situation dramatique, au caractère du personnage, à son statut social ou dramaturgique, aura une importante postérité chez les

successeurs de La Place. C'est par rapport à cette variété rythmique, encore toute métrique ici, qu'il justifie son choix original de traduction :

On sera sans doute surpris du grand nombre de vers qui se trouvent répandus dans ma prose. Je sçai que cette affectation est regardée comme un défaut dans le style par les maîtres de l'éloquence [...]. Mais dans la traduction d'un Poëte, & surtout d'un Poëte Tragique, je crois que les vers peuvent être mêlés à la prose [...] & surtout dans un ouvrage tel que celui-ci, où il s'agit de rendre en françois le langage d'un Poëte qui a écrit en partie en prose, & partie en vers rimés, & non rimés [...]. Rien approche-t'il [sic] davantage d'une Poësie non rimée de différentes mesures, qu'une prose cadencée où les vers paroissent naturellement enchâssés ? C'est donc avec connoissance de cause que j'ai laissé, & que j'ai même placé exprès beaucoup de Vers Alexandrins dans les Scenes que j'ai traduites en prose. [...] Quand Shakespeare rime [...] je tâche de rimer avec lui. Mais quand il n'écrit, qu'en ce que les Anglois appellent *Vers blancs*, je crois ne pouvoir mieux en rendre la force, & l'harmonie, que par une prose mesurée, & parsemée de Vers (p. cxiv-cxvi)³⁷².

Non seulement La Place est conscient de ce que nous appellerions aujourd'hui les particularités rythmiques et métriques du texte de Shakespeare, mais il essaye en outre de proposer un équivalent à la variété observée, dans le cadre des canons poétiques de son époque. Outre les « imitations » en alexandrins rimés, La Place a composé une prose qui est, à l'évidence, truffée de vers blancs – alexandrins, décasyllabes ou hexasyllabes³⁷³. Remarquons, dans l'extrait cité, à quel point la prose truffée de vers de La Place est explicitement conçue comme une réponse au défi apporté par la métrique shakespearienne. Le vers libre au sens contemporain du terme n'existe pas encore, mais je ne crois pas exagéré de dire que l'expérience de La Place en est une préfiguration, la « prose mesurée ».

372 Il précise par la suite que les scènes en alexandrins, non rimées chez Shakespeare, le sont chez lui par un souci d'« imitation » plutôt que de traduction (p. cvii), pour des scènes qu'il trouve particulièrement belles.

373 Exemples divers pris dans la scène 19 de l'Acte III, in Shakespeare (trad. La Place), Vol. 2 : « Oubliez-vous, que vous parlez à moi ? » (p. 351), « n'êtes-vous pas ma mère » (*idem*), « est-ce mon frère, enfin, que je viens de tuer ? » (p. 352).

Le Tourneur (1776) commence son épître dédicatoire par une attaque violente contre la traduction de La Place (p. iv). Après une « Vie de Shakespeare », il livre un « Discours extrait des différentes préfaces [...] » (p. lxxxiii-cxxxviii), qui est, de son propre aveu, un patchwork des éléments les plus intéressants des diverses préfaces anglaises. Quoiqu'il n'ajoute rien d'original par rapport à la question du rythme, c'est par ce qu'il *omet* que Le Tourneur attire l'attention. Il déclare :

Il est encore le vrai modèle du style tragique, & de cette harmonie qui se fait sentir dans les vers blancs, de cette variété qui les distingue des vers héroïques, & qui en les rapprochant du langage ordinaire, les rend plus propres à fixer l'attention sans fatigue, & plus convenables à l'action & au dialogue (p. cxiv).

Ce passage, traduit de Samuel Johnson, est en fait une citation que ce dernier reprend d'une lettre du critique et dramaturge John Dennis :

He seems to have been the very Original of our English Tragical Harmony ; that is the Harmony of Blank Verse, *diversified often by Dissyllable and Trissyllable Terminations*. For that Diversity distinguishes it from *Heroick Harmony*, and, bringing it nearer to common Use, makes it more proper to gain Attention, and more fit for Action and Dialogue (in D. N. Smith, 1903 [éd.], p. 25 ; je souligne).

Le premier passage souligné est totalement omis par Le Tourneur. Soit il ne sait pas lui-même à quoi correspondent exactement les *Dissyllable and Trissyllable Terminations* évoquées par Johnson, soit il estime que c'est d'un intérêt moindre pour le public. Cette omission fait disparaître le rapport de tension qui existe, dans la remarque de Dennis, entre l'harmonie du vers et la diversité que lui apportent les syllabes surnuméraires. La simplification opérée par Le Tourneur a pour effet, tout d'abord, d'essentialiser le rapport entre « harmonie » et « vers blanc », qui n'est plus comme dans le texte anglais mis en tension avec un élément technique autre, mais uniquement présentée comme indépendante, et ensuite d'escamoter la complexité éventuelle du rapport entre cette harmonie et la « diversité » des dissyllabes et trissyllabes évoqués. Cette omission est d'autant plus importante qu'elle fait disparaître la *cause* de la différence observée

par Dennis entre le vers blanc et l'*heroick harmony* (*For that Diversity*) : la diversité dans les terminaisons syllabiques, censée briser la monotonie du schéma métrique, devient une « variété » dont la nature n'est pas précisée dans le texte français. Là où John Dennis discute des rapports entre *RM* (types de vers et variations métriques) et *RR* (*common Use*), Le Tourneur en reste au domaine proprement métrique, en donnant une valeur esthétique propre à deux vers apparemment de types différents.

Le second passage souligné modifie l'expression *Heroick Harmony* de Dennis en « vers héroïque ». D'une opposition métaphorique sur le plan musical entre deux types d'harmonies, on passe insensiblement à une opposition technique et métrique entre deux types de *vers*, ce qui n'est jamais le cas dans les propos de Dennis, puisque justement le vers héroïque et le *blank verse* sont métriquement, en anglais, *le même vers*. Le Tourneur transforme (sciemment ?) en français l'idée qu'un même vers propose deux types d'harmonies différentes en l'idée que le vers blanc de Shakespeare s'oppose à un autre type de vers. Joue-t-il délibérément de l'ambiguïté de l'expression « vers héroïques » en français ? S'il est traditionnellement exact que jusque tard dans le XVI^e s., le « vers héroïque » est le décasyllabe, la position dominante de l'alexandrin dans le champ poétique français a changé cet état de fait, et il est probable que beaucoup de lecteurs voient là une manière de désigner l'alexandrin. Ainsi se dessine une opposition implicite, en français, entre le vers blanc shakespearien et le « vers » héroïque, peut-être pensé comme l'alexandrin³⁷⁴.

Plus loin, reprenant les idées de La Place selon lesquelles Shakespeare adapte sa métrique à la situation des scènes, Le Tourneur déclare :

Shakespeare écrit en vers de dix syllabes, pleins de métaphores, d'images, & d'idées énergiques. Dans une scène où la passion est calme, ce sont encore des vers de dix syllabes, mais moins pompeux & moins brillans, souvent entremêlés d'autres vers de mesure différente. Si la scène n'est occupée que par des personnages subalternes, ils parlent en prose simple & familière. Ainsi le style est toujours assorti au sujet de la scène, à la qualité du personnage, & à l'état de son ame ; & l'on ne voit point chez lui des dé-

374 A titre d'exemple, Pierre Deimier, en 1610, dans *L'Académie de l'art poétique*, désigne l'alexandrin comme le « vers héroïque ».

tails domestiques & des idées communes masquées d'un style guindé qui ment à la vérité & à la nature. (p. cxv-cxvi)

Le « rythme » est ici associé à l'importance dramaturgique des personnages, ou à leur état psychologique. On comprend aisément que ces lignes sont aussi une critique de la tragédie classique dont le modèle domine le théâtre français : Le Tourneur fait émerger l'idée, présente chez La Place mais de manière moins nette, que les pièces de Shakespeare quoique écrites en décasyllabes, ont en fait une métrique à géométrie variable, adaptée aux enjeux psychologiques et dramaturgiques de l'intrigue. Le Tourneur donne l'image de pièces faisant varier le rythme selon les enjeux dramatiques, et met en place une sorte d'équivalence ainsi conçue : passages « passionnés » = décasyllabes ; passages « calmes » = décasyllabes mêlés à d'autres vers ; passages « subalternes » = prose. Cette architecture ne correspond qu'assez peu au texte réel de Shakespeare, notamment à *Hamlet*, où le protagoniste peut s'exprimer en prose à des moments d'une importance dramatique majeure (par exemple lorsqu'il accepte l'idée du meurtre dans l'acte V, avec le fameux *The readiness is all*). Dans son « Avis sur cette traduction », Le Tourneur évoque une nouvelle fois les vers de Shakespeare, mais de manière fort vague :

Il y a dans SHAKESPEARE une foule de beautés de mètre & d'harmonie imitative : quelques-unes auront disparu sans doute dans notre Traduction : il est impossible de les faire passer toutes dans une langue étrangère : nous en avons sauvé cependant le plus qu'il nous a été possible, lorsqu'elles ont laissé quelque prise à notre langue pour s'en saisir. (p. cxl-cxli)

Le double aspect musical et métrique de la versification est lié ici de manière irrémédiable à la langue : les beautés du *RM* chez Shakespeare sont en partie le fait du « génie » de la langue anglaise, et le problème n'est donc pas simplement poétique, mais linguistique. Chez La Place et Le Tourneur, les éléments de la compréhension française du rythme shakespearien encore à l'œuvre aujourd'hui sont déjà en place : incompatibilité des langues et des métriques, différences irrémédiables de la structure dramaturgique des pièces anglaises et françaises, idée d'une « liberté » plus grande de Shakespeare, que ce soit dans le ton ou dans la poétique.

Je ne fais qu'évoquer rapidement le cas de la « traduction » de Ducis³⁷⁵. De son aveu même, il ne peut s'agir que d'une adaptation, puisqu'il ne comprend pas l'anglais³⁷⁶. Il s'appuie sur les versions de La Place et de Le Tourneur, et crée de fait, comme il l'avoue à l'acteur Garrick dans une lettre, une « pièce nouvelle »³⁷⁷. On trouve ainsi très peu de remarques rythmiques chez Ducis, parce qu'il ne s'est jamais confronté au texte : son problème n'est pas poétique, mais esthétique au sens large du terme, comme l'analyse R. Heylen³⁷⁸. L'utilisation de l'alexandrin n'a d'autre but que d'acclimater (« acculturer », dit R. Heylen, p. 41) Shakespeare à la scène française. Le texte a eu une influence importante sur la perception que le public français a pu avoir de Shakespeare sur la scène, puisque Conroy nous apprend, en s'appuyant sur les travaux de Mary Wanderhoof, que la version de Ducis est l'une des tragédies du XVIII^e s. les plus jouées dans la première moitié du siècle suivant, hormis sept composées par Voltaire³⁷⁹.

Bailey³⁸⁰ a montré comment le XVIII^e s continue globalement à considérer *Hamlet* comme une invention barbare, dotée de quelques éclairs de génie au milieu d'un ensemble monstrueux (p. 11), notamment sous l'impulsion de Voltaire, et malgré les efforts des traducteurs. Même si les aspects rythmiques et poétiques peuvent sembler secondaires par rapport aux enjeux moraux et esthétiques plus globaux dans cette joute littéraire, on a pu voir qu'ils étaient d'ores-et-déjà présents, et que La Place et Le Tourneur avaient une conscience aiguë des phénomènes de rythme et de métrique à l'œuvre dans *Hamlet*. La vision de ces phénomènes de rythme dépend en fait d'un ensemble de facteurs idéologiques et esthétiques. Deux positions s'opposent : la dominante, représentée par Voltaire, veut que le vers shakespearien soit sans distinction associé à la sauvagerie supposée du théâtre anglais (en même temps que les bouffonneries du Barde, Voltaire rejette les vers blancs) ; une position minoritaire, celle des traducteurs, est de proposer des solutions somme toute originales pour adapter le vers de Shakespeare. Cependant, et même si ces traductions ont connu un succès certain sur le plan pratique, il n'en a pas été de même sur le plan théorique, où les propositions de Prévost, La Place et Le Tourneur n'ont guère trouvé d'écho.

375 Je renvoie à Bailey (1964), pour qui c'est une traduction très importante historiquement puisqu'elle marque l'arrivée de Shakespeare sur la scène française (v. 1964, p. 14 *sq.*).

376 V. [Note 353](#).

377 Citée dans Conroy (1981), p. 2.

378 Dans le premier chapitre de son ouvrage : « Jean-François Ducis' *Hamlet*, Tragédie imitée de l'anglois – A neoclassical tragedy ? », 1993.

379 V. Conroy, p. 3-4.

380 « The "Dark Prince" in the age of Enlightenment », chap. 1, p. 1-23.

II. *HAMLET* AU XIX^e S.³⁸¹ : ENTRE TRADITIONS ET RECHERCHE DE NOUVELLES FORMES

Selon Bailey et Conroy, le début du XIX^e s. ne transforme guère les rapports de force du siècle précédent : « On stage, classicism was still very much in command » (Conroy, p. 3). Bailey fait état de critiques envers *Hamlet*, dans les vingt premières années du XIX^e s., mais elle indique qu'elles visent plutôt la version de Ducis, à mi-chemin entre néoclassicisme et drame bourgeois, que le texte même de Shakespeare (v. p. 32). C'est par l'entremise des Romantiques que la figure du Barde retrouve une importance majeure, comme nouveau modèle théâtral alternatif aux écrivains du Grand Siècle et à leurs continuateurs. A travers cette figure, le rythme joue un rôle important. Je renvoie aux constatations générales de *l'HTLF* ([1], XIX^e s., 1815-1914) : pour *Hamlet* comme pour toutes les œuvres poétiques, la question centrale est celle de la prose ou des vers. Les solutions mixtes, comme celles imaginées par Prévost, restent à l'état de fantasme théorique ou de projet en sourdine. La distinction entre la scène et l'écrit rend les choses plus claires encore : jusque vers la fin du siècle, la scène est dominée par l'alexandrin, ce qui provoque une bipartition nette entre scène et salle³⁸².

Ce canevas général déforme le rapport de force entrevu au XVIII^e s. entre la position voltairienne et celle des admirateurs de Shakespeare. Désormais beaucoup mieux accepté dans le monde littéraire et académique comme une figure poétique majeure, Shakespeare ne connaît pas encore un succès évident sur scène. Les questionnements d'ordre rythmique semblent passer au second plan au XIX^e s., et ne trouvent, au mieux, qu'une place fort réduite dans les paratextes des traducteurs. Tout se passe comme si, implicitement, les opinions du XVIII^e s. et le poids du public avaient décidé des questions rythmiques une bonne fois pour toutes : le vers blanc condamné par Voltaire semble une impossibilité absolue, et une bipartition complète se fait entre la prose des traductions livresques ou académiques, d'un côté, et les alexandrins rimés des adaptations scéniques, de l'autre. Ainsi, le XIX^e s. poursuit des chemins déjà défrichés : les adaptations scéniques s'éloignent de Ducis sans renier le *RM* exclusif de l'alexandrin, de même que les traducteurs en prose poursuivent le travail engagé par Le Tourneur. Si variations rythmiques il y a, il faut aller les chercher dans le détail des textes plus que dans des déclarations d'intentions théoriques globales : l'assouplissement métrique du vers romantique (césure et enjambement) sert

381 N.B. : Stendhal a produit dans ses brouillons une sorte de réécriture de *Hamlet*, de quelques pages, accessible [en ligne](#). Je n'en ai pas tenu compte dans les textes analysés.

382 V. l'article de J. Lambert (1982).

par exemple à Dumas pour altérer la rythmique encore très classique de l'alexandrin de Ducis. En réalité, comme Prévost en son temps, dans une forme d'anonymat et de discrétion, c'est aux marges du champ littéraire principal (académie de province, littérateur de second rang, amateur) que les réflexions théoriques sur le rythme sont les plus intéressantes. Le théâtre shakespearien, enjeu d'une lutte idéologique féroce en France, est avant tout l'objet d'affrontements et de débats visant ses particularités dramaturgiques (Dumas et sa transformation du dénouement), morales (qui est Hamlet ? comment expliquer son comportement ?) et esthétique (le théâtre français peut-il adapter les codes du théâtre élisabéthain ?). Le questionnement *poétique* sur le texte lui-même paraît au second plan, et partant, le rythme aussi, dans la mesure où ce dernier est encore presque exclusivement conçu dans le rapport au vers.

II.1. La bipartition scène / livre³⁸³

Le siècle est donc dominé par cette double direction de la traduction shakespearienne – prose pour le livre, alexandrins rimés pour la scène, sans qu'aucune voie de traverse ne paraisse possible. Les traductions en prose sont particulièrement avares en remarques sur le vers, *a fortiori* sur une quelconque notion de rythme, et on n'y trouve la plupart du temps que des allusions fort indirectes³⁸⁴. Reprenant et corrigeant le travail de Le Tourneur en 1821, Guizot produit une « Vie de Shakespeare » en préface, appareil critique d'une grande importance en français, mais il ne dit rien de sa traduction, encore présentée comme celle de Le Tourneur. En 1872, un avertissement de ses éditeurs avertit que Guizot est l'auteur véritable de la traduction, et se réjouit qu'il ait éradiqué les « infidélités déclamatoires » de son inspirateur, en les remplaçant par « une exactitude », « une simplicité » et « une hardiesse qui changeaient du tout au tout la physionomie du style » (p. ii)³⁸⁵. Peut-être est-il possible de lire dans l'adjectif « déclamatoire » une attaque indirecte sur le rythme des phrases de Le Tourneur, mais la référence est plutôt vague. Les traductions de Francisque Michel (1839), d'Adrien Berbrugger (1845) ou d'Émile Montégut (1867) n'apportent rien de plus à la question du rythme³⁸⁶.

383 A signaler, une adaptation fort curieuse de la pièce, par Pierre de Garal (1868), qui se présente comme une sorte de livret d'opéra, et qui réécrit la pièce en vers de toutes sortes.

384 Je traite plus loin de la traduction de François-Victor Hugo.

385 Pour plus d'informations sur la traduction de Guizot, voir Bailey, 1964, p. 46 *sq.*

386 Pour ce qui est d'autres traducteurs en prose, on peut noter la version de Jules Lermina (1898), qui ne dit rien des questions de rythme, mais est à ma connaissance la première à user de vers libres en traduction de *Hamlet*, afin de rendre les passages « versifiés » (lettre de Hamlet, répliques des comédiens, chanson d'Ophélie) ; Émile Legouis (1899) propose des extraits de Shakespeare, et, sous l'autorité de Maurice Bouchor qu'il cite, affirme qu'une traduction en prose et mètres divers (pour rendre les chansons, les poèmes, etc.) est « préférable », sans

Les appareils critiques de traductions en prose qui font référence à des questions de rythme ou de métrique concentrent en fait leur réflexion soit sur le texte de Shakespeare lui-même, soit sur leurs prédécesseurs, mais très rarement sur leur démarche propre. Dans le Vol. III de l'édition chapeautée par Daniel O'Sullivan (1839), Abel-François Villemain développe ainsi, dans un « Essai biographique et littéraire sur Shakespeare », plusieurs remarques sur le vers shakespearien : « Et ce qu'on doit remarquer encore, cet homme avait popularisé la forme poétique qui convenait le mieux à la tragédie anglaise, le vers non rimé, mais soutenu par le rythme [*sic*] et l'expression » (p. 24). Difficile de savoir exactement ce que Villemain appelle « rythme » ici. La formulation adversative pourrait laisser supposer qu'il s'agit pour le vers anglais de compenser l'absence de rime. Villemain a-t-il en tête un phénomène technique précis, ou « rythme » est-il ici utilisé dans une acception large, assez proche de celle que le terme va peu à peu se donner en français ? Je pencherais pour cette solution (il compare Shakespeare à Corneille juste après, en mentionnant « l'éloquence des vers », p. 25) : Villemain semble donc faire sortir le rythme du rapport unique au *RM*, et l'envisager en relation aussi avec le *RR*. En un autre endroit, il affirme la pertinence dramaturgique des variations rythmiques³⁸⁷ mais, malheureusement, il ne nous dit rien de la manière dont les traducteurs, dont il n'est pas, s'adaptent à ces variations.

Face à Villemain dont les remarques visent le texte original, Benjamin Laroche (1842) attaque plutôt les traductions précédentes, et s'appuie notamment sur des considérations rythmiques pour les vilipender :

Où est le temps [...] où Le Tourneur, *dans sa prose traînante et décolorée*, étouffait l'énergique et naïve expression du cygne de l'Avon sous le luxe burlesque de ses circonlocutions, [...] ; où Ducis, prenant ce grand homme sous la protection risible de ses *monotones et lourds alexandrins*, travestissait classiquement ses plus nobles chefs-d'œuvre ? [...] Roméo et Juliette, oubliant leur naïf et poétique amour, sont devenus des marion-

développement supplémentaire.

387 « Quant aux irrégularités de Shakespeare, dans la forme même du style, elles ont aussi leur avantage et leur effet. Dans ce mélange de prose et de vers, quelque bizarre qu'il nous paraisse, presque toujours une intention de l'auteur a déterminé le choix entre ces deux langages, d'après le caractère du sujet et de la situation », p. 69.

nettes *débitant leurs transports en hémistiches mesurés*, en tirades correctes (p. ix ; je souligne).

Laroche fustige un travestissement général, poético-rythmique, esthétique et moral : ce n'est pas *parce qu'elles* sont écrites en alexandrins ou dans la prose mesurée de *Le Tourneur* que ces traductions sont ratées, mais ce choix participe d'une économie générale, où le rythme n'est pas (encore) tenu pour la problématique essentielle. D'ailleurs, le choix de la prose n'empêche pas Laroche de déclarer que

Avant nous, les traductions n'étaient que des imitations plus ou moins habiles, plus ou moins ingénieuses, de l'auteur original ; le style, ce vêtement de la pensée, était celui non de l'auteur, mais du traducteur. [...] Nous pensâmes que c'était là un faux système ; nous nous appliquâmes à reproduire non seulement le fond, mais aussi la forme, non-seulement la pensée, mais encore le langage (p. xii).

On pourrait conclure que la reproduction dont parle Laroche ne s'applique en rien au choix métrique. Cela peut paraître étonnant : sensible aux aspects rythmiques des textes de *Le Tourneur* comme de Ducis jusqu'à les citer expressément comme l'une des raisons de leur incurie, je ne suis pas sûr qu'il fasse fi d'une telle réflexion sur sa propre pratique : peut-être faut-il comprendre que la prose est pour lui la manière évidente de traduire le *blank verse* en français³⁸⁸. Remarquons que Bailey fait justement l'éloge d'un certain rythme dans la traduction de Laroche³⁸⁹. Malgré cette attention plus soutenue aux problèmes de rythme chez Laroche, la prose reste du domaine du livre et, avant Schwob et Morand, aucune traduction en prose de *Hamlet* ne trouve son chemin jusqu'à la scène³⁹⁰.

388 Regarder son texte n'apprend pas grand-chose. Sa traduction de la fin de l'acte II est étonnante : il traduit la tirade sur Pyrrhus dans un étrange mixte d'alexandrins, de décasyllabes et d'octosyllabes, rimés parfois de manière suivie, parfois de manière croisée. Il est difficile de trouver une logique à ce choix par rapport au texte anglais, d'autant qu'à l'acte III, il décide de traduire les dialogues de *La Souricière* en prose. Le choix de rendre divers passages (la lettre de Hamlet, le chant d'Ophélie) par des mètres semble indiquer qu'il considère comme important de donner l'idée de la variété métrique, mais il y a trop d'incohérences dans son approche pour en induire des principes de traduction stables vis-à-vis du rythme.

389 « Laroche's style is clear, generally unobtrusive, and not without a certain rhythm. [...] There is a rhythm in this prose [...] » (Bailey, 1964, p. 76).

390 Je signale une traduction / adaptation produite par Jules Gondry Du Jardinnet (1884), en prose, sans informations sur la question du rythme.

Parallèlement et de manière symétrique, toute traduction versifiée a pour destination la scène ou, du moins, se la donne pour but. La version de Dumas et Meurice (1847) est évidemment celle qui a connu le plus grand succès, remplaçant à terme celle de Ducis à la Comédie-Française jusqu'au XX^e s. La version de Cressonnois et Samson fut créée en 1886 avec Sarah Bernhardt dans le rôle d'Ophélie, mais elle n'eut jamais assez de succès pour rivaliser avec le *Hamlet* de Dumas. Quoique jamais jouées, ou de manière très épisodique, les traductions suivantes (de Wailly³⁹¹, Jules Perreau³⁹², Louis Ménard³⁹³) ont toutes eu pour objectif d'atteindre la scène³⁹⁴. Il y a une forme d'évidence à choisir le distique d'alexandrins même si, dans les paratextes, les questions de rythme sont aussi rarement abordées que dans les traductions en

391 Fragments traduits in *Chefs-d'œuvre de Shakspeare* [sic], Vol. 2 (1837) : une note indique que « La traduction d'où les fragments qui suivent sont extraits a été faite en vue du théâtre » p. 637.

392 « M. J. Perreau destinait sa traduction au théâtre, mais depuis lors des concurrents redoutables, des écrivains dramatiques qui ont remporté des succès retentissants, ont devancé notre confrère rémois, et l'ont fait renoncer à l'espoir de livrer son œuvre à la scène » in Courmeaux, 1846. p. 303 (désormais *Séances*, 1846 – et *Séances*, 1844 pour le volume précédent).

393 Entretien dans un quotidien où il s'estime lésé de ne pas avoir été joué : Aymerillot, 1886, p. 3.

394 Quelques exceptions relatives à cette tendance. Jules Lainé (1836) propose une traduction de la seule *Souricière* (III. 2. dans *Hamlet*) en alexandrins (hormis une précision sur les vers blancs dans l'original, il ne dit rien d'autre). Le chevalier de Chatelain (1864) présente une traduction en alexandrins qui ne paraît pas destinée à la scène – elle se présente cependant comme une réponse à la version de Dumas et Meurice perçue comme un travestissement (v. « Introduction », p. ix). Alcide Cayrou (Vol. I, 1876) en produit une dernière. L'académicien Alfred Mézières écrit l'introduction de ces traductions, et reprend l'argumentation traditionnelle qui déplore la difficulté du vers français à s'adapter au style de Shakespeare (« Quel vers français sera assez souple pour passer tout à coup, sans aucune nuance intermédiaire, de l'extrême énergie à la subtilité la plus raffinée [...] ? », « Introduction », p. ix). Dans son « Avant-Propos », Cayrou semble ne pas revendiquer d'ambition scénique pour son travail : commentant une citation de Théophile Gautier qui se désespère de voir un jour un Shakespeare « intégral » en français, le traducteur répond que « Ce que l'illustre et regretté poète souhaitait pour le théâtre, je me suis efforcé de le réaliser pour le livre » (p. xv). Cette absence d'ambition scénique, d'ailleurs, semble lui permettre de proposer une « version aussi scrupuleusement fidèle que possible, et qui empruntât tout son mérite à la reproduction “intégrale, sans coupure, sans accommodation d'aucune sorte” de ces immortelles créations » (*ibid.* ; la citation est de Gautier). Il est donc intéressant de constater que l'ambition de littéralité semble s'accompagner inévitablement d'une destinée « livresque » pour la traduction, quoique celle-ci soit en vers et non en prose. Il convient néanmoins de nuancer les propos de Cayrou : sans être explicite, son ambition scénique semble être réelle néanmoins. Mézières la défend à la fin de son introduction (« Le public parisien [...] ne sera-t-il pas tenté d'entendre un jour, après l'imitation poétique de M. De Vigny, une traduction française littérale d'une si grande œuvre ? », p. xiv). Cayrou fit jouer sa traduction d'*Othello* à Bordeaux en 1876 (voir P. Spada, 1876, p. 2), et on voit mal pourquoi il n'aurait pas cherché à en faire de même pour *Hamlet* (voir cet article de 1877 qui milite pour cette idée : A. Delpit, 1877, s. p.).

prose : on n'en trouve aucune mention chez Dumas ou Meurice³⁹⁵, pas plus que chez Cressonnois, Samson et Ménard.

Les remarques les plus intéressantes sur le rythme se trouvent en fait dans des traductions qui sont des exceptions dans le corpus de cette période, comme si un nouveau rapport au rythme commençait à s'élaborer à la marge du champ littéraire principal, où l'équation « scène = vers » ne semble pas même soulever d'interrogation. Chez Courmeaux et Chatelain, la question est discutée. Ils ont dans ce domaine un prestigieux prédécesseur, dont il faut dire un mot : il s'agit de Vigny, avec sa traduction d'*Othello* (1829 [1986])³⁹⁶, dont la « Lettre à Lord *** » (p. 396-414), qui précède sa pièce, offre des remarques importantes. L'originalité de ce texte tient à ce qu'il justifie explicitement l'utilisation du vers, autrement que pour des raisons uniquement liées à des habitudes scéniques. Dans cette sorte de préface, Vigny entend défendre un théâtre qui « passera de la simplicité habituelle à l'exaltation passionnée ; du *récitatif* au *chant* » (p. 399). Il s'appuie ainsi sur une métaphore opératique qui explique et justifie son choix d'une traduction en alexandrins, au-delà de la seule nécessité d'obéissance aux usages de la scène. Après une charge sur le style ampoulé et périphrastique du néo-classicisme (notamment à l'encontre de Ducis), le traducteur fait l'éloge d'un style mixte dont l'alexandrin assoupli semble le modèle. Il demande

Que l'on fasse pour eux ce *récitatif* simple et franc dont Molière est le plus beau modèle dans notre langue ; lorsque la passion et le malheur viendront animer leur cœur, élever leurs pensées, que le vers s'élève un moment jusqu'à ces mouvements sublimes de la passion qui semblent un *chant* (p. 406).

Vigny se place là dans la controverse qui agite les Romantiques autour de l'utilisation de la prose ou du vers au théâtre, débat où les positions extrêmes sont tenues par Stendhal pour les tenants de

395 Meurice aurait apporté à Dumas une traduction qu'il considère comme « absolument littérale, mot pour mot » (article de L. Valette dans *Le Voltaire*, 1886, s. p.) Notons au passage que l'absence de remarque directe sur les questions de rythme et de métrique ne signifie pas que Dumas ou son acolyte n'y aient pas travaillé : « The play is still written in alexandrines, of course, but *Dumas has made great use of split lines and enjambement to speed up the delivery of the dialogue*, and to make the action more natural. Following the lead of Hugo, who had required that his actors talk to each other and not to the back row of the balcony, *Dumas' split alexandrines place the translation firmly in the Romantic / melodramatic tradition*. Emphasis is switched from the quality of the actor's delivery to the plot, which again shifts power into the hands of the plot coordinator, the director Dumas » (Heylen, p. 55; je souligne). Cressonnois – Samson et Ménard suivent ce modèle en proposant un alexandrin de type « romantique », moins prudent face aux césures déplacées et aux enjambements de diverses sortes.

396 V. A. Girouard (1976) sur la traduction de Vigny pour plus d'informations.

la prose, et Hugo pour les tenants du vers. Sans le dire explicitement, et alors même qu'il défend l'utilisation du « *mot simple* » (p. 407), Vigny défend, par la métaphore opératique, une vision du discours dramatique comme chargé d'une musicalité qui rend le vers indispensable. Aussi justifie-t-il poétiquement l'utilisation de l'alexandrin :

[...] le poète pourra enfin suivre son inspiration aussi librement que dans la prose [...]. Nous ne sommes pas assez heureux pour mêler dans la même scène la prose aux vers blancs et aux vers rimés ; vous avez en Angleterre ces trois octaves à parcourir, et elles ont entre elles une harmonie qui ne peut s'établir en français. Il fallait pour les traduire détendre le vers alexandrin jusqu'à la négligence la plus familière (le récitatif), puis le remonter jusqu'au lyrisme le plus haut (le chant), c'est ce que j'ai tenté. La prose, lorsqu'elle traduit les passages épiques, a un défaut bien grand, et visible surtout sur la scène, c'est de paraître tout à coup boursouflée, guindée et mélodramatique, tandis que le vers, plus élastique, se ploie à toutes les formes : lorsqu'il vole, on ne s'en étonne pas, car lorsqu'il *marche, on sent qu'il a des ailes* » (p. 409).

La métaphore musicale en elle-même, bien sûr, relève d'une isotopie du rythme qui montre à quel point la « musicalité » de la pièce est un point important dans la pensée de la traduction chez Vigny. Il formalise ici le détachement entre la métrique du discours et le contenu thématique ou la valeur axiologique de ce discours, du moins *en français*. En effet, poursuivant la métaphore musicale, il assimile pour l'anglais les trois formes métriques (vers rimés, vers blancs et prose) à trois « octaves » entre lesquelles choisir (quoique cette association ne reflète pas tout à fait la pensée de Vigny, v. [note 397 infra](#)), qui forment une harmonie inatteignable pour le français, conformément à l'idée du « génie des langues ». En anglais, chaque « octave » correspondrait ainsi à une visée esthétique et morale. Dans le texte français, cette diversité métrique est abandonnée au profit d'une homogénéité, que Vigny a cependant voulu adapter aux valeurs des discours (« négligence la plus familière », « lyrisme le plus haut »), valeurs auxquelles correspond chaque fois un degré de modulation musicale. Il paraît pertinent de dire, ici, que Vigny a voulu conserver une variété *rythmique* en dépit du cadre homogène de la construction métrique, les métaphores associées au vers (musique opératique, « vitesse » de la marche et du

vol) fonctionnant adéquatement avec l'isotopie traditionnelle de la notion de rythme. A chacun de juger si le poète a réussi son pari ou pas.

Contrairement à ce que l'on pourrait croire de prime abord, il n'y a pas de sacralisation du vers chez Vigny. Le choix qui est fait d'homogénéiser le texte du point de vue métrique ne correspond pas à un culte de l'alexandrin en lui-même, mais au choix d'un *instrument* pour permettre au texte français de parcourir les mêmes « gammes » rythmiques et esthétiques que celles du texte anglais. A tort ou à raison, Vigny considère l'alexandrin comme la meilleure solution à ce problème précis de la variété « rythmique ». Il ne repousse d'ailleurs pas la prose *en elle-même*, et ne la rejette pas au nom d'une incapacité, *en tant que prose*, à traduire le vers. Il la juge simplement inadéquate pour « les passages épiques » – ce qui peut sous-entendre que traduire en prose des passages métriques, non épiques, n'est pas une impossibilité. Vigny montre ici de manière implicite une conscience aiguë de la possibilité, pour une traduction, de détacher le problème *rythmique* du problème *métrique* : Vigny cherche moins un moyen de traduire les vers blancs, la prose, etc. que le « haut », le « bas », c'est-à-dire l'ensemble des valeurs et des thématiques du discours³⁹⁷. Il est d'ailleurs remarquable que, malgré ses convictions, Vigny fasse état d'autres propositions que la sienne, et en fasse même la publicité. Dans une note, en effet, il loue les tentatives de Sorsum :

[...] [qui] traduit plusieurs tragédies de Shakespeare en prose, vers blancs et vers rimés ; système qui n'est pas le mien, et que je crois à jamais impraticable dans notre langue, mais dont je me hâtai de faire connaître l'entreprise avec l'estime que j'ai pour tout esprit qui fait un pas et tente un chemin (p. 400, en note)³⁹⁸.

397 « La distinction entre récitatif et chant, tels qu'il les définit, ne coïncide nullement avec la ligne de partage, chez Shakespeare, entre prose et vers », André Jarry (in « Vigny traducteur de Shakespeare », Vigny, 1986, p. 1358). Quoique l'on puisse associer chacune des « octaves » décrite à une métrique (vers rimés, vers blancs, prose), c'est néanmoins par le détachement entre octave et métrique que Vigny justifie l'homogénéité métrique de sa propre traduction, puisque la diversité métrique originale compte moins alors qu'une diversité qui s'exprime dans les valeurs du discours... et qu'on dirait volontiers rythmique. Jarry note d'ailleurs que « [c]e qui fait, concrètement, la différence entre les deux registres [chant et récitatif], c'est le traitement du vers. Dans le "récitatif", l'alexandrin est *assoupli* ; on y voit se multiplier les « enjambements » [...] et les "césures rompues" [...]. Le "chant" s'en tient à l'alexandrin *régulier*, avec son autonomie syntaxique et le respect de la césure. C'est à une *théorie des styles*, doublée d'une *théorie du vers*, que se ramène le "système dramatique" de Vigny » (p. 1359).

398 André Jarry note que c'est notamment l'importance qu'accorde Vigny à la rime dans la poésie française qui ne lui permet pas de souscrire complètement au « système » de Sorsum (Vigny, 1986, p. 1358).

Rejetée comme moyen impropre de communiquer une diversité de valeurs dans le discours, dans une démarche qu'on peut associer anachroniquement à une recherche de rythme, la prose n'est pas méprisée *en raison de sa non-métricité*.

Courmeaux développe pour *Hamlet* la réflexion entamée chez Vigny, mais en transformant radicalement le rapport à la prose. Chez lui, c'est *parce qu'elle n'est pas métrique* que la prose ne peut traduire le vers. Faisant le compte-rendu d'une pièce – jamais publiée – du Rémois Jules Perreau, Eugène Courmeaux rend d'abord hommage à certaines traductions en prose, notamment à celle de Guizot, mais il les condamne cependant en raison de ce « vice radical : elles sont en prose » (p. 22). S'ensuit une longue réflexion sur la nécessité du vers pour traduire le vers :

Or, la traduction en prose d'un poète, et surtout d'un poète comme Shakspeare [sic], n'est jamais et ne peut être qu'une caricature plus ou moins ressemblante. Vous pourrez bien ainsi obtenir l'exactitude de proportions, la ressemblance brute et matérielle, mais jamais la physionomie, jamais l'expression idéale, jamais la spiritualité. Le vers seul, avec l'harmonie du rythme, avec le coloris qu'il prête à l'image, avec le relief qu'il donne à la pensée, lorsqu'elle est habilement coulée dans le mètre, le vers seul ingénieusement manié, — en même temps qu'il peut aspirer à la littéralité, — peut aussi conserver cette idéalité, ce parfum de grâce, cette saveur poétique et tout ce haut goût shakspearien qui s'évaporent et se perdent dans une version prosaïque. [...] La question, ce nous semble, est jugée à fond sans appel possible. Viennent maintenant des traducteurs de talent, des écrivains persévérants, et Shakspeare tout entier peut passer dans notre langue (p. 22 *sq.*)³⁹⁹.

Ce qui était une préférence chez Vigny devient ainsi un choix radical avec Courmeaux qui, tout en reprenant le « système » de Vigny, fait reposer son choix sur un *a priori* tout autre, celui d'une différence absolue entre prose et poésie, cette dernière étant immanquablement associée au vers. Dans ces lignes, Courmeaux développe une métaphore qu'on retrouve régulièrement sous la plume d'autres auteurs : la métaphore corporelle. Par elle, on devine déjà ce que l'idée de rythme va finir par désigner et représenter dans la traduction hamlétienne contemporaine. La prose

399 On trouvera d'autres critiques de la traduction en prose, sous la plume du même auteur, p. 173.

permet la « ressemblance brute et matérielle », certes, mais pas la « physionomie ». Par ce terme de physionomie, Courmeaux conjugue à la fois une scientificité qui connote l'exactitude de sa recherche, et l'idée que la traduction en vers promet la « visage » de l'œuvre, et donc son identité « réelle ». De la physionomie, on passe d'ailleurs à l'« expression idéale » et à la « spiritualité », en d'autres termes l'*essentiel* de cet « être » qu'est la pièce shakespearienne. Il y a là tous les ingrédients théoriques pour que se développe l'idée que le rythme est l'*essentiel* de la pièce, ce qui permet de la signaler alors autrement que par la « basse » obéissance à l'exactitude du « sens ». Remarquons également que le vers permet « en même temps » d'être fidèle à la lettre du texte. Sur le plan théorique, il n'y a guère de différence majeure entre l'argumentation développée ici par Courmeaux et celle qu'on trouve chez Déprats ou Bonnefoy un siècle plus tard : simplement, l'outil de traduction change, et on passe du vers métrique rimé au vers libre.

Les précisions apportées sur le choix de l'outil de traduction et son traitement par Perreau montrent assez à quel point la réflexion sur le rythme a quelque chose d'« avant-gardiste » chez Courmeaux, qui rejette la possibilité de l'alexandrin classique, et se déclare pour une adaptation de l'alexandrin romantique :

Adapter à un style si divers, si multiple dans son homogénéité, le vers cornélien ou racinien eût été selon nous un contre-sens littéraire. [...] M. Perreau a donc bien fait, selon nous, d'adopter le vers national du XVI^e siècle, restauré par André Chénier, tempéré par l'intelligence des règles, tel, en un mot, que l'ont employé MM. Emile et Antoni Deschamps, Alfred de Vigny, Lacroix et Barthélemy, dans leurs traductions ; M. Hugo, dans ses drames. — Enjambement d'un vers sur l'autre, déplacement des césures, formes elliptiques, M. Perreau s'est permis tout ce qui pouvait donner plus de souplesse au mètre, l'enlacer de plus près au modèle, l'incorporer, pour ainsi dire, au texte de l'auteur. Grâce à cette méthode, son vers a pu se tendre et se détendre à volonté, monter et descendre l'échelle si vaste des sons dramatiques, et parcourir tout le clavier shakspearien [sic]. Récitatif et chant, M. Perreau a voulu tout conserver [...]. (p. 114)

La dernière formule sur le « récitatif » et le « chant » est évidemment une référence explicite à Vigny, et marque assez l'attachement de Courmeaux pour le vers romantique qu'il considère

comme la meilleure traduction possible du vers de Shakespeare. Il précise les « trucs » techniques qui permettent l'adaptation au texte original : le maître-mot devient la « souplesse » de l'outil de traduction. Dans cette course à la « souplesse », l'alexandrin sera bientôt considéré comme obsolète : l'usage du vers libre constitue une étape supplémentaire dans la libération par rapport au carcan français du nombre de syllabes, tout en permettant de conserver, visible sinon sensible, la limite des vers⁴⁰⁰.

Courmeaux préfigure deux traits majeurs de la théorie de la traduction développée, à propos de Shakespeare, au siècle suivant. On a vu tout d'abord comment se mettait en place une équivalence entre l'essence du texte et le vers, associé à ses qualités harmoniques et rythmiques – ce qui n'est pas le cas chez Vigny. Ce qu'on pourrait appeler la « sacralisation du vers » est un trait caractéristique des choix effectués dans les traductions aujourd'hui considérées comme des références, quoique l'outil de traduction ait changé. Le second trait identifiable dans ces lignes, cependant, me paraît justement la certitude affichée d'avoir trouvé un instrument de traduction on ne peut plus adéquat. Pour le dire autrement, il y a une sorte de vanité théorique à considérer que le vers romantique assoupli constitue la ressource-clé pour épouser les méandres du vers shakespearien, « comme le lierre à l'arbre dont il suit tous les accidents » (Courmeaux, 1844, p. 174). C'est exactement le même état d'esprit que l'on retrouvera dans nombre de paratextes traitant de l'utilisation du vers libre ou d'un outil présenté comme le meilleur compromis possible. La distinction peut paraître secondaire, mais comparons la modestie théorique d'un Vigny, qui signale les systèmes concurrents au sien et ne présente jamais sa tentative que comme un galop d'essai, à l'assurance affichée de Courmeaux. Ces deux traits sont en fait étroitement liés l'un à l'autre : dès lors que le vers, et sa qualité poétique prétendument ontologique, est considéré comme l'essentiel du texte à traduire, son « âme », sa « spiritualité », son « visage », une grande part du travail du traducteur est alors de chercher une équivalence à cet essentiel dans sa propre langue, d'où la recherche d'un outil adéquat afin de réaliser au mieux l'opération. Ce qui apparaît dans cette défense du vers comme essence du texte shakespearien, c'est la naissance

400 Le chevalier de Chatelain, qui abhorre les transformations opérées dans la version de Meurice et Dumas, propose une traduction en alexandrins rimés. Ses théories s'approchent fort de celles développées par Courmeaux, et c'est pourquoi je ne m'y attarde pas ailleurs que dans cette note. On trouve chez lui ce jugement sans appel, cité en introduction du présent travail : « *Abyssus abyssum invocat*, ce qui veut dire en bon Français, le vers demande pour interprète le vers. [...] Que celui qui ne sait pas faire le vers, se contente de traduire des ouvrages en prose [...] » (Chatelain, 1864, p. xvi). Il ajoute simplement par rapport à Courmeaux, de manière toujours aussi péremptoire, l'impossibilité de traduire par des vers blancs : « Le “Julius César” traduit par Voltaire en vers blancs français est illisible » (*ibid.*, p. xvii).

d'une sorte de course incessante pour trouver le meilleur moyen de rendre le « style », qui va, peu à peu, devenir le rythme.

II.2. Les cas particuliers, vers blancs (et vers libres ?) – Sorsum, Reinach, Guillemot et F. - V. Hugo

Les réflexions les plus originales sur le rythme viennent donc de traducteurs à la marge des essais les plus connus, et même ces réflexions, dans leur très grande majorité, s'inscrivent malgré tout dans le cadre de la bipartition entre scène et livre. Dans cet ensemble de textes, quelques tentatives offrent un intérêt tout particulier sur le plan des choix rythmiques.

La première, celle de Bruguière de Sorsum (1830), évoquée par Vigny, est à signaler, même s'il n'eut pas le temps de traduire *Hamlet*. Il se distingue en effet par une approche littérale de la métrique du texte original : la page de titre annonce une traduction « conformément au texte original en vers blancs, vers rimés et en prose ». Malheureusement, nous n'avons pas, à ma connaissance, de réflexions du traducteur sur son propre travail, et c'est pourquoi il est difficile d'y consacrer plus que quelques mots. Chênedollé, qui rédige l'« Avis de l'éditeur », insiste sur la dimension *poétique* du choix de Sorsum, en comparant son travail à celui de Guizot : « Cette version précise et nerveuse ne laisse rien à désirer pour l'exactitude du sens. Mais comme elle est écrite toute entière en prose, elle est loin de représenter les formes si variées de la poésie Shakspirienne [sic] » (p. ii). On retrouve d'ailleurs, comme chez Guizot ou Courmeaux, la métaphore de la « physionomie » pour exprimer à quel point l'adoption d'un système métrique calqué sur l'anglais permet « que sa traduction [soit] un miroir animé et vivant où la physionomie de Shakspeare [sic] se reproduis[e] avec ses traits si divers et si pittoresques » (*loc. cit.*) Dans cette approche formaliste au sens propre, la métrique des pièces est un « visage », et l'usage du vers semble garantir qu'on fasse de ce visage des pièces un portrait plus fidèle que la prose⁴⁰¹. Chênedollé défend le vers blanc : « [...] on ne pourra s'empêcher de reconnaître dans l'emploi qu'il [Sorsum] a fait du vers blanc, jusqu'ici proscrit avec tant de rigueur, une sorte d'abandon, de grâce, très-propres à rendre l'effet de la *poésie irrégulière et libre* de Shakspeare [sic] » (p. iii). Je souligne l'expression, qui connote l'idée que *pour* permettre un meilleur rendu de la liberté et de l'irrégularité shakespearienne, il est *possible* (nécessaire ?) d'utiliser autre chose que la prose ou le vers classique. Ce que Chênedollé reconnaît à Sorsum semble être l'ouverture d'une troisième

401 Cette métaphore revient plus volontiers sous la plume des traducteurs en vers qu'en prose.

voie, qui sera, par la suite, occupée non par le vers blanc, mais par le vers libre, que ses partisans défendront à l'aide d'arguments assez similaires.

Sa tentative n'a rencontré que peu d'échos, mais elle préfigure certains développements contemporains du rapport à la métrique shakespearienne, et deux auteurs du XIX^e s. ont proposé à la suite de Sorsum des tentatives très originales, demeurées dans l'obscurité – qu'il convient de signaler même si leurs auteurs n'ont guère justifié leurs choix. Ernest Guillemot, ainsi, propose en 1869 une adaptation (plusieurs scènes sont coupées) en vers blancs, vers rimés et prose. Si elle suit apparemment le modèle établi par Sorsum, elle va plus loin encore sur un point précis, à ma connaissance unique au XIX^e s. : elle propose des vers plus courts à l'intérieur même des répliques, offrant des variantes à l'utilisation seule de l'alexandrin blanc. Guillemot ne se justifie pas de son choix : cherche-t-il à traduire les vers courts par des vers courts ? Quand on regarde le texte de près, on en doute, car des vers courts interviennent en français à des moments où il n'y en a pas en anglais. Deux hypothèses sont possibles : soit Guillemot se trompe et prend pour des vers courts ceux qui n'en sont pas ; soit, conscient de la variété métrique dans la pièce, il tâche d'en rendre compte en français, mais pas de manière juxtalinéaire, en essayant ici et là des vers plus courts⁴⁰². En 1880, Théodore Reinach propose une version en alexandrins rimés (moins littérale donc que celle de Sorsum) *mais* avec des passages en prose : le traducteur n'éclaire pas plus le lecteur sur les motivations rythmiques de son choix, cependant⁴⁰³.

Le cas de F. -V. Hugo est autrement connu, mais pas moins intéressant. La postérité de son travail est à nulle autre pareille. On considère en général ces traductions comme des travaux en prose⁴⁰⁴. L'« Avertissement de la Première édition » établit cependant une démarche autrement originale. Il commence par analyser la variété métrique chez le Barde :

Tout le monde sait que Shakespeare, dans ses drames, emploie alternativement les deux formes, le vers et la prose. Dans telle pièce, la prose et le

402 Cette traduction ne semble jamais avoir été jouée ; pourtant, il semble que son auteur l'avait conçue dans ce but, puisqu'il indique en épigraphe que le drame est « ADAPTE A LA SCÈNE FRANÇAISE » (page de titre, majuscules de l'auteur).

403 Notons que, là encore, le choix du vers semble lié à une volonté de mise en scène : le préface de Reinach (p. I-XXXII) insiste dans sa dernière partie sur la nécessité que Shakespeare, désormais reconnu comme grand auteur, ait le succès qui lui revient sur scène (« [...] sa place véritable, c'est le théâtre », p. XXVII). On comprend en filigrane que son entreprise vise justement à donner le *vrai* Shakespeare sur scène (v. p. XXVII *sq.*).

404 Monique Nemer parle du « choix de la prose » chez F.-V. Hugo (1971, p. 94). A propos de la traduction de *Roméo et Juliette*, J.-M. Déprats parle de « la traduction en prose de François-Victor Hugo [...] » (2007b, p. 2).

vers se partagent également le dialogue ; dans telle autre, c'est la poésie qui domine ; dans telle autre, c'est la prose. Ici les lignes plébéiennes et comiques coudoient familièrement les vers tragiques et patriciens ; là elles font antichambre dans des scènes séparées. Mais, quelque brusques que soient ces, changements, ils ne sont jamais arbitraires. Suivant une loi d'harmonie dont le poète a le secret, les variations de la forme sont constamment d'accord chez lui, soit avec l'action, soit avec les caractères. Elles accompagnent toujours avec une admirable justesse la pensée du grand compositeur (1865, p. 34-35).

Cette analyse conjugue beaucoup des idées traditionnelles sur le vers et Shakespeare : association entre vers et poésie, corrélation globale entre prose et comique d'un côté, tragique et versification de l'autre, adaptation des modulations métriques à une « loi d'harmonie », mais aussi à des impératifs dramaturgiques (« accord » avec « l'action » ou avec « les caractères »).

Alors même qu'il développe des idées relativement communes, sa volonté de proximité extrême avec les éditions primitives de Shakespeare (puisque F.-V. Hugo accuse à demi-mot ses prédécesseurs de ne s'appuyer que sur le texte de Le Tourneur) le conduit à proposer un moyen unique à ma connaissance de rendre *visible* la variété métrique qu'il décrit ci-dessus :

Nous avons donc voulu, dans notre traduction même, noter ces importantes variations par un signe qui, tout en laissant au dialogue sa vivacité, indiquât au lecteur d'une façon très-apparente les soudaines transitions du ton familier au ton lyrique. *Ne pouvant donner le rythme du vers shakespeareien, nous avons du moins tenu à en indiquer la coupe, nous avons, essayé de traduire le texte vers par vers, et nous avons mis un tiret — à chaque vers* (p. 35, je souligne).

F.-V. Hugo ne nie pas qu'il traduit le texte en prose, quoiqu'il ne le proclame jamais clairement. Au nom de la « vivacité » du dialogue, qu'il faut probablement relier à sa volonté de tout clarifier et de proposer le texte le plus complet jamais produit en langue française, il utilise un signe *typographique* pour indiquer les transitions d'un « ton » à un autre. L'utilisation de ce vocabulaire musical fait peut-être référence à la métaphore opératique de Vigny, alors que la réalité technique

est celle d'une transition entre prose et vers blanc. La phrase sur le rythme est particulièrement frappante : le mot semble acter l'impossibilité, pour le vers métrique français, de donner une idée fidèle de ce rythme. Surtout, le traducteur veut utiliser le tiret pour indiquer les fins de vers, et se réclame d'une méthode juxtalinéaire.

La démarche n'est pas seulement originale, elle a le mérite de mettre en évidence un aspect essentiel de la question du rythme telle qu'elle se pose encore aujourd'hui. Le choix de F.-V. Hugo souligne que la question du *rythme* dans le vers devient avant tout une question *visuelle*. Le terme de « coupe », utilisé pour « fin de vers », indique déjà la volonté de placer sa démarche dans une perspective technique qui lui permette de dépasser la contradiction à l'œuvre dans la majorité des traductions tentées jusqu'alors, entre l'exactitude du sens que permettrait la prose et la « physionomie » métrique. Il semble penser que l'abandon de la métrique signifie l'abandon du rythme, ce qui est assez cohérent avec les idées qui sont les siennes sur la métrique. Par le moyen du tiret, il laisse la trace *visuelle* d'un rythme possible, et qui demeure à l'état virtuel dans son texte. Cette question du rythme *visuel* est une donnée capitale pour comprendre la spécificité du vers libre (en traduction, et ailleurs).

Une petite expérience montrera mieux ce que j'entends par là. Je reproduis ci-dessous deux extraits, l'un est tiré de la traduction de J.-M. Déprats, l'autre de celle de F.-V. Hugo— ce dernier texte est cependant présenté en remplaçant les tirets de l'édition originale par un retour à la ligne. De ces deux textes, lequel est en « prose », lequel est en vers libres ?

<p>Être, ou ne pas être, telle est la question.</p> <p>Est-il plus noble pour l'esprit de souffrir</p> <p>Les coups et les flèches d'une injurieuse fortune,</p> <p>Ou de prendre les armes contre une mer de tourments,</p> <p>Et en les affrontant, y mettre fin ?</p>	<p>Être, ou ne pas être, c'est là la question.</p> <p>Y a-t-il plus de noblesse d'âme à subir</p> <p>La fronde et les flèches de la fortune outrageante,</p> <p>Ou bien à s'armer contre une mer de douleurs</p> <p>Et à l'arrêter par une révolte ?</p>
--	--

<p>Mourir, dormir, Rien de plus, et par un sommeil dire : nous mettons fin Aux souffrances du cœur et aux mille chocs naturels Dont hérite la chair ; c'est une dis- solution Ardemment désirable. Mourir, dor- mir, Dormir, rêver peut-être, ah ! c'est là l'écueil. Car dans ce sommeil de la mort les rêves qui peuvent surgir, Quand nous aurons quitté le tour- billon de vivre, [...]</p>	<p>Mourir... dormir, Rien de plus ;... et dire que par ce sommeil nous mettons fin Aux maux du cœur et aux mille tor- tures naturelles Qui sont le legs de la chair : c'est là une terminaison Qu'on doit souhaiter avec ferveur. Mourir... dormir, Dormir ! peut-être rêver ! Oui, là est l'embarras. Car quels rêves peut-il nous venir dans ce sommeil de la mort, Quand nous sommes débarrassés de l'étreinte de cette vie.</p>
---	---

Peut-être certaines tournures donnent-elles les indices nécessaires : le premier texte est celui de J.-M. Déprats. Il me paraît objectivement difficile de déterminer où est le vers libre et où est la prose sur des critères purement « rythmiques ». L'exemple de F.-V. Hugo confirme les conclusions tirées dans le chapitre « Poésie » de l'*HTLF* [1] : « L'idée que le vers libre n'est pas une simple vue de l'esprit, que le rythme réel se trouve au-delà de la mesure et de la rime, suit un chemin souterrain tout au long de la période romantique et se manifeste même assez tôt dans le siècle » (p. 434). Les choix d'Hugo, comme de Sorsum avec son expérience originale, mais aussi ceux de plusieurs autres traducteurs qui, pour rester dans la bipartition traditionnelle du vers et de la prose, ne laissent pas de revendiquer un vers plus proche du « rythme » de l'original – tous participent en quelque sorte de cette recherche souterraine d'une forme poétique nouvelle.

III. *HAMLET* EN PROSE : CHANGEMENT DE PARADIGME DANS LA PREMIÈRE MOITIÉ DU XX^E S.

Deux traductions de la fin du XIX^e s. symbolisent assez bien le renversement qui s'opère dans la bipartition entre scène et salle. En 1886, un volume condamné à un quasi-anonymat paraît à Toulon : *Shakspeare traduit par un marin*. Il s'agit d'une traduction en alexandrins rimés qui ne se donne pas pour but de produire un texte pour la scène. En prose, nous dit l'auteur anonyme, il n'est pas possible de faire mieux que la version de Montégut ; pour ce qui est des vers, il considère les traductions existantes comme des « adaptations à notre théâtre moderne, plutôt que des traductions. Un de nos jeunes poètes⁴⁰⁵ a, d'ailleurs, émis l'idée, dans sa préface d'*Othello*, que seul un amateur pouvait se livrer à ce travail ingrat de traduction littérale » (p. v-vi). Le traducteur anonyme semble ainsi se classer dans cette catégorie d'amateur, se sacrifiant pour offrir en vers une version exacte des textes shakespeariens. Comme un symbole, le distique d'alexandrins rimés, qui règne sans partage sur la scène française depuis qu'*Hamlet* y a fait son apparition, met une « sourdine » et devient, en cette fin de siècle, l'apanage d'amateurs anonymes. Parallèlement, quelques années plus tard, en 1900, Schwob et Morand proposent, pour la première fois, une traduction en prose expressément créée pour la scène, avec la grande Sarah Bernhardt dans le rôle-titre : véritable tournant, ce spectacle ouvre l'ère de la prose triomphante dans la traduction de *Hamlet*.

Il est inutile dans ce chapitre de classer les traductions de *Hamlet* selon le mètre qu'elles utilisent, puisque, de 1900 à 1947, seules deux d'entre elles sur les treize nouvelles qui parurent n'utilisent pas intégralement la prose. Ce choix (initial) de la prose au XX^e s. s'explique par un certain nombre de facteurs qui n'ont pas tous à voir avec Shakespeare lui-même, mais aussi avec l'évolution des pratiques de traduction⁴⁰⁶. Dans la partie « Œuvre théâtrale de Shakespeare » du chapitre « Retraductions » de l'*HTLF* [4], Robert Kahn note que

la tendance générale est désormais à un plus grand respect du texte, de son esprit et, de plus en plus, de sa lettre. Les traductions prêtent en effet une attention croissante à la richesse et au dynamisme du texte shakespeare-

405 Malgré mes recherches, je n'ai pas réussi à déterminer qui est ce poète, et de quelle préface il s'agit. Peut-être est-ce Vigny, si l'on se dit qu'il s'agit d'un texte publié tardivement par rapport à sa rédaction ?

406 Je renvoie à *HTLF* [4].

rien – non plus seulement à sa polysémie et à ses ambiguïtés sémantiques, mais aussi à la physique de sa langue (p. 347-348).

Dans la première moitié du siècle, pour *Hamlet*, c'est indéniablement la prose qui est sentie comme le choix adéquat pour cette recherche de la « physique » de la langue – recherche dans laquelle la notion de rythme va commencer à s'imposer. La domination de la prose vaut pour Shakespeare et *Hamlet* (v. in *ibid.*, p. 353). Ce schéma est global et dépasse d'ailleurs le seul cadre de la traduction. De 1914 à 1950, le déclin du vers est total pour les pièces nouvelles, et la prose s'impose comme la manière par défaut d'écrire pour le théâtre⁴⁰⁷.

Les traductions en vers de la période n'offrent, du point de vue théorique, qu'un prolongement des approches déjà explorées au siècle précédent : il s'agit de trouver « l'ordre, l'harmonie, la puissance et l'inspiration » (Paul Sonniès (trad.), « Préface », 1929, p. 10), autant de termes assez vagues qui renvoient à cet innomé qu'on appellera bientôt de manière plus systématique le rythme. Si les traductions en vers de *Hamlet* évoluent, c'est plutôt techniquement : les arguments restent les mêmes que ceux d'un Courmeaux au siècle précédent, mais les auteurs qui tentent le vers ne se sentent plus contraints à la régularité systématique du distique d'alexandrins. C'est d'ailleurs sans doute une conséquence du détachement progressif entre la scène et le vers : d'automatique qu'était cette association, elle devient rare en ce premier XX^e s., et autorise donc les traducteurs en vers à des explorations plus originales que celles encore admises quelques décennies auparavant. Sonniès « imite » ainsi (probablement sans le connaître) Reinach, en différenciant vers (encore rimés par distiques) et prose. La collection des « Belles Lettres », dirigée par André Koszul à la fin des années 1920, réalise pour l'ensemble de l'œuvre de Shakespeare le rêve du baron de Sorsum, et propose des traductions en vers blancs, vers rimés et prose⁴⁰⁸. Si Derocquigny, auteur de la traduction de *Hamlet*, ne donne pas de détails sur son entreprise, Koszul propose quelques éclaircissements dans la préface à sa propre traduction de *Roméo et Juliette* : « [...] nous osons espérer qu'on sera indulgent à une image qui, vaille que vaille, entend du moins respecter, pour la première fois, l'étonnante richesse de la forme shakespearienne » (1924, p. xxiii). Je souligne le dernier passage, qui montre comment la

407 V. M. Autrand (dir.), 1993. Même en prenant en compte d'autres formes que le seul vers métrique, l'outrageuse domination du théâtre en prose n'est pas remise en cause : Claudel est évidemment l'exception la plus notable. Apollinaire a aussi produit des pièces en vers libres, mais on ne peut pas dire que ce fut une tentative couronnée de succès et véritablement suivie.

408 *Hamlet*, trad. Jules Derocquigny, 1929.

volonté de respecter la forme métrique du texte conduit désormais à proposer ce qui passe pour une version « littérale » de la métrique originale. Par là, et même si l'argumentaire reste comparable à celui des traducteurs en vers qui l'ont précédé, Koszul opère un renversement : la traduction de Derocquigny n'a pas pour but (prédéterminé) d'être jouée (elle ne l'a jamais été, à ma connaissance). Le vers ne s'impose plus comme contrainte scénique, comme c'était le cas pour la majorité des traducteurs-versificateurs du XIX^e s. ; c'est dorénavant uniquement en vue d'un rapport *formaliste* au *texte* poétique, et non au spectacle, qu'on adopte le vers.

Chez les traducteurs en prose, au contraire, le discours théorique qui entoure la traduction prend souvent une importance majeure, comme le montre l'exemple de Gide. C'est à travers les réflexions théoriques des traducteurs-prosateurs de *Hamlet* que la notion de « rythme » va émerger en tant que telle dans son sens contemporain. Parmi ces auteurs, Schwob et Morand (1899 [1993]), J.-H. Rosny (1909), G. Roth (1918), A. Gide (1930 ; 1944) et M. Pagnol (1947) offrent une idée du processus intellectuel qui les conduit à leur choix de traduction⁴⁰⁹.

La traduction de Schwob et Morand représente une étape importante. La notion de rythme n'apparaît toujours pas nommément, mais les enjeux esthétiques qu'elle recouvre sont au centre des interrogations de Schwob, l'auteur principal de la traduction. Dans son « Introduction – William Shakespeare ; Histoire d'*Hamlet* » (1930)⁴¹⁰, il met en évidence une différence de qualité entre les dialogues versifiés et les scènes où les acteurs disent du texte. Il commente la transformation d'une strophe « entièrement digne de Shakespeare » (p. XVII) par des « vers *gongoriques* à dessein » (*ibid.*) :

Pourquoi Shakespeare a-t-il remplacé de jolis vers par une strophe pompeuse et vide ? C'est ici que se manifeste clairement le délicat travail d'art du poète. Il avait à faire jouer une pièce dans une pièce, et il fallait que sur une scène des acteurs parussent être des acteurs. Si les vers qu'ils prononçaient étaient du même style que le langage ordinaire de la pièce, il y avait, si on peut dire, une faute de perspective : le texte de la pièce encla-

409 On trouvera ci-après les références des autres traductions, pour lesquelles il n'y a pas, à ma connaissance, de discours critique entourant les choix métriques : Pierre-Paul Plan, 1913 ; Théodore Lascaris, 1928 ; Guy de Pourtalès, 1929 ; Jacques Copeau et Suzanne Bing, 1938 ; Pierre Messiaen, 1941 ; Édouard Guyot, 1946 ; Maurice Castelain, 1947.

410 *Les œuvres complètes de Marcel Schwob (1867-1905). Mélanges d'histoire littéraire et de linguistique : L'argot, Villon, Rabelais*, 1930.

vée devait être approprié à ses tréteaux, représentés sur d'autres tréteaux.
[...] La même remarque s'applique au reste des vers du Meurtre de Gonzague, et sans doute aussi au monologue "The rugged Pyrrhus" (p. XVII-XVIII).

Schwob parle ici du « style » des vers, et il se concentre surtout sur des problèmes de choix de lexique d'une version à l'autre. Ces lignes marquent néanmoins une sensibilité à la question du rythme : il y a pour Schwob, dans les vers « métathéâtraux » de *Hamlet*, une qualité particulière, qu'il nomme « style », qui les singulariserait comme poésie de qualité médiocre. C'est la recherche de cette qualité qui finira, par la suite, par être nommée « rythme » : les vers des acteurs dans la pièce sont régulièrement traduits par un autre « système métrique » que le reste du texte, au-delà de la seule question du style du point de vue des choix de lexique (en 1909, par exemple, Rosny traduit le dialogue « normal » en prose, et tous les passages versifiés en vers libres ; en 1929, Lascaris choisit les alexandrins rimés pour ces mêmes passages). Cette transformation du système métrique pour les passages explicitement versifiés de la pièce confesse une attention aux problèmes de rythme.

Pour Heylen, le choix de la prose chez Schwob est lié à sa volonté puissante de saisir le parfum et l'imagerie shakespeariennes (v. p. 63), qui vont au-delà du choix de lexique, d'abord parce que Schwob et Morand revendiquent une littéralité absolue dans leur approche : « Les mots sont représentés par des mots, et les phrases par des phrases » (Schwob, 1930, p. XXV). Dans cette volonté d'aller « pas à pas », la prose est un choix positif qui permet de rendre quelque chose du texte que le vers ne permet pas de donner, choix qui ne sera pas sans conséquence rythmique :

La grâce de sa poésie disparaît, disent-ils [les critiques d'outre-mer], parmi la prose, et un vers français ne saurait représenter un vers anglais. C'est vrai ; mais le graveur qui fait une eau-forte d'après un tableau n'y transporte pas les couleurs. Il les transpose en valeurs. Si on peut comparer la peinture et la poésie, il faut accorder qu'un poème mis en prose est comme un tableau mis en gravure. Le poème perd le mystère de son harmonie et le tableau la brume de ses teintes ; en échange la prose donne la

gloire du verbe et l'eau-forte le tranchant éclat de ses lignes (*ibid.*, p. XX-VI).

Schwob semble s'inscrire dans la lignée traditionnelle en concédant qu'abandonner le vers, c'est perdre « le mystère » de l'« harmonie » ; le vers est donc encore associé seul au rythme. La métaphore de la gravure, cependant, permet de comprendre que la prose n'est pas seulement un pis-aller utilisé pour « rendre le sens », mais qu'elle se justifie comme acte artistique. Si sa traduction n'est pas fondamentalement basée sur une théorie globale du rythme, elle mène néanmoins une recherche sur l'organisation syntaxique et sonore qui tend à entrer dans ce qui deviendra le domaine du rythme. Commentant la métaphore de la gravure, Hélène Védrine en développe les sous-entendus, la mettant en relation avec la recherche du mot juste, dans un contexte philologique précis (2016, v. § 16). De là, la traduction de Schwob passe alors presque naturellement à un souci de rythme :

Schwob avoue lui-même procéder à certains ajouts, qu'il signale dans le texte par des italiques. Certains ajouts sont rythmiques, simples copules comme « oui », « non », « si », « alors », « ici », « là », etc., qui permettent d'assurer la fluidité du texte. Paul Claudel, dans une lettre adressée à Schwob après lecture de sa traduction, résume l'utilité de ces ajouts, évoquant la difficulté de « préserver le mouvement de la phrase, le travail et la poussée de l'idée, les pesées de sens dans les différentes parties de la période qui souvent ne se trahissent que par des mots n'ayant valeur que d'intonation et comme interjectionnelle »⁴¹¹ (H. Védrine, § 23).

On peut effectivement relier cette pratique à une volonté d'exactitude rythmique, au moins par moments, quand il choisit par exemple de traduire le simple *mother* par « ma mère », peut-être, dit Heylen, pour conserver le même nombre de syllabes qu'en anglais (v. p. 67). Le travail de Schwob et Morand marque une étape importante parce qu'il tranche nettement avec les pratiques du XIX^e s. : « it proved to be a counterpoint to the poetic and cultural practices of both classicism and realism » (*loc. cit.*). Schwob a cependant confessé qu'il perdait cette fameuse « harmonie », ce charme mystérieux et vague qui semble ne pouvoir se retrouver qu'avec le vers.

411 Le même Claudel, cependant, déplore chez Schwob les « longues phrases embarrassées qui traînent comme des caparaçons et se déploient comme des plumages » (citation dans G. Boquet, « Hamlet à Paris » in « Hamlet » ou *Le texte en question*, éd. Gilles Mathis et Pierre Sahel, 1997, p. 193).

Sa prose l'a remplacée par autre chose ; les éléments reliés à cette « chose » que cherchent les traducteurs-prosateurs, ils vont bientôt les subsumer dans la notion de rythme.

J'ai essayé de montrer dans la partie précédente⁴¹² que le mot rythme voyait son extension s'amplifier au cours des XIX^e et XX^e s. Cette évolution accompagne son utilisation progressive par les traducteurs-prosateurs. En 1918, Roth met en épigraphe une citation de Maurice Croiset : « Un traducteur a beau s'efforcer d'être fidèle, il ne peut rendre comme il le faudrait ni le son des mots, ni le rythme des phrases, ni la mélodie des vers [...] ». Conformément à un *ethos* traditionnel pour le traducteur (en prose ?), Roth assume l'impossibilité d'être fidèle au « son », au « rythme » et à la « mélodie » ; le rythme cependant est associé aux phrases et non aux vers. La connotation explicitement musicale de « mélodie » associe les vers à ce domaine, et « rythme » semble plutôt rejoindre le sens rhétorique « à l'antique », encore largement minoritaire au XVIII^e s., mais réutilisé de plus en plus à partir de la seconde moitié du XIX^e, et qui (re)devient monnaie courante au début du XX^e s., à ceci près, comme je l'ai dit auparavant, que le rythme des « phrases » devient un rythme de *toute* phrase, et non plus seulement du discours à visée oratoire (ou esthétique).

C'est Gide, surtout, qui est le creuset de la réflexion contemporaine sur le rythme pour beaucoup de traducteurs shakespeariens, ce qui peut paraître paradoxal, tant il semble attacher d'importance au choix de la prose. Le rejet du vers comme véhicule de traduction s'explique peut-être chez lui par une méfiance envers l'héritage romantique, qu'éclaire un article de Jacqueline Levaillant, « La N.R.F. et la fin du théâtre en vers : Edmond Rostand, l'anti-modèle » (in Autrand, 1993, p. 157 *sq.*). La création de la N.R.F. en 1909 autour de Gide, nous dit-elle, prend immédiatement Rostand, alors au sommet de sa gloire théâtrale, comme « anti-modèle » (p. 157). Pour le groupe de la N.R.F., « l'exemple de Rostand » est la preuve que désormais, au théâtre, « l'alexandrin, qui devrait être porteur de sincérité et de lyrisme authentique, peut véhiculer la pire jonglerie verbale » (p. 160). Cette condamnation est aussi à relier à une remise en cause d'un modèle de théâtre où l'acteur-monstre se réserve le rôle majeur, et où le metteur en scène prend désormais la place centrale dans l'invention du spectacle dans sa globalité⁴¹³. Dans cette volonté d'invention d'un nouveau théâtre, il faut tourner le dos à l'alexandrin, chargé à la

412 V. *Première partie, Ch. 1, Section 2, II. 3.*

413 « [...] le groupe de la N.R.F. dénonce à travers l'anti-modèle Rostand une mauvaise utilisation de l'alexandrin qui n'est plus alors qu'un vers de théâtre pour un théâtre d'acteur » (p. 166).

fois de l'héritage classique et, désormais, de celui du romantisme (surtout celui du post-romantisme ressenti comme boursoufflé et faux).

Éviter le vers métrique paraît donc logique, et il ne semble pas que Gide ait jamais songé au vers libre ou au vers blanc pour traduire *Hamlet*. Une interview qu'il donne à un journaliste américain (P. Roddman), en 1946, le confirme : il insiste sur son rejet du vers et son regret que son éditeur américain ait choisi de reproduire sa traduction de manière juxtalinéaire⁴¹⁴ : Gide ne veut absolument pas que le lecteur américain ait l'impression d'avoir affaire à du vers blanc (v. Roddman, 1949, p. 213). Son utilisation de la prose, pourtant, se place dans une perspective théorique fort différente de celle de Schwob, dont il critique le travail avec celui d'autres prédécesseurs, qui ont

le défaut de rester livresques, c'est-à-dire parfaitement impropres à la scène, et, défaut beaucoup plus grave à mes yeux, s'attacher de trop près à la lettre, de négliger certaines qualités poétiques, auxquelles il importait d'abord d'être sensible, intraduisibles le plus souvent [...] (« Lettre sur les traductions » in Gide, 1930, p. v).

Le mot « rythme » n'apparaît pas dans la « Lettre » de 1930, mais on comprend facilement que c'est vers la notion telle qu'elle se construit à l'époque contemporaine que tendent les préoccupations de Gide, qui accuse les traductions de *Hamlet* d'être dépourvues d'oralité et, partant, de la *théâtralité* nécessaire à un texte potentiellement mis en scène. Sa critique de la traduction littérale, pique indirecte contre Schwob, explique probablement en partie pourquoi il se refuse au vers : la littérarité empêcherait « certaines qualités poétiques ». Cela ne signifie pas qu'il refuse de s'attacher à la « matérialité » de la langue du texte d'origine, mais que les qualités poétiques ne résident pas pour lui dans les *mots*, au niveau micro-structurel du texte traduit ; mais au niveau plus macro-structurel des *phrases* : « il importe de ne pas traduire des mots, mais des phrases et d'exprimer, sans en rien perdre, pensée et émotion [...] » (*ibid.*, p. viii). Ce qui va devenir un souci explicite du rythme chez Gide se situe donc au niveau plus global de la *syntaxe*, et par là d'un « sens » (« pensée et émotion ») qui dépasse l'attachement au seul lexique.

414 L'éditeur fait paraître le texte suivant à la fin de la « Lettre-préface » : « Le texte d'*Hamlet* est partie en vers, partie en prose. La traduction d'André Gide est en prose. Pour que nos pages apparaissent symétriques et afin de permettre au lecteur de suivre ligne pour ligne le texte original, nous avons donné à la traduction des passages en vers la disposition typographique des vers » (Gide, 1944, s. p.)

Cette pensée aboutit en 1945 au concept même de rythme, auquel Gide accorde une importance manifeste :

Comment transposer cette réalité extra-naturelle dans une langue beaucoup plus rétive que celle de Schlegel ou de Stephan George, dans une langue intransigeante, aux strictes exigences grammaticales et syntaxiques, une langue aussi claire, précise et prosaïque (pour ne point dire anti-poétique) que la nôtre ? [...] et le pire défaut des traductions que je consulte est d'être ininterprétable, irrespirable, cacophonique, privé de *rythme*, d'élan, de vie, parfois incompréhensible sans une attention soutenue, que n'a pas, au théâtre, le temps de prêter le spectateur [...]. Rien de plus facile que de quitter l'exactitude pour le lyrisme et de perdre pied. Mais il s'agit précisément de ne rien perdre, ni pied, ni aile, ni raison, ni rime (ou *rythme*), ni logique et ni poésie [...] (« Lettre-préface in Gide, 1944, s. p. ; je souligne. »).

On retrouve là nombre d'éléments qui seront exploités de nouveau par Bonnefoy ou J.- M. Déprats, entre autres. Gide s'appuie sur la théorie traditionnelle du « génie des langues », et radicalise même passablement l'inaptitude de la langue française à traduire la poésie anglaise. Certes, dès Voltaire, on trouve l'idée que le français ne parvient pas au même degré de souplesse ou de liberté que l'anglais ; ce constat, néanmoins, n'est jamais allé, comme chez Gide, jusqu'à la négation de la capacité poétique du français. Le « génie des langues » devient ici une essentialisation complète qui rattache le français à la clarté et à la précision (là encore, une vision particulièrement répandue depuis le classicisme dont on sait l'influence profonde qu'il eut sur Gide), c'est-à-dire à des valeurs intellectuelles et esthétiques. Le terme « prosaïsme », qui paraît bien plus péjoratif, est en même temps une sanctification de l'association entre poésie et vers, au niveau technique, et entre poésie et « confusion », « chaos », sur le plan esthétique. Cette « condamnation du français » par Gide est une évolution théorique importante par sa radicalité. Le « génie des langues » conduisait par exemple un Vigny à constater l'impossibilité pour le français (ou plutôt, pour la poésie française) de parcourir les mêmes « gammes » que l'anglais – et à essayer alors de trouver une autre forme de « gammes » à parcourir qui lui semblassent une équivalence possible. Si le français est « anti-poétique », la recherche même d'une telle

équivalence n'a pas beaucoup de sens. De fait, le mot « prosaïsme » n'est pas utilisé au hasard, et Gide ne fait ici qu'accentuer les idées défendues par Rivarol dans son fameux *De l'universalité de la langue française* :

La langue française ayant la clarté par excellence a dû chercher toute son élégance et sa force dans l'ordre direct ; cet ordre et cette clarté ont dû surtout dominer dans la prose, et la prose a dû lui donner l'empire ; cette démarche est dans la nature ; rien n'est en effet comparable à la prose française (1784, s. p.).

Gide se place manifestement dans la lignée de ce propos et fait de la prose le seul horizon possible pour la traduction de Shakespeare. C'est cette perspective de devoir traduire un texte poétique / « extra-naturel » dans une langue aux antipodes de ces qualités qui va faire émerger le concept de rythme comme un enjeu important. Cette notion associée de manière presque indissociable à la métrique, Gide la réintroduit dans la traduction en prose car le rythme devient imaginairement la compensation de ce que l'on perd en ignorant le vers. On pourrait schématiser en disant que le rythme est l'une des solutions trouvées par Gide pour traduire un contenu « romantique » par un instrument « classique ». Les caractéristiques qu'il accorde aux traductions qu'il a consultées sont fort révélatrices : « ininterprétable, irrespirable, cacophonique, privé de rythme, d'élan, de vie ». Hormis le premier mot, qui renvoie tant à une opération intellectuelle qu'à la mise en scène du texte au théâtre, tous les autres connotent le corps ou la musicalité – ensemble de qualités que Gide essaye d'acquérir avec sa propre traduction, en prose donc. Dans le corpus des traducteurs hamlétiens en français, c'est la première fois que l'un d'eux revendique aussi clairement le *rythme* comme une ambition affichée de la traduction, et manifestement comme l'un des enjeux prioritaires, puisque le défaut de rythme fait partie des « pires ». On remarque en outre à quel point Gide porte une attention soutenue aux caractéristiques de « jouabilité » du texte (« ininterprétable », « le temps de prêter le spectateur »), attention qui va, là aussi, devenir un leitmotiv des traducteurs contemporains.

La seconde utilisation qu'il fait du mot rythme dans l'extrait est particulièrement intéressante. Au moment où il décrit la nécessité pour le traducteur de tenir la ligne de crête entre les pôles d'une binarité qu'il a lui-même instaurée (entre l'anglais « poétique » et le français « logique »), Gide souligne l'importance de ne pas perdre la rime (ou *rythme*). Est-ce ici une

simple boutade sur la confusion qui a longtemps régné entre les deux termes en français ? Sans doute, mais on peut remarquer que dans le jeu d'oppositions binaires que Gide décrit (pied / aile, rime / raison, logique / poésie), le mot rime est employé du point de vue de la nécessaire attention à la poétique du texte, auquel le rythme est par là même associé. Dès lors, le concept n'appartient plus seulement à la poésie rimée : c'est le garant d'une poéticité du texte qui dépasse le seul cadre métrique. Le rythme devient alors l'objet d'une recherche qui doit permettre la valeur poétique du travail engagé sans que cette valeur passe nécessairement par le vers⁴¹⁵. En fait, Gide fait tout pour créer une sorte de syncrétisme entre les acceptions traditionnelles du rythme (notamment le sème de la musicalité), les acceptions plus « vitalistes » qui apparaissent à la fin du XVIII^e s. et la prose :

[...] I have always felt something lacking in the earlier translations, something that I considered indispensable : the *poetic* as well as the *musical essence* that animates the play throughout ; a kind of *lyrical transposition of key, vibrating in a surcharged atmosphere* that bathes the characters and colors their speeches. It seemed to me that my work would be in vain if I conveyed into the French no more than the meaning of these speeches, which a number of the earlier translators had rendered quite well, but at the cost of the *rhythm*, the rapture, and the *peculiar latent music* [...].
(Roddman, 1949, p. 216 ; je souligne)

On peut remarquer combien Gide retrouve presque les mêmes accents que Vigny, mais en les assumant pour une traduction en prose. Dans une thèse de 1977 qui analyse en détail la traduction de Gide, Michael Sulick confirme le rôle primordial du rythme chez l'auteur, dans la traduction comme dans son œuvre personnelle : si la prose apparaît bien comme un compromis, elle est chez Gide la solution pour tenter de résoudre le dilemme de prosodies linguistiques contraires (v. p. 159). Pour Gide, dit M. Sulick, « Rhythm is undeniably Gide's overriding concern [...] » (*ibid.*). M. Sulick souligne comment une prose maîtrisée à la perfection est l'outil convenable pour transposer les effets de sens du rythme original de *Hamlet*, créés au moyen du *RM*

415 On reconnaît encore aujourd'hui des réussites « rythmiques » à Gide, par exemple J.-M. Déprats (in *Traduire le théâtre*, Assises de la Traduction Littéraire, éd. Jean-Pierre Camoin, 1990, p. 77 ; désormais éd. Camoin, 1990) ; ou R. Kahn in *HTLF* [4], p. 350 sq. Si R. Kahn considère par exemple que ces réussites adviennent « malgré » la prose, Gide les considère comme consubstantielles à son choix.

(v. p. 161)⁴¹⁶. Je ne reviens pas sur toutes les analyses très détaillées que propose M. Sulick, mais elles insistent sur l'importance majeure des effets rythmiques dans la tentative de l'écrivain français.

Gide représente un tournant dans la conception de la traduction de *Hamlet*. Lorsque Pagnol fait paraître sa propre traduction en 1947, l'influence de son prédécesseur est évidente. Lui aussi critique la littéarité de la traduction de Schwob : « un mot pour un mot, une phrase pour une phrase, *sans jamais intervertir l'ordre des mots* » (Pagnol, p. 10). Cette littéarité, outre qu'elle conduit les traducteurs à une surinterprétation de certains termes⁴¹⁷, aboutit à une condamnation proche de celle que formule Gide : le dialogue est « imparlable » (p. 12). Pagnol s'inscrit dans l'axe de la réflexion initiée par Gide, mais dote le terme d'une autre extension que celle précisément accordée par son immédiat prédécesseur. Le rythme de *Hamlet*, pour Gide, est une caractéristique de l'organisation du texte (son « élan », sa « vie »), un marqueur de sa *poéticité*. Pagnol rattache plutôt le rythme à l'efficacité dramatique lorsque, critiquant les « traductions des professeurs », il dit de ces derniers qu'ils

perdent sans cesse le rythme dramatique, ou plutôt ils ne le trouvent jamais : d'un monologue, ils font une dissertation, d'une réplique ils font une phrase. Ils semblent avoir oublié que le texte d'une œuvre dramatique n'est pas tout entier sur le papier, et que les mots employés par le dramaturge ne sont que la trame de son langage.

Ce qui compte autant que les mots, ce qui leur donne leur vrai sens, ce sont les intonations, la vitesse du débit, les attitudes, les gestes. (*loc. cit.*)

Le rythme, qualifié directement de « dramatique », ne se situe plus tout à fait dans la question de la valeur poétique du texte, mais plutôt dans la dimension de *RC* que j'ai essayé d'explorer⁴¹⁸. Soulignant implicitement l'opposition entre une langue trop écrite (« dissertation », « phrase ») et le rythme nécessaire de ce que serait l'oralité dramatique (« monologue », « réplique »), Pagnol enrichit le rythme d'une dimension dramatique dans la mesure où il le relie explicitement à des formes de discours spécifiques du théâtre, et où il précise que le rythme dramatique se manifeste

416 On trouvera des analyses détaillées, notamment dans les chapitres II (« Shakespeare, Gide, and the French language », p. 45-64) et VII (« The prose rhythm of Gide's *Hamlet* », p. 158-181) de la première partie.

417 V. p. 12 la critique que fait Pagnol de la traduction d'un *do* par un « fais »

418 V. [Première partie, chap. 3](#).

par des éléments sensoriels qui dépassent la seule sémantique lexicale, éléments sonores (intonations, vitesse, débit) et visuels (gestes). Le rythme n'est plus seulement l'« élan vital » du texte, mais ce qui permet sa réussite dramatique et théâtrale. Cette double facette, à la fois garantie de valeur poétique et d'efficacité dramatique, est aujourd'hui encore largement répandue parmi les traducteurs et les commentateurs de Shakespeare, jusqu'à supposer souvent qu'il y a entre ces deux versants du rythme un rapport de causalité : *parce que* le texte a un rythme poétique, il a un rythme dramatique, ou vice versa⁴¹⁹.

Dans cette période largement dominée par les idées qui seront le plus clairement formulées par Gide, un homme fait figure d'exception et mérite d'être signalé, l'écrivain belge J.- H. Rosny⁴²⁰. Quoiqu'il propose une traduction en prose, sa réflexion s'inscrit à contre-courant des cadres théoriques gidiens. Leur différence se lit déjà dans la conception des rapports entre français et anglais, puisque Rosny rejette en bloc l'idée d'un « génie » particulier des langues :

Une autre théorie désastreuse exagère considérablement la difficulté de traduire convenablement un auteur étranger : on n'en pourrait donner qu'une idée lointaine ? Rien n'est plus absurde quand il s'agit de langues ayant la communauté d'origine des langues indo-européennes, particulièrement de l'anglais et du français. (Rosny, « Préface », p. v *sq.*)

Il insiste au contraire sur les « analogies » dans la « construction » (*loc. cit*) des deux langues⁴²¹, et en conclut que « Shakespeare nous est donc infiniment accessible » (*loc. cit.*) Le rythme apparaît alors dans la réflexion de Rosny, d'abord dans un sens assez péjoratif, pour qualifier manifestement une sorte de formalisme qu'il méprise :

Certes quelques auteurs absolument verbaux, dont les ouvrages sont des rébus linguistiques, vivent mal séparés des petits appareils d'assonance et de rythme qui les font vouloir ; mais les grands cerveaux échappent à la

419 Ainsi R. Kahn, qui note que Gide parvient « à conserver des effets de rythme garants d'une grande efficacité dramatique » (in *HTLF* [4], p. 352).

420 Sous le même pseudonyme se cachent deux écrivains différents, deux frères, qui ont écrit en commun et de manière séparée en l'utilisant tous les deux. Je n'ai pas réussi à déterminer lequel des deux frères est l'auteur de la traduction.

421 « L'expression d'une pensée se fait de la même manière dans toutes nos langues européennes, toutes usent des mêmes éléments grammaticaux, toutes transportent d'une manière plus ou moins compliquée, plus ou moins sobre [...] l'action du sujet aux divers compléments en passant par des verbes [...] » (*ibid.*)

prohibition. L'harmonie supérieure est une chose de l'esprit, non de la lexicographie [sic] » (*loc. cit.*)

Ici, le rythme et ses « petits appareils » sont opposés à « l'harmonie supérieure », formulation à travers laquelle Rosny renoue avec la tradition qui rattache poésie et musicalité. L'expression « absolument verbaux » est intéressante : Rosny ne s'oppose pas à une conception où le rythme est justement l'apanage de la « corporalité », de la matérialité du texte – il concourt à cette vision, mais la trouve profondément insatisfaisante pour évaluer l'œuvre de Shakespeare, dont la valeur est clairement spirituelle à ses yeux et n'est pas liée à une simple organisation de *mots*.

Il critique alors ce que nombre de traducteurs avant lui ont revendiqué, c'est-à-dire la construction d'une phrase à la syntaxe volontiers tortueuse, censée coller à celle du texte shakespearien. Rosny, au contraire, a été « [frappé] de la belle ordonnance de son style, de sa clarté et de sa sobriété, alors que les meilleurs traducteurs [...] nous ont donné quelque chose de heurté, de haché, de tourmenté qui s'éloigne considérablement du texte anglais » (*loc. cit.*) – et l'on sent bien que les adjectifs utilisés dénotent une méfiance certaine envers le rythme. C'est confirmé un peu plus loin :

Ajoutons que sa langue est saine, sobre, d'une harmonie tranquille, large à la fois et simple comme un grand esprit. *Le sauvage ivre* nous est-il resté dans la tête ? Nous l'ignorons ; mais, avec de telles qualités, une forme si ample, si nette, si douce, *jamais Shakespeare n'a été traduit qu'en une langue au rythme rompu*, sa mélodie primitive, pour devenir un rude français.

Voilà l'écueil que nous avons voulu fuir. Nous avons essayé humblement de transposer Shakespeare, sans toucher aux rapports, sans briser le moule [...] ténacité avec laquelle nous nous sommes attachés à la phrase anglaise, nous efforçant de toujours la garder entière et harmonieuse [...] (*loc. cit.* ; je souligne.)

Le rythme ici semble clairement lié à la syntaxe – à la fois *RS* et *RR*. Il se rapproche donc de l'acception contemporaine à l'œuvre dans les différents paratextes de traducteurs. On pourrait cependant qualifier de presque réactionnaire ce recours à la notion d'« harmonie » : les valeurs

que l'« harmonie » recouvre aux XVIII^e et XIX^e s. vont être de plus en plus systématiquement associées à « rythme ».

A l'orée de l'époque contemporaine, où le vers libre domine la traduction shakespearienne, la prose était donc une norme où, malgré le changement patent qui va s'opérer dans les traductions à venir, les cadres théoriques définis par Gide, et par Pagnol dans une moindre mesure, sont devenus les schémas de référence pour les traducteurs de *Hamlet*. Rosny propose du rythme une vision qui n'est pas incompatible avec celle de Gide sur le plan conceptuel : c'est sur le plan axiologique qu'il s'oppose à lui, favorisant l'idée d'une phrase « harmonieuse », battant en brèche celle d'un Shakespeare à la syntaxe chaotique. Si le rythme apparaît chez Gide, puis chez Pagnol, vers le milieu du XX^e s., et commence à prendre une importance qui ne fera que se confirmer, c'est d'abord parce qu'il recouvre une conception de la poésie héritée du romantisme et des courants postérieurs qui fait la part belle aux émotions, à l'imprévu, à la passion puis à l'inconscient. C'est ensuite parce que le mot est suffisamment vague, commode et prestigieux pour nommer l'ambition de rivaliser *poétiquement* avec le vers au sein même d'une traduction en prose. Le rythme est la clé, le « quelque chose » qui légitime potentiellement la traduction en prose comme interprète valable de l'original (majoritairement) en vers. Ce qui commence à s'organiser, c'est la transformation du rythme comme phénomène technique et poétique relativement restreint à un concept beaucoup plus complexe et d'extension bien plus large.

Il est d'ailleurs frappant de remarquer que lorsque la notion de rythme intervient, que ce soit chez Rosny, chez Gide ou chez Pagnol, ce ne sont jamais des extraits concrets, des passages précis de *Hamlet* qui sont évoqués, mais un « rythme » général et englobant, soit le rythme de la langue, soit le rythme de la traduction en général. La manière dont les différents traducteurs, tout en parlant de rythme, traitent la question de l'hétérométrie de la pièce est assez surprenante. Il est rarement fait mention de la diversité métrique, et il y a une forme d'association métonymique entre la partie (majoritaire) en vers et la pièce dans sa globalité. Les choix de traduction, pour les parties explicitement présentées comme versifiées, sont parfois étonnants, et révèlent que l'hétérométrie n'est pas vraiment pensée ni même prise en compte. Schwob et Morand, par exemple, traduisent la lettre de Hamlet, à la scène 3 de l'acte II, et les chansons d'Ophélie de l'acte 4 en octosyllabes rimés, mais ils traduisent la tirade sur Pyrrhus et la « Souricière » en vers libres, faisant une différence claire entre les « petits » vers de la lettre et des chansons, et ceux des

comédiens. Rosny, au contraire, traduit tous les passages « versifiés » en vers libres. Pagnol prend le même parti que Schwob, mais en choisissant des alexandrins rimés pour tous les passages des comédiens, et des mètres divers pour la lettre et les chansons. C'est chez Gide que les choix sont les plus déroutants : des octosyllabes rimés sont utilisés pour les « petits » vers, de manière assez habituelle ; il fait le choix du vers blanc pour la tirade sur Pyrrhus ; cependant, pour la « Souricière », ce sont des octosyllabes, sans justification apparente. Cela me semble confirmer que le rythme émerge comme concept pour traduire une perception *globale* de la pièce, attachée, d'un point de vue métrique, au traitement du vers blanc shakespearien et presque de lui seul, mais attachée surtout à un ensemble de valeurs et de conceptions qui dépassent la seule poétique.

IV. LE TRIOMPHE DU RYTHME ET DU VERS LIBRE DANS LA TRADUCTION CONTEMPORAINE DE *HAMLET* (DU SECOND XX^E S. À NOS JOURS)⁴²²

De la notion gidienne de rythme à l'émergence du vers libre comme instrument privilégié de la traduction shakespearienne, il n'y a qu'un pas : celui d'un retour du vers, senti pour beaucoup comme une nécessité absolue pour atteindre le vrai rythme du texte. Si le *Hamlet* de Gide et celui de Bonnefoy peuvent paraître bien différents, l'un en prose, l'autre en vers libre⁴²³, les présupposés théoriques qui président aux traductions sont pourtant proches.

L'émergence de la mise en scène comme un pôle de création théâtrale à part entière entraîne aussi une modification des pratiques de traduction, la période 1945-1968 revient à la

422 A noter l'existence d'une (ou de deux ?) traductions non publiées de *Hamlet*, pour Benno Besson. Les sources sont contradictoires : Besson a mis en scène *Hamlet* au Festival d'Avignon en 1977 (v. les archives [en ligne](#)), et à la Comédie de Genève en 1983 (v. les archives [en ligne](#)). D'après les archives du Festival d'Avignon et de la BNF (v. [en ligne](#)), le texte est de François Bérault ; sur les Archives du spectacle, l'actrice Geneviève Serreau est créditée comme traductrice (v. [en ligne](#)) de cette version en 1977. B. Gros (1999) indique que la traduction utilisée est celle de Bérault. Je n'ai donc aucune certitude, et il y a peut-être deux traductions, une de Bérault, l'autre de Besson lui-même en collaboration avec Serreau ; toutefois, je pense plutôt qu'il n'y a qu'une traduction, peut-être un texte de base de Bérault, retravaillé par Besson et Serreau, en 1977 puis en 1983. Gros en reproduit quelques extraits (v. 1999, p. 65-101), et il semble que la traduction soit en vers libres. Les informations sont trop fragmentaires pour que j'aie pu étudier sérieusement cette traduction.

423 Il y aurait à définir de manière plus rigoureuse que ne le permettent ces pages ce qu'est véritablement le vers libre, et qui est en soi un objet de débat. D'aucuns y voient de la prose typographiquement découpée. Par souci de simplicité, je m'appuie sur la définition qu'en donne M. Aquien dans son *Dictionnaire de Poétique* (1997), définition qui correspond, au moins dans leurs intentions théoriques, aux textes des traducteurs en vers libre de Shakespeare : « [...] les vers libres sont des vers de rythmes [*sic*] et de longueurs variables ; ils ne sont pas obligatoirement reliés par la rime, mais obéissent à des appels d'assonance et d'allitération à l'intérieur du vers, ou optent pour des systèmes divers d'homophonie finales [...] », p. 317-318.

bipartition entre traductions pour le livre et traduction pour la scène (pas toujours publiées) qui était celle du XIX^e s⁴²⁴. L'influence toujours plus prégnante de la scène semble favoriser ce retour du vers, dans une volonté toujours plus affirmée de proposer à la fois une langue plus « corporelle » et plus « théâtrale », les deux éléments semblant, dans les discours des traducteurs, solidaires et interdépendants. R. Kahn dresse un panorama global des évolutions de la traduction, que l'étude des versions de *Hamlet* confirme⁴²⁵ : ces traductions d'après 1945 ont beaucoup de particularités en commun, comme celle, souvent soulignée dans les paratextes théoriques, de porter une « attention croissante [...] à la physique de la langue » (p. 348-349), « à la lettre et à la matérialité shakespearienne » (p. 349), c'est-à-dire à la « concrétude », voire à la « crudité » (p. 356) de la langue de Shakespeare.

Signe de son importance croissante dans les traductions contemporaines de Shakespeare, la notion de rythme s'insinue aussi dans le discours critique sur ces traductions mêmes : « [...] il s'agit alors de mettre en valeur la dimension poétique, l'humour, le rythme, l'énergie [...] » (p. 350), à travers des traductions qui « n'hésitent pas à choisir un vocabulaire concret et violent, avec des rythmes parfois heurtés » (p. 358). R. Kahn met en évidence les évolutions les plus significatives des traductions de *Hamlet* depuis les années 1950 : retour puis triomphe progressif du vers (libre), et recherche parallèle – ou consécutive ? – d'une « littéarité » qui est, la plupart du temps, assumée comme une double garantie de théâtralité et de poéticité. Ainsi, il note :

Jean-Michel Déprats [...], M. Grivelet ou encore A. Markowicz vont plus loin en récusant la nécessaire fluidité de la langue et en promouvant une forme de littéarité qui n'est plus, désormais, ressentie comme faisant obstacle à la vivacité de la parole théâtrale, mais apparaît au contraire comme l'un de ses vecteurs privilégiés (p. 352).

Ces pratiques, héritées en partie des théories de Berman ou de Meschonnic, sont intimement liées à une réflexion sur le rythme : « [les traducteurs] n'opposent plus fidélité au sens et fidélité à la lettre : ils cherchent à travailler l'expressivité poétique de la langue cible et à en rendre audible le rythme et l'étrangeté » (p. 353). Le résultat le plus visible de cette volonté, dans les traductions de *Hamlet* comme de Shakespeare plus généralement, c'est le choix du vers, senti comme le

424 V. B. Guéna et Y. Chevrel, in *HTLF* [4], p. 686.

425 V. le chap. « Retraductions » in *HTLF* [4] (p. 325-418).

véhicule le mieux approprié à cette alliance de la littérarité et du sens, sorte de synthèse et de dépassement enfin acquis du débat traditionnel de la traduction : « Désormais, la question qui se pose n'est plus celle du choix entre prose et vers, mais plutôt du vers à adopter afin de rendre la richesse stylistique et rythmique de l'original » (p. 353-354). Le rythme prend une place de plus en plus centrale.

Ce constat mérite bien sûr d'être nuancé et affiné, selon les traducteurs, certains échappant un peu aux caractéristiques dégagées par R. Kahn, d'autres présentant des subtilités théoriques qui diffèrent légèrement de cette présentation globale. Celle-ci, cependant, donne une image fidèle des ambitions présentées chez la plupart des traducteurs. Le développement « Comment traduit-on la poésie ? » d'un autre chapitre du même livre⁴²⁶, confirme que l'importance prise par le vers libre dans la traduction du théâtre n'est que le reflet de ce qui se produit pour la traduction de la poésie en général : « Le vers libre, nouvel instrument de l'écriture poétique, est nourri par la traduction et enrichit en retour ses possibilités » (p. 623). Avant de passer à une typologie des trois types de choix « métrique », constatons simplement que la période marque la disparition pure et simple d'une forme de traduction de *Hamlet* : l'emploi du distique de vers rimés (l'alexandrin). La tentative de Sonniès en 1929 est la dernière à ce jour. La désuétude complète de ce choix, parallèlement au succès progressif du vers libre, nous montre bien que c'est moins la conception traditionnelle de la poésie (finalement toujours intimement liée au vers) qui a changé, que notre compréhension et notre pratique du vers lui-même – la conception de rythme étant au cœur de cette évolution.

IV.1. Prose et vers blanc métriques : pratiques minoritaires

La prose est en déshérence assez nette après avoir triomphé au début du XX^e s⁴²⁷. On ne trouve guère, chez les traducteurs-prosateurs qui ont suivi Gide et Pagnol, d'éléments théoriques particulièrement centrés sur le rythme⁴²⁸. Le souci de la « clarté » est celui qui domine : chez Brousse, on a un « retour à la clarté, c'est-à-dire à la fidélité », avec des « mots clairs, les mots

426 Chap. IX « Poésie » (Y. Chevrel, B. Banoun, C. Lombez, p. 595-656)

427 Il est à noter néanmoins que des traductions assez récentes font de nouveau le choix de la prose, que ce soit pour *Hamlet* (la traduction de Lemaire – Barnes en 2018), ou pour d'autres pièces du corpus shakespearien (*La Nuit des Rois* d'Olivier Cadiot, pour le spectacle de Thomas Ostermeier à la Comédie-Française en 2018).

428 Les traductions en prose de la période : Christine et René Lalou, 1958 ; Georges Brousse, 1964 ; Georges Guibillon, 1965 ; Sophie Becker, 1965 ; Vercors, 1965 ; André Lorant, 1988 ; Xavier Lemaire et Camilla Barnes, 2018.

exacts » (Brousse, 1964, p. 9 et 10⁴²⁹) ; A. Lorant justifie le choix de la prose par la volonté de « “déplier” le texte pli par pli, de le rendre explicite » (p. 331) ; C. Barnes revendique « un français pour tous, clair [...] »⁴³⁰. Le mot rythme n’apparaît guère, comme s’il était (re)devenu la chasse gardée de la traduction versifiée ; on trouve quelques remarques ici ou là qui montrent une attention aux problèmes « rythmiques »⁴³¹, mais ce ne semble pas être un sujet majeur pour les traducteurs-prosateurs comme ce l’était pour Gide.

La seule exception est Vercors, qui propose une réflexion un peu plus poussée sur la question, qui s’inscrit dans la filiation des propositions de Gide :

[...] conserver, dans la plus grande mesure du possible, la puissante charge poétique qui imprègne d’un bout à l’autre le texte anglais. Celui-ci, passant du vers blanc à la prose et de la prose au vers rimé, change constamment sinon de rythme (toujours le pentamètre) du moins de ton et d’allure, sans pour autant jamais perdre son unité. La solution a paru résider, en français, dans une prose cadencée (la plupart du temps aussi en décasyllabes, rarement en alexandrins) la seule qui offre dans notre langue assez de souplesse pour suggérer tantôt le gongorisme du roi ou de Voltimand, tantôt la mélancolie méditative d’Hamlet [...] (1965, p. xiv).

Le rythme est ici utilisé dans son sens archaïque de « vers », associé au pentamètre, tandis que les sèmes plus modernes sont associés au « ton », à l’« allure » et à la « cadence ». A contre-courant de la tendance à associer rythme et mouvement, Vercors installe le rythme du côté de la permanence, de l’« unité », puisque le même vers est toujours utilisé. Aussi opte-t-il pour la même solution que Gide, en proposant un compromis entre l’unité formelle et les possibilités rythmiques de la prose, par le retour plus ou moins régulier d’accents syntaxiques visant à donner cette cadence qui remplacerait le vers original. On trouve ici un terme, la « souplesse », qui reviendra fréquemment dans le paratexte critique des traducteurs en vers libres, et qui devient

429 Ce sont ici les mots du metteur en scène pour qui Brousse a produit sa traduction, Morvan Levesque, qui rédige la préface.

430 Il n’y a pas d’appareil critique dans l’édition citée *supra*. On trouvera les apports théoriques divers de Lemaire-Barnes dans le document suivant, [en ligne](#), p. 10.

431 Les Lalou, qui proposent en fait une révision de la traduction d’Hugo, critiquent quelques légères « lourdeurs » (p. xvi) ; A. Lorant, préférant recourir à la notion de style qu’à celle de rythme, dit qu’il s’est efforcé « de respecter [...] le mouvement et le style souvent heurté de la phrase shakespearienne » (p. 331).

symptomatique des recherches qu'effectuent les traducteurs de Shakespeare depuis le milieu du XX^e s.

Le vers blanc est, lui aussi, une pratique minoritaire dans la période considérée (je classe sous ce vocable une traduction qui suit le modèle proposé par Derocquigny (1929) : *blank verse* rendus en vers métriques non rimés, prose rendue en prose, le système des vers rimés par des vers rimés divers selon les situations⁴³². Chez Malaplate comme chez Grivelet et Monsarrat, le choix du vers blanc est celui de l'alexandrin. La justification se fonde surtout sur des critères culturels : « [le pentamètre iambique] a joué le même rôle historique dans la littérature anglaise [que l'alexandrin dans la littérature française] et plus particulièrement au théâtre » (Malaplate, 1991, p. xx) ; « Ce qu'il [l'alexandrin] a de commun avec le *blank verse*, c'est d'être lui aussi consacré par une grande tradition poétique. Bien que très différents, ils sont de dignité semblable et c'est en cela que l'un est à propos pour traduire l'autre » (Grivelet et Monsarrat, 1997, p. 13). Curieuse défense de l'alexandrin, dans la mesure où elle sort complètement du domaine poétique. Malaplate ajoute cependant un argument d'ordre plus poético-linguistique, lorsqu'il affirme que l'alexandrin « contient à peu près, en général, le même volume de sens vers à vers, à cause de la plus grande brièveté de l'anglais, accrue encore par les facultés d'élosion de cette langue » (*loc. cit.*)⁴³³. On s'éloigne ici franchement de la recherche d'un équivalent rythmique au sens moderne du mot, puisque le vers n'est plus ici considéré sous l'aspect d'une durée, mais comme un « contenant » (« volume de sens »). La nécessité de la traduction juxtalinéaire que semble se donner Malaplate (« vers à vers ») le conduit à un transvasement de chaque vers dans un autre vers, et le défi est alors de trouver un réceptacle qui contienne à peu près autant que le réceptacle de départ, pour « en » perdre le moins possible. Dans les deux cas, l'alexandrin choisi rejette explicitement le modèle classique pour le vers d'inspiration romantique, aux règles moins rigides en matière de métrique et de prosodie. Malaplate a « modelé » son alexandrin « d'après notre prononciation moderne, celle qui viendrait naturellement à un acteur, m'exposant à la critique des puristes dans de nombreux cas d'hiatus, de synérèses, ou de non-élosion à l'hémistiche » (p. xxi). Grivelet et Monsarrat, reconnaissant que le *blank verse* est « bien éloign[é] de ce qui a cours chez Corneille ou Racine » (*ibid.*), indiquent implicitement qu'il ne suivront pas le vers classique,

432 Les traductions en vers blancs de la période : Jean Malaplate, 1991 ; Michel Grivelet et Gilles Monsarrat, 1997 ; André Markowicz, 2000.

433 C'est une idée que l'on retrouve en partie dans H. Suhamy (1999) : « [...] le décasyllabe anglais correspond à peu près, tant par la quantité de parole que par la longueur du souffle, à notre alexandrin », p. 77.

quoique de manière un peu allusive : « En d'autres contextes, l'alexandrin s'est pratiqué de façon moins rigoureuse » (*loc. cit.*).

On ne peut s'empêcher de noter une sorte de gêne dans les justifications apportées au choix de l'alexandrin, comme si les traducteurs avaient conscience d'opter pour une voie à contre-courant, et reconnaissaient implicitement qu'ils choisissaient un vers imparfait sur le plan du rythme. Les principes de traduction établis connaissent même des entorses assez surprenantes. Malaplate traduit ainsi le fameux monologue en décasyllabes. Pourquoi uniquement ce texte ? Parce que « la gageure » pouvait « être tenue », et le passage

acquerrait ainsi, ou plutôt retrouvait, une aisance qui tranchait avec la pesanteur habituelle qu'il avait en prose et qu'il n'était peut-être pas inopportun de laisser à nos acteurs français ce morceau de bravoure sous une forme qu'ils pourraient dire enfin sans trop de crainte d'être ennuyeux ou ridicules (p. xxi-xxii).

Grivelet et Monsarrat, malgré l'équivalence posée entre alexandrin et *blank verse*, avouent néanmoins qu'« il faut parfois se tenir à quelque distance de l'alexandrin pour conserver la mobilité du texte anglais » (*ibid.*) En effet, un coup d'œil à la traduction que Grivelet a proposée du monologue nous montre que son alexandrin « libre » est parfois difficilement reconnaissable, voire mis de côté :

Être ou bien ne pas être ; // c'est cela la question :
Savoir s'il est plus noble // pour l'esprit d'endurer
Les coups de la fronde, les flèches, // de l'outrageuse Fortune
Ou de prendre les armes // contre une mer d'épreuves,
Et, s'y opposant, les // finir. Mourir, dormir –
Pas plus, et par un som//meil dire qu'on met fin
Aux angoisses(?) et aux mille // atteintes(?) naturelles
Dont hérite la chair // – c'est un achèvement [...] (p. 951 ; je souligne).

J'ai souligné les « e muets » traditionnellement prononcés dans la diction classique ; en italiques, les « e muets » qui devraient être prononcés selon la même diction, mais ne peuvent pas

l'être ici si on veut considérer les vers comme des alexandrins ; les points d'interrogation entre parenthèses aux vers ici notés 4 et 7 marquent l'incertitude du « e » à prononcer sur ces deux vers – l'un doit l'être, l'autre ne le doit pas, pour pouvoir compter comme alexandrin ; les barres obliques indiquent la césure traditionnelle après la 6^e syllabe. Il est difficile d'établir des règles systématiques qui permettraient de décider du statut de l'alexandrin utilisé ici. La prononciation des « e muets » ne semble pas correspondre à une règle précise : si la plupart des élisions pourraient sans doute être entendues sans choquer particulièrement, prononcer « d'la fronde » au v. 3 jurerait sans doute avec le niveau de langue utilisé dans le reste du monologue. Si un metteur en scène fait le choix systématique de l'élision ou de la prononciation de ces « e », il n'y a plus d'alexandrin. Le traitement des césures est également troublant : les quatre premiers vers semblent construits sur le modèle de la césure « épique », avec possibilité de « e » atone post-6^e syllabe ; ce traitement du « e » à la césure n'est cependant pas systématique, puisqu'on trouve quelques vers plus loin : « [...] Nul voyageur, laisse // perplexe le vouloir » (*ibid.*) : si le vers est un alexandrin, il faut nécessairement prononcer le « e » de « laisse ». Les césures 5 et 7 séparent des syntagmes à la manière de l'alexandrin romantique, la 6^e tombe au milieu de « sommeil », type de césure plutôt associée à une dislocation plus tardive encore de l'alexandrin dans le XIX^e s. ; le v. 8, au contraire, propose une construction très classique. Il est possible que Grivelet ait vu dans cet assemblage de types d'alexandrins divers une réponse à la trop grande rigidité métrique de l'alexandrin classique, et ainsi la solution à la « souplesse » exigée du vers français pour traduire le *blank verse*. Je doute, pour ma part, qu'une représentation qui utiliserait cette traduction (il n'en existe pas à ma connaissance) parvienne à faire sentir aisément au spectateur qu'il s'agit là d'alexandrins, même assouplis. La différence avec de « vrais » vers libres paraît presque indiscernable (d'autant que, conformément au propos initial sur la nécessité de s'écarter par moments de l'alexandrin, Grivelet – et les autres traducteurs de l'édition – emploient par moments des vers qui ne peuvent être entendus comme des alexandrins, comme, dans le même monologue : « Des affres de l'amour dédaigné, des lenteurs de la loi », « Avec une simple lame ? Qui supporterait ces fardeaux » (*loc. cit.*)

A. Markowicz fait le choix de traduire le *blank verse* par le décasyllabe, ce qui laisserait croire à des présupposés théoriques fort éloignés de ceux qui régissent le choix du vers libre ; c'est tout le contraire. A. Markowicz s'inscrit d'abord dans une vision organiciste de l'œuvre littéraire, dans la lignée d'Etkind dont il est un disciple (v. 1998, p. 62). Il affirme également

l'importance de l'oralité pour un texte théâtral (« Un texte de théâtre est fait pour être dit », *ibid.*, p. 63), qu'on retrouve chez les traducteurs vers-libristes⁴³⁴. Surtout, il développe une vision de la métrique anglaise (p. 64-65) complètement cohérente avec celle de J.- M. Déprats ou de Bonnefoy (v. Chap. suivant) : le pentamètre iambique anglais n'est basé *que* sur les accents, et le nombre de syllabes n'y joue « pas de rôle déterminant » : ainsi, le vers anglais est « plus libre » ; et sa construction dissymétrique reflète un état du monde perpétuellement instable – fait que Bonnefoy décrit amplement (v. 1998). Devant cet état de fait, A. Markowicz concède d'ailleurs que l'emploi du vers a quelque chose de presque « réactionnaire » (p. 65) ; pourtant, ce choix s'impose à lui, probablement parce qu'il se rattache à ce qu'il nomme l'« école russe de la traduction »⁴³⁵, qui exige une grande littérarité formelle⁴³⁶. L'alexandrin est impossible (v. p. 65-66), parce qu'il suppose une respiration tout autre, un hiératisme qui contredit le déséquilibre du vers que l'acteur doit incarner dans son corps même. A. Markowicz repousse le vers libre, semble-t-il pour deux raisons. La première est la « stabilité » du système métrique anglais : le fait que Shakespeare n'utilise (presque) qu'un seul vers interdit le vers libre, qui ne propose pas une telle homogénéité⁴³⁷. En outre, le vers libre, pour une raison non définie, altère l'« étrangeté » du texte shakespearien et le « ramèn[e] à nous-mêmes ». La solution est donc le décasyllabe, avec « un jeu, parfois, sur le marquage ou non de la césure »⁴³⁸. Les éléments théoriques, rapidement brossés ici, seront développés amplement au prochain chapitre dans leurs implications, car on les retrouve pour justifier le vers libre ; seul change le choix métrique final. Comment une analyse du *rythme* d'un auteur, notamment de sa versification, globalement analogue, peut-elle produire des choix esthétiques radicalement différents ? La théorie de la traduction, différente chez A. Markowicz et J.- M. Déprats, par exemple, fournit une partie de la réponse : rendre le vers métrique pour le vers métrique est une exigence hétéronome pour A. Markowicz, du fait de son appartenance auto-déclarée à une école de traduction qui le considère comme un impératif

434 A la différence d'un J.-M. Déprats, toutefois, chez A. Markowicz, la scène n'occupe pas une place aussi prépondérante : « Le texte de Shakespeare ne se résume pas, bien sûr, à celui de sa représentation », in « Un tressage allégorique », *Shakespeare, la scène et ses miroirs : Hamlet, La nuit des rois*, éd. François Laroque, 1998, p. 63 – dorénavant A. Markowicz, 1998.

435 A. Markowicz et M. Jones-Davies, 2013, s. p.

436 « J'appartiens à l'école russe de la traduction : ne pas séparer forme et fond. S'il y a prose on traduit en prose, vers on traduit en vers, rimes on fait rimer. Le but n'est pas une traduction mot à mot, mais une recherche de l'équivalence de la complexité de la forme, parce que cette complexité de la forme correspond à la complexité du fond. C'est la base de toute mon entreprise de traduction de Shakespeare », in A. Markowicz et M. Jones-Davies, 2013, s. p..

437 V. l'« Avertissement » à la traduction de *Titus Andronicus*, p. 9.

438 A. Markowicz, 1998, p. 66.

catégorique. Cependant, j’y vois une autre raison, et qui tient au rythme lui-même : c’est le signe que le choix du type de vers pour une traduction qui prétend reposer sur la fidélité au rythme shakespearien, et donc sur une analyse « endogène » du texte, dépend en fait beaucoup plus de phénomènes exogènes (c'est-à-dire, qui n’ont rien à voir avec « les » rythmes d’un texte, tels que j’ai essayé de les définir), et beaucoup plus avec des *a-priori* théoriques attachés à une notion de rythme sans référence claire.

Si je dis que la prose et le vers blanc sont minoritaires, ce n’est pas simplement une question de statistique : c’est qu’ils sont accompagnés par une argumentation critique relativement plus pauvre que chez les traducteurs en vers libres. Le *leitmotiv* principal des traducteurs-prosateurs de la période est celui de la clarté et de la simplicité (hormis Vercors), et les traducteurs en vers blancs métriques (hormis A. Markowicz) cherchent moins un équivalent métrique ou rythmique qu’une façon de rendre l’image qu’ils se font du vers shakespearien et de sa place dans l’histoire du théâtre et de la littérature anglaise. Dans ces pratiques minoritaires, la question du rythme n’apparaît finalement que de manière secondaire. De fait, la question du rythme, dans la traduction de *Hamlet*, est presque la chasse gardée des traducteurs vers-libristes.

IV.2. Le rythme, prérogative du vers libre

Il paraîtra sans doute paradoxal que je n’évoque pas ici les deux traducteurs et penseurs de Shakespeare les plus influents de la période concernée. Tant par l’importance des traductions elles-mêmes, dans leur lecture et leur utilisation sur scène, que par la somme et la qualité du travail critique fourni sur leur propre pratique, Bonnefoy et J.-M. Déprats dominent la question de la traduction shakespearienne. C’est justement pour cette raison que je consacre à leur théorie un chapitre entier de ce travail : je me borne ici à constater les thématiques et concepts affleurants chez les autres traducteurs lorsqu’ils évoquent le rythme ; la grande majorité des traducteurs en vers libres développent d’ailleurs une argumentation assez proche de celle que l’on retrouve *in extenso* chez Bonnefoy et J.-M. Déprats⁴³⁹.

439 Traductions en vers libres de la période, hors Bonnefoy et J.-M. Déprats : Raymond Lepoutre, 1983 ; Michel Vittoz, 1986 ; Geneviève Bournet et Daniel Bournet, 1991 ; François Maguin, 1995 ; Jean-Marc Lanteri, 2003 ; Jean-Claude Carrière et Marie-Hélène Estienne, 2003 ; Luc de Goustine, 2003 ; Daniel Loayza, 2006 ; Henri Suhamy, 2008 ; Pascal Collin, 2010 ; Daniel Mesguich, 2012 ; Jean-Marc Dalpé, 2012 ; Jean Gillibert, 2013. N.B. : la traduction de H. Suhamy (2008) est destinée à une édition scolaire ; il indique que « ni le mètre décasyllabique ni le rythme iambique n’ont été transposés dans la traduction » (p. 55), mais qu’il a respecté une méthode juxtalinéaire. La traduction de J.-M. Dalpé comporte deux particularités : elle est en français québécois et sa forme versifiée est difficile à identifier exactement : elle semble un mixte entre le vers libre et une sorte de

Contrairement aux traducteurs en prose ou en vers blancs, ceux qui pratiquent le vers libre développent volontiers un paratexte critique, plus ou moins long, sur leur projet et leur pratique de traduction. Chez ceux qui le font, le terme même de rythme est fréquent : G. et D. Bournet (1991, T.2, p. 471 *sq.*), F. Maguin (1995, p. 42), D. Loayza (2006, p. 153-154), J.-M. Dalpé (2012, p. 8 *sq.* notamment), D. Mesguich (2012, p. 20 *sq.*). Chez G. et D. Bournet, F. Maguin et D. Loayza, le terme intervient dans la justification du choix de vers pour la traduction, et paraît ainsi lié, d'une certaine manière, au sens traditionnel qui connecte le rythme et le vers : le vers libre est senti comme l'équivalent rythmique / prosodique du « pentamètre » anglais, et « rythme » apparaît d'ailleurs chez ces auteurs dans le contexte d'une discussion sur le refus du vers métrique. Ainsi, G. et D. Bournet évoquent la nécessité de trouver le rythme de chaque vers anglais pour pouvoir proposer un rythme équivalent dans le vers français, et l'impossibilité de traduire Shakespeare en vers métriques français sans faire disparaître le « rythme shakespearien » (*loc. cit.*). F. Maguin fait aussi intervenir la notion de rythme pour expliquer l'absence d'une « utilisation systématique d'un vers français métriquement régulier » (*loc. cit.*). D. Loayza justifie son emploi du vers libre par le fait que l'accent français ne permet pas de « reproduire ces rythmes d'une extrême variété » (*loc. cit.*) qu'autorise le pentamètre iambique. Chez ces traducteurs, le rythme reste fortement attaché au domaine du vers, mais n'est plus conçu comme nécessairement *RM*. Ce n'est pas forcément le cas chez J.-M. Dalpé et D. Mesguich, où l'emploi du mot s'inscrit dans un sens plus large, en relation avec le *RR*, voire la langue :

[...] les inversions et autres complexités syntaxiques sont toujours porteuses d'un rythme qui dépasse leur beauté rhétorique [...] (in J.- M. Dalpé, Paul Lefebvre, « Préface », p. 12).

Traduite trop littéralement, surtout du point de vue syntaxique, la langue shakespearienne perd ses plus grandes qualités théâtrales : son impact et son rythme (in *ibid.*, « De la traduction comme interprétation – Entretien avec Jean-Marc Dalpé », p. 97)⁴⁴⁰.

J'ai essayé qu'on entendît le rythme des phrases [...] (D. Mesguich, p. 27)

verset. Je considère donc ces traductions comme étant en vers libres à défaut d'un autre terme, quoique les traducteurs eux-mêmes ne semblent pas revendiquer ce choix.

440 Il existe manifestement un lien fort entre le rythme, tel que l'entend J.-M. Dalpé, et la syntaxe, puisqu'une traduction trop littérale de cette syntaxe ferait perdre le rythme dans la langue d'arrivée.

Ancré dans une conception plus générale chez ces traducteurs, le rythme n'est pas toujours évident à définir. D. Mesguich indique par exemple que le « rythme des phrases » qu'il a tâché de traduire ne se trouve pas « par simple analogie, ou homothétie : le rythme n'est pas la brièveté ou la longueur » (*loc. cit.*) ; mais il ne précise pas expressément ce qu'il considère alors comme le rythme. Chez J.-M. Dalpé ou D. Mesguich, il n'y a pas de lien de causalité direct entre nécessité rythmique et choix du vers libre, puisque le rythme est avant tout associé à l'organisation de la phrase et même, de manière un peu plus générale, à une sorte d'effet d'ensemble du texte que symbolise la métaphore de la « langue » shakespearienne, ainsi dotée d'un statut propre et d'une identité globalisante qui semble dépasser la notion traditionnelle de style.

Ce rythme « global », moins nettement défini, est au cœur de la problématique du vers libre dans les traductions de la période, y compris quand le terme de rythme lui-même n'est pas employé. Ce qui frappe dans ces divers paratextes, c'est l'accumulation d'un certain nombre de thèmes qui reviennent comme des *leitmotivs*, donnant une impression de cohérence relative à des discours critiques pourtant tenus sur des traductions fort différentes les unes des autres. Ces idées dessinent une pensée du texte shakespearien, de sa poétique, absolument liée à l'évolution moderne du rythme. L'une des isotopies les plus fortes de ces paratextes est celle qui concerne le caractère concret, voire corporel, de la « langue » shakespearienne : on nous parle ainsi d'un « énoncé [...] affectif, charnel, passionnel » (G. et D. Bournet, p. 464). Cette langue, « matière organique de l'œuvre est faite de termes concrets, imagés, plein de sève, de verdure, d'épaisseur » (*ibid.*, p. 467). Le langage dans sa dimension corporelle est mis en avant, et la traduction doit se faire le témoin de cette dimension⁴⁴¹ (je passe, pour le moment, sur le fait que cette dimension concrète et corporelle est parfois attribuée au texte de Shakespeare, parfois à la langue anglaise⁴⁴²). En tout cas, cette dimension est prolongée dans une attention accordée à la *respiration* : F. Maguin indique ainsi que la nature théâtrale du texte amène un « rythme [...] fait pour la respiration de l'acteur » (p. 42)⁴⁴³. Cette attention portée à la respiration, liée à celle que

441 D. Loayza remarque par exemple que le vers de Shakespeare « suggère certaines articulations de la pensée à mesure qu'elle imprègne le corps des mots » (*loc. cit.*) ; le metteur en scène David Bobée, pour lequel Pascal Collin a écrit sa traduction, se félicite que « le corps [soit] compris dans la traduction, dans l'écriture, dans la façon dont la langue claque dans le palais de l'acteur. Le langage, la langue... c'est un organe, c'est du corps » (P. Collin, p. 15, in « Une vanité contemporaine, Entretien avec David Bobée », p. 11-20). Gillibert, dans l'« Avant-dire » de sa traduction, revendique une « lecture abrasive » (p. 3).

442 G. et D. Bournet parlent de la « nervosité anglaise », par exemple (p. 272).

443 L. de Goustine déclare produire une traduction « conforme à la respiration du texte élisabéthain » (p. 189) ; on trouve des remarques similaires chez G. et D. Bournet (p. 464, 472) ou, métaphoriquement chez J.-M. Dalpé (l'« immense souffle de la langue », p. 97).

l'acteur cherche dans le texte, est en rapport étroit avec l'importance accordée à la nature théâtrale du texte⁴⁴⁴, bien plus marquée que chez les traducteurs en prose de la même période⁴⁴⁵. Cela renvoie à la manière dont le vers semble être imposé par le passage à la scène. C'est d'autant plus paradoxal que ces traductions en vers libres ont été peu utilisées sur les planches⁴⁴⁶.

Outre cette isotopie du corporel et du concret, liée à la nature théâtrale du texte, on trouve régulièrement dans les paratextes l'idée de la souplesse, de la vitalité, en même temps que de l'irrégularité et de la liberté de la langue shakespearienne – idée souvent métaphorisée à travers le « mouvement » du texte. Ainsi, pour G. et D. Bournet, Shakespeare « laisse la plus grande liberté » (p. 466) à la syntaxe (qui semble aussi valoir pour l'anglais en lui-même, caractérisé par « sa souplesse et sa liberté », p. 467). La syntaxe « libre » produit alors un « énoncé vivant qui se cherche et s'élabore, au risque de l'anacoluthie, du suspens, ou de la syllepse » (p. 463), et il s'agit alors pour le traducteur de retrouver « la même vie, le même mouvement » (*loc. cit.*). F. Maguin et H. Suhamy évoquent eux aussi le « mouvement » (de la « pensée » pour le premier (*ibid.*), « des phrases et des pensées » pour le second, p. 56). D. Loayza constate l'« extrême souplesse du vers shakespearien », et suggère que ce vers « mesure un certain débit du courant émotif et conceptuel » (*loc. cit.*). D. Mesguich parle pour Shakespeare d'une écriture en « glissements et en tourbillons de sons » (p. 28). La profusion des images et métaphores du mouvement et de l'irrégularité chez J.-M. Dalpé rendrait fastidieux un relevé complet – le passage suivant est particulièrement significatif : « la langue shakespearienne est propulsée par des rythmes motoriques d'une énergie sidérante : c'est une langue qui galope comme un pur-sang » (p. 12)⁴⁴⁷.

444 Chez G. et D. Bournet (« Nous traduisons d'abord une œuvre dramatique », p. 463) ; chez F. Maguin (qui parle de « respecter la nature du texte théâtral », *loc. cit.*), chez D. Bobée (dans P. Collin, *loc. cit.*) ; chez D. Mesguich (lorsqu'il évoque, p. 20, le fait que sa traduction « meure » après les représentations pour lesquelles elle a été écrite) ; chez J.-M. Dalpé (dans la Préface de Lefebvre, notamment : « c'est un Hamlet exceptionnellement fidèle à ce qui était pour Shakespeare la seule chose essentielle : le théâtre », p. 8, mais aussi p. 13, ou dans l'entretien avec J.-M. Dalpé, p. 97) ; chez Gillibert (qui évoque un « "naturel" du jeu de théâtre, lyrique mais sans déclamation oratoire », p. 3)

445 Même si certains se font l'écho d'une volonté de souligner la théâtralité de la traduction proposée, par exemple dans Brousse (1964, p. 9-10) ou C. Lemaire-Barnes (2018, s. p.).

446 A ma connaissance, aucun *Hamlet* mis en scène n'a utilisé les traductions de G. et D. Bournet, de F. Maguin, de H. Suhamy ou de J. Gillibert. Les traductions qui ont été jouées ne l'ont en général été que pour une mise en scène précise, souvent parce qu'elles avaient été commandées pour le spectacle en question : L. de Goustine dans la mise en scène de Philippe Adrien (entre 1996 et 1998) ; D. Loayza dans la mise en scène de G. Lavaudant en 2006 ; P. Collin dans la mise en scène de D. Bobée (2010-2012) ; D. Mesguich dans sa propre mise en scène (2011-2016). L'exception à la règle est ici la traduction de J.-M. Dalpé, utilisée dans trois spectacles différents (2011, mise en scène Marc Béland ; 2013, mise en scène Marie-Josée Basiten ; 2015, mise en scène Marc Beaupré et François Blouin, uniquement au Canada).

447 On trouvera nombre d'autres occurrences (p. 11, p. 13, p. 96, entre autres).

La *musicalité* du texte, enfin est particulièrement mise en évidence, parfois associée à la mise en évidence de la supériorité des sons sur le sens. G. et D. Bournet développent explicitement ce raisonnement :

La clarté du sens n'est pas la priorité de la langue de Shakespeare. L'auteur s'intéresse aux mots, travaille sur eux, sur leurs sonorités, leur impact, comme des objets sensibles : l'ensemble n'est pas un projet de transparence intellectuelle. [...]

Notre choix de mots tente d'allier le sens, l'image et l'harmonie ou la dissonance selon le cas. [...] En cas d'impossibilité de tout concilier, nous avons résolu de privilégier le son et l'image sur la précision du sens [...] » (p. 468).

On trouve une argumentation tout à fait similaire chez D. Mesguich :

J'ai essayé qu'on entendît, en français, le plus d'allitérations et d'assonances possibles [...] parce que – les indices pullulent – Shakespeare n'écrit qu'en glissements et en tourbillons de sons, en insistances lancinantes et disséminations obsessionnelles de quelques combinaisons seulement de lettres, qui sont comme des mots mystérieux de deux ou trois consonnes fichés dans les autres mots, et qu'on ne trouve dans aucun dictionnaire d'aucune langue. [...] Bref, j'ai tenté de traduire le plus possible de "signifiants" (p. 28-29).

Cette primauté du son sur le sens (on verra ce que cette conception doit notamment à Bonnefoy dans le cadre de la traduction shakespearienne) s'accompagne des idées de musique et de musicalité, que ce soit celle du texte de Shakespeare ou directement de la poésie anglaise, lorsque G. et D. Bournet, par exemple, affirment que la respiration donne au vers « sa vie véritable, son rythme, sa musique » ou, un peu plus loin, parlent de la « musicalité » de la scansion anglaise (p. 471-472). Il y a dans la poésie shakespearienne une « dissonance musicale », et un « contrepoint » (Gillibert, p. 3), et c'est à la traduction de « donner aux acteurs une partition non seulement émotive, mais aussi musicale » (J.-M. Dalpé, p. 97).

Mieux encore qu'une « supériorité » du son *sur* le sens, le rythme (en sa musicalité) apparaît parfois comme le « vrai » sens, dans la continuité des confusions possiblement créées par la pensée de Meschonnic⁴⁴⁸. Pour G. et D. Bournet, « Shakespeare ne se préoccupe pas de la propriété de la plupart des termes, mais de leur valeur sonore, de leur choc, de leur harmonie, de leur cacophonie, qui portent *un sens bien plus profond, bien plus universel* » (p. 472-473 ; je souligne). Une fois n'est pas coutume dans ce chapitre, je convoque ici Bonnefoy et J.-M. Déprats, qui soulignent souvent ce point important. Ainsi, sur la possibilité d'accorder deux systèmes prosodiques aussi distincts que ceux du français et de l'anglais, Bonnefoy déclare que, malgré la différence des deux « instruments », « L'essentiel, c'est qu'il y ait musique, c'est qu'on en sache et sente le *lien essentiel, originel, avec la sorte de sens qui se cherche en poésie* » (2000a, p. 51)⁴⁴⁹. J.-M. Déprats, lui, déclare qu'« En dehors du sens matériel et littéral, tout morceau de littérature a, comme tout morceau de musique, *un sens moins apparent* et qui seul crée en nous l'impression esthétique voulue par le poète. C'est ce sens-là qu'il s'agit de rendre (...) » (2007b, p. 5, § 18 ; je souligne). Quel est ce sens « moins apparent » ? Le mot rythme n'est pas prononcé, mais J.-M. Déprats poursuit en donnant l'exemple de « l'accumulation de labiales et de dentales » (*loc. cit.*) dans un extrait de *Roméo et Juliette* – bref, par des effets qu'on peut à bon droit appeler rythmiques (liés au *RPh*)⁴⁵⁰. Remarquons comment, dans plusieurs des citations reproduites, se construit l'idée d'un sens *supérieur* et *caché*. Cette idée implicite d'un *rythme* comme sens caché s'éloigne profondément de Meschonnic sur un point important : si sa théorie porte le risque d'assimiler dans un holisme peu clair les différents rythmes que j'ai essayé de distinguer, elle n'en a pas moins conscience d'un tel danger et tâche de s'en garder. Au contraire,

448 Meschonnic désapprouverait probablement l'association automatique qui semble être faite entre la supériorité du rythme *par* le son sur la pensée : elle va à l'encontre de son désir d'effacer le dualisme entre son et sens.

449 Des considérations similaires se trouvent ailleurs chez Bonnefoy. Dans le même livre (2000a), reprenant la métaphore instrumentale, le « hautbois » et le « violon » associés à des sentiments distincts, il considère leur utilisation comme « l'espace inimitable de l'œuvre, et le lieu même où gît ce qui est *plus que son sens* : disons son âme » (p. 66 ; je souligne) ; plus loin, il revient au langage même, en parlant du vers (mais pour Bonnefoy, le « vrai » vers est toujours musique) qui pose « le problème de l'unité de la vie et de son *sens* » (p. 124). Le glissement est ici intéressant, entre un « sens » littéraire de l'œuvre et ce que permet le vers, qui va au-delà de ce simple sens pour interroger directement celui de l'existence. Enfin, à travers la réflexion métaphysique que propose la pièce, Bonnefoy constate que « voici l'esprit incité à *sa réflexion la plus haute*, celle qui demande précisément la parole que *prend le rythme* » (p. 129-130 ; je souligne).

450 Dans un sens plus restreint de « rythme », utilisé au pluriel, J.-M. Déprats note en deux endroits au moins le rapport entre ces rythmes et les « significations » : « les significations [...] parviennent seulement à travers les rythmes » (in éd. Camoin, 1990, p. 77) ; « Les significations pouvaient parvenir par le moyen du théâtre, des gestes, des récurrences, des rythmes » (1991, p. 197). La remarque « Rechercher à tout prix une unité de dix ou douze syllabes, c'est inévitablement tailler dans le sens et “dégrader la forme en pur formalisme” » (Déprats, 2002, p. CII) implique de manière sous-entendue que la *vraie* forme est celle qui ne taille pas dans le sens, et donc qu'il y a entre les deux un lien profond que le vers métrique vient rompre.

on a souvent l'impression que les traducteurs vers-libristes épousent l'aspect global du rythme, et dérivent par là de l'holistique vers une *mystique* du rythme.

On aura vu, peut-être, ce que je tente de montrer en soulignant ces trois thèmes récurrents des paratextes (corporalité, mouvement, musicalité). Si l'on se réfère aux conclusions que j'ai tirées de la notion de *rhuthmos* chez les préplatoniciens⁴⁵¹, on verra que ce sont là trois des éléments récurrents dans les emplois observés. Consciemment ou pas, les traducteurs usant du vers libre semblent en revenir à une conception archaïque du rythme comme *rhuthmos*. C'est comme si le rythme, désormais détaché de la métrique, avait, à travers le vers libre contemporain, recouvré une liberté déniée depuis Platon, et trouvait chez Shakespeare son expression parfaite – là où la poésie française classique, contre-exemple absolu, attache rythme et mètre de la manière la plus platonicienne qui soit. On verra, notamment à travers Bonnefoy, que ces références n'ont rien d'arbitraire, et qu'il se met aussi en place, à travers la traduction de Shakespeare en vers libre, une véritable métaphysique de la langue et de la poésie.

Les traducteurs ne lient pas toujours explicitement l'importance qu'ils accordent au rythme et le choix du vers libre, mais ce choix va, chez eux, de pair avec la reprise fréquente, voire systématique, des trois thèmes dans leurs paratextes. Même s'ils n'établissent pas de relation directe entre ces différents thèmes, la notion de rythme et le choix du vers libre, il n'est pas absurde de penser que ces éléments sont liés, dans la mesure où ils élaborent une sorte de *doxa* sur la « langue » de Shakespeare, qui finit par rendre inéluctable dans l'esprit du lecteur l'association entre l'ensemble des isotopies exposées *supra* et l'utilisation du vers libre – le point d'accroche entre ces deux éléments étant, de manière exprimée ou non, le concept de rythme.

L'évolution de ce concept et des notions associées, chez les traducteurs de *Hamlet*, suit un schéma plus ou moins linéaire. Le rythme a été lié de manière indissoluble à la question de la traduction du vers shakespearien. Il a été d'abord l'objet d'une querelle implicite entre les tenants d'un classicisme jugé indépassable, sous l'égide de Voltaire, et des traducteurs ou des penseurs plus iconoclastes, qui tentaient de faire exister une autre manière de concevoir le rythme de Shakespeare dans la traduction. Leurs tentatives et leurs idées, largement minoritaires au XVIII^e s., ont trouvé beaucoup plus d'écho au siècle suivant, où le romantisme a desserré l'étou

451 Cf. [1^{ère} partie, Chap. 1.](#)

de la pensée du rythme en même temps que les contraintes du vers classique. La traduction restait cependant tributaire d'un divorce constant entre un rythme acceptable à la scène, dicté par un alexandrin d'apparence plus ou moins « romantisée », et l'univers de la traduction savante, universitaire et livresque, réservé à la prose. Il faut attendre le premier XX^es. pour que ce paradigme s'inverse, que le rythme « libéré » du vers intervienne dans la prose et sur scène... avant qu'une nouvelle inversion s'impose à la fin du XX^es. et à notre époque, qui recourt désormais au vers libre comme solution à la fois scénique et rythmique pour traduire le vers shakespearien.

A lire rapidement les conclusions de Benveniste sur *rhuthmos*, et les réflexions de Meschonnic sur le rythme, on pourrait croire que le vers libre, pour les traducteurs, est l'instrument de la reconquête d'une liberté rythmique disparue depuis l'arraisonnement du rythme à la métrique chez Platon. Je crois qu'une telle idée repose largement sur un ensemble d'illusions théoriques, à la fois linguistiques, poétiques et éthiques. Je vais essayer de démontrer, dans le chapitre suivant, en quoi les présupposés intellectuels qui fondent la domination actuelle du vers libre dans la traduction de *Hamlet* appuient en fait une « illusion » du rythme, qui apparaît comme un fourre-tout théorique, et non comme la clé de voûte du vers libre qu'elle est censée représenter.

C'est chez Bonnefoy, notamment dans *Théâtre et poésie, Shakespeare et Yeats* (1998) et J.-M. Déprats, avec « Traduire Shakespeare » (2002, in *HP*) que la construction théorique des traductions s'appuie sur le pivot essentiel du rythme. Le choix du vers libre est fondé en grande partie sur cette question rythmique. Surtout, alors que le choix d'une forme particulière pour traduire ne semble pas un enjeu important chez la plupart des traducteurs, hormis les importantes exceptions mentionnées, cela devient un enjeu majeur chez ces deux traducteurs, au moins aussi important que le choix du lexique ou la fidélité aux métaphores shakespeariennes. Parlant de la traduction de Shakespeare en général, Bonnefoy veut, pour les sonnets par exemple, « aller librement au-devant du rythme qui, naissant en [lui] de façon imprévue, pourra [l]'aider à revivre ce qu'[il a] perçu du poème » (*ibid.*, p. 223). J.-M. Déprats affiche lui son intention de privilégier « le rythme plutôt que la métrique » (*ibid.*, p. 102). Chez La Place déjà, la conscience de la variété métrique semble mettre en évidence des possibilités autres que l'association presque systématique que le français classique fait entre le rythme et la métrique. Mais ni La Place, ni ses

successeurs immédiats, ne remettent tout à fait en cause ce postulat. C'est progressivement que la conscience d'une différenciation apparaît – et elle aboutit, chez J.-M. Déprats et Bonnefoy, portés par les réflexions théoriques d'un Meschonnic ou d'un Benveniste, non plus à une *différenciation*, mais à une *opposition*. Il est évident, pour eux, qu'en français, métrique et rythme ne peuvent pas coopérer – en tout cas, pas de la manière dont Shakespeare les faisait coopérer dans la langue de son temps. C'est ce postulat qu'il faut discuter : il est révélateur, non seulement d'un rapport à Shakespeare, mais aussi d'un rapport aux poésies française et anglaise ainsi que, de manière plus générale, d'un rapport à la langue même.

CHAPITRE II

LES « MYTHES RYTHMIQUES » CHEZ LES TRADUCTEURS EN VERS LIBRES DE *HAMLET* – UNE PENSÉE CRITIQUE DES THÉORIES DE BONNEFOY ET DE J.- M. DÉPRATS

AVANT-PROPOS

DE LA DOMINATION DU VERS LIBRE

I. LE VERS LIBRE POUR TRADUIRE SHAKESPEARE : UNE *DOXA* CONTEMPORAINE

La domination statistique du vers libre, dans la traduction contemporaine de *Hamlet*, s'accompagne d'un ensemble de présupposés théoriques, concernant le rapport au corps, à la musique, à la « souplesse » du texte shakespearien, ou la conception des langues et métriques anglaise et française. Les éléments épars que l'on trouve dans les divers paratextes de traducteurs se ressemblent au point qu'il est tentant de parler d'une *doxa* de la traduction en vers libre. J'utilise ce terme dans le même sens qu'A. Brisset (1993), qui relève une norme (statistique) du terme, dans les discours critiques sur les traductions shakespeariennes contemporaines au Québec : « [...] dans les commentaires critiques, dans des énoncés dont le contenu, par sa récurrence, forme une *doxa*, une opinion courante qui finit par s'imposer comme allant de soi » (p. 12)⁴⁵². Elle s'intéresse surtout au rapport des différents traducteurs à l'intelligibilité du texte original ; cependant, ses constats me semblent généralisables aux autres traductions en français. Les modifications apportées aux textes les « déportent [...] vers certains *topoi* inscrits dans le

⁴⁵² Dans le cadre de cet article, elle commente notamment les traductions réalisées en français québécois par Michel Garneau (*Macbeth*, 1978 ; *La Tempête*, 1989 ; *Coriolan*, 1989).

discours de la société réceptrice », cette doxa étant la trace d'une « hégémonie discursive de la société réceptrice », cette société imposant les thèmes qui l'intéressent et qu'elle valorise (p. 14).

La consultation de nombre d'articles et d'ouvrages en français sur la traduction de Shakespeare, mais aussi sur la traduction du théâtre en général, confirme l'existence d'une telle *doxa*, et de ses soubassements théoriques. J.-P. Villquin (1993) fait par exemple état, pour un autre texte de Shakespeare⁴⁵³, de constats pratiques et théoriques tout à fait similaires à ceux observés dans le chapitre précédent⁴⁵⁴. Une table ronde animée par J.- M. Déprats⁴⁵⁵ fait état de choix de traductions similaires pour la plupart des traducteurs de l'édition Pléiade du théâtre élisabéthain⁴⁵⁶. J. Roubaud parle même ironiquement (car cette tendance est mondiale) de l'établissement du VIL : Vers International Libre (v. 2010a et b). A travers le rythme, ces travaux développent aussi une certaine vision de la poésie, du théâtre et de la littérature. Je ne suggère pas que cette *doxa* repose sur des affirmations erronées (pas dans son principe, en tout cas) : ce serait nier un certain nombre d'avancées théoriques, et des pratiques artistiques dont la valeur est indéniable. Je veux simplement attirer l'attention sur le fait que, comme toute *doxa*, elle n'évite pas les imprécisions, les *a priori* et les pétitions de principe rarement remis en question.

Cette *doxa* voit en Shakespeare le modèle du poète « sauvage », ignorant les carcans qui s'imposaient aux poètes français du fait d'une tradition, voire d'une langue, exagérément policées et réductrices ; il serait une sorte de moderne avant la lettre, attentif au « corps » des mots et des acteurs, alors que le théâtre classique français n'aurait vécu que dans l'abstraction éthérée de concepts désincarnés, de la symétrie froide et de la rythmique répétitive d'alexandrins déroulant sempiternellement la même mélodie binaire. Shakespeare le libre, contre Racine et Corneille les trop bien réglés. Je vais essayer de démontrer en quoi cette vision de Shakespeare est profondément biaisée par un certain nombre de confusions, d'erreurs et de préjugés, dont certains sont fort anciens. La question du rythme est non seulement mal définie et mal comprise sur le plan de la création poétique, mais elle sert en outre de caution à l'imposition d'une certaine idée

453 Il a traduit *Roméo et Juliette* en 1992.

454 V. également V. Bourgy, 1993, I. Génin, 2016.

455 In « Table ronde sur la traduction des contemporains de Shakespeare », *Actes des congrès de la Société française Shakespeare*, eds. Jean-Marie Maguin et Patricia Dorval, 2002.

456 Les traductions de J.-M. Déprats ou de Bonnefoy sont également connues (et reconnues) à l'étranger, v. par exemple T. Hoenselaars (2006).

du théâtre et de la littérature, qui fait du rythme le fondement indiscutable de ses élaborations théoriques, alors même que le concept de rythme est, on l'a vu, hautement discutable.

Bonnefoy et J.-M. Déprats ne sont pas à proprement parler les responsables ou les inventeurs de cette primauté du rythme dans la traduction de *Hamlet*. Cependant, tant par leur importance théorique que par leur succès (à elles les éditions les plus prestigieuses et les spectacles les plus en vue), ce sont bien leurs traductions qui définissent le mieux cette *doxa* du vers libre. Non contents d'exhiber les traits du rythme que j'ai identifiés dans le chapitre précédent, ils en font le point névralgique de leur travail de traduction et développent cette idée avec une profondeur et dans des proportions inégalées en comparaison des autres traducteurs. C'est pourquoi il paraît indispensable de s'arrêter à leurs travaux pour mieux comprendre comment la réflexion contemporaine sur le rythme est responsable de certaines caractéristiques des nombreuses traductions de *Hamlet* que l'on peut voir sur les scènes françaises depuis un demi-siècle.

Deux précisions s'imposent. Mes remarques sur la pensée ou sur les traductions de J.-M. Déprats ou de Bonnefoy ne sont pas des *jugements de valeur* : ces traductions sont lues et « regardées », appréciées d'acteurs, de metteurs en scène, de spectateurs, et il ne s'agit aucunement de dire que ces gens se tromperaient. Simplement, ce qu'on apprécie, que ce soit à la lecture ou au spectacle, n'a pas forcément grand-chose à voir avec le rythme, quoiqu'ils en fassent la pierre de touche de leur entreprise⁴⁵⁷. Il s'agit avant tout de mettre en évidence les imprécisions et les erreurs de constructions théoriques, et ce qu'elles coûtent au rythme du texte original ; cela ne préjuge en rien de la qualité intrinsèque des traductions. En outre, les pages suivantes associeront souvent les deux auteurs. Il ne faudrait pas en conclure qu'il n'existe pas de différences notables dans leurs conceptions de la poésie, du théâtre, de la traduction, de *Hamlet* ou de Shakespeare. J'ai conscience de ces différences et serai même amené à en pointer certaines ; leurs *pensées du rythme*, toutefois, présentent de vraies similarités – J.-M. Déprats cite d'ailleurs volontiers Bonnefoy pour justifier sa pratique du vers libre (v. 2007a et b). Ce que leurs travaux montrent, c'est que le(s) concept(s) de rythme utilisés par les traducteurs en vers libres ne reposent pas sur une vision *poétique* au sens propre du terme, mais plutôt sur une idéologie

⁴⁵⁷ Plus précisément, cela n'a pas grand-chose à voir avec le rythme tel que eux le définissent, dans un rapport jamais complètement éclairci avec l'*essence*, l'identité de l'œuvre.

moderniste, ancrée dans un essentialisme linguistique et des *a priori* métriques et rhétoriques ou littéraires. Surtout, au-delà des choix faits, qui ont leur logique et leur cohérence, l'usage même de la notion cache les conséquences de leurs choix sur le plan *poétique*.

LE « PRIMAT DU RYTHME » CHEZ J.-M. DÉPRATS ET BONNEFOY : PERSPECTIVES THÉORIQUES

Bonnefoy est le premier auteur à avoir choisi systématiquement le vers libre pour traduire Shakespeare (1957), introduisant ainsi un procédé qui est devenu une norme : il a été imité notamment par J.- M. Déprats et par les traducteurs cités au chapitre précédent. Stéphanie Roesler (2016) note l'importance du rythme chez les deux auteurs : « J.-M. Déprats et Bonnefoy se rejoignent ainsi autour de cet élément central qu'est le rythme, qui lie finalement poésie et théâtre. [...] Tous deux se préoccupent finalement de l'oralité de la parole shakespearienne » (p. 95). Cet « élément essentiel », les traducteurs le recherchent « même si leur façon de le préserver varie » (p. 257). Pour J.-M. Déprats, le traitement des problèmes « formels » de métrique est, avec le choix de lexique (« ancien » ou moderne), ce qui définit l'identité des traductions de Shakespeare : « What apparently distinguishes one Shakespeare translation from another is the choice of vocabulary and the way such formal problems as prose or metred verse are solved » (2004b, p. 133). Le « sens du rythme », dit-il encore, est « nécessaire » à un traducteur (v. éd. Camoin, 1990, p. 107).

En parcourant les textes que Bonnefoy a consacrés à la traduction, on rencontre constamment le mot rythme. Répondant à une question de Robert Kopp sur la nécessité de traduire un auteur aussi rebattu que Shakespeare, le poète argue que les traducteurs ont failli à « [s'établir] d'emblée, comme pourtant il le faut, au sein, en eux-mêmes, d'un rythme, ce rythme fondamental qui porte le vers » (2012, p. 496) – rythme shakespearien pour lui lié de manière essentielle au vers. Il n'ignore évidemment pas l'utilisation de la prose chez le Barde mais, à la concession que la prose existe dans ses œuvres (« à l'image en cela de la conversation ordinaire »⁴⁵⁸, p. 8), Bonnefoy oppose qu'« il y a toujours dans ses pièces un vaste et violent courant de parole poétique qui prend et emporte tout dans sa vérité de par en-dessous » (*loc. cit.*), courant qu'on comprend ne pouvoir être que le vers.

⁴⁵⁸ In *Hamlet : énigmes du texte, réponses de la scène*, éd. Catherine Treilhou-Balaudé et Centre national de documentation pédagogique (France), 2012, dorénavant éd. Catherine Treilhou-Balaudé (2012).

La poétique de Bonnefoy, et partant sa vision du rythme, repose sur un ensemble de dichotomies : corps contre esprit, poésie contre prose, son contre concept. Le monde humain est dominé par la fonction utilitaire du langage, ancrée dans une utilisation logique et conceptuelle des mots⁴⁵⁹. La poésie a pour but et pour fonction d'ébranler cet édifice conceptuel et de redonner toute sa vigueur au langage, de le reconnecter avec l'existence⁴⁶⁰. De cette entreprise, le rythme est l'instrument principal. Il constitue en effet, à ses yeux, le surgissement de la « finitude » (2012, p. 72⁴⁶¹ ; terme-clé puisque la parole poétique doit tout entière se livrer à l'immanence de l'existence humaine en ce monde). Concrètement, cela signifie que les mots, tels que nous les utilisons au quotidien (dans la « prose ») sont piégés par les concepts « hors du temps », puisqu'on ne les utilise que pour leur signification. Comment le rythme pourrait-il transformer cet état de fait dans la poésie ? Il représente le surgissement du *corps*⁴⁶² – trait sémantique, on l'a vu, associé presque automatiquement au rythme chez les traducteurs vers-libristes. Le rythme, c'est ce qui « monte du corps », formulation que l'on retrouve fréquemment sous la plume de Bonnefoy, en ces termes ou d'autres approchants : pour ne prendre que l'exemple le plus récent, le rythme est ainsi « l'intelligence dont est capable le corps » (2021, p. 122), « naissant du fond du corps » (*ibid.*, p. 137)⁴⁶³. Le rythme trouve son origine dans quelque chose d'inexplicable et d'irrationnel, en lien avec « une intuition qui peut aisément défaire la vision du monde de l'intellect » (2021, p. 122). La dernière partie de la citation, que j'ai soulignée, met en évidence la première dichotomie évoquée plus haut : le rythme qui monte du corps, associé à l'« enfance » intuitive, entre en contradiction avec une vision intellectualisée du langage et du monde. La poésie, guidée par le rythme, serait ainsi cette expérience immédiate de l'univers : c'est toute l'idée de la « présence », concept que Bonnefoy s'est efforcé de mettre en pratique dans sa propre poésie. Le rythme poétique est associé à cette expérience corporelle. Dans la parole poétique, il se traduit concrètement par un « appel aux sons et aux rythmes » (*ibid.*, p. 23), cette fois au pluriel, dans un sens moins fondamental lié, on va le voir, à l'accentuation. En tout cas, cette alliance entre sons et rythmes, capable de « déstabiliser le discours de la signification » (*loc. cit.*), crée la « forme » (« réseau de relations entre des sons et des rythmes », *ibid.*, p. 210).

459 « [...] la masse des mots qui sont autour de nous à nous submerger, c'est celle des mots conceptualisés » 2021, p. 322.

460 « [...] la parole poétique est fondatrice, car par le rythme [...] elle bouscule les enchaînements conceptuels », 2021, p. 322.

461 V. aussi 2021, p. 102.

462 « [...] l'on ne réagit au fait poétique, [...] que si on laisse monter du profond de soi des rythmes qui ne peuvent être que ceux du corps que l'on est, des expériences qu'on a vécues » (2000a, p. 78).

463 On retrouvera des formules similaires dans Bonnefoy, 2007, s. p. ou 2015, p. 67.

Ce que Bonnefoy appelle ici « les » rythmes est lié aux accents : l'accent tonique est « cet accès naturel au rythme, à la poésie » (*ibid.*, p. 274). De même, « la parole a des longues, des brèves. C'est une incitation à y inscrire ce qui aussi est durée dans des actes du corps désirant ou peinant » (*ibid.*, p. 102). Le vers est une « forme » qui découle de l'organisation des sons et des accents ou des quantités :

Le rythme est la critique existentielle de la forme : la mise en question du possible d'intemporalité de la forme par la prise de conscience du temps. Suit de cela le vers, qui est dans la perception du son à la fois perception-manifestation de la forme (avec son possible) et expérience du temps : le retour au début, le second vers qui est éveil de l'expérience du temps (*loc. cit.*)⁴⁶⁴.

Cette citation marque assez bien à la fois l'importance et la conception particulière du rythme chez Bonnefoy. Dans le langage, il trouve son origine dans des éléments micro-structurels, sensibles au niveau de la syllabe ou du pied ; le rythme, en même temps que le vers, naît manifestement de la répétition de ces éléments. En tant qu'éléments sensibles, ils introduisent dans le langage la dimension corporelle qui rattache l'homme à l'immanence de son existence et à sa finitude. Bonnefoy développe une vision « musicale » du rythme poétique, puisque les sons et les rythmes créent une forme de musicalité de la langue : « Ou bien le rythme est-il, avec ses frémissements, ses brusques amplifications, ses syncopes, ses beaux instants de reprise, la preuve que la recherche du musical est en fin de compte la même qu'en poésie » (*ibid.*, p. 115). Du fait de cet aspect musical, le rythme poétique est corrélé à une dimension nettement anthropologique : le vers et ses rythmes sont ainsi reliés à un

rythme que l'on peut dire « existentiel ». Frapper avec ses doigts ou du plat de la main une planche, une peau tendue, une tôle, comme on le fait dès l'enfance, [...]. Y a-t-il une musique des sphères ? Bien sûr que non ! Les doigts qui frappent le cuir tendu, c'est aussi bien la pluie qui heurte le toit, ses ralentissements par moments, ses brusques reprises, et cet aléa-

464 Soit dit en passant, il y a, dans le concept de forme développé par Bonnefoy, un paradoxe qui ne connaît pas de résolution à ma connaissance. Si la forme en elle-même naît de la rencontre entre des rythmes et des sons, éléments d'après lui concrets et qui rattachent la forme au devenir et à la finitude, comment expliquer ce « possible d'intemporel » en elle ?

toire qui se révèle au plus intime de la nature, comment ne pas le substituer au rêve des formes intelligibles, [...] ? Le rythme est ainsi habité par la vérité (*ibid.*, p. 122).

Vérité du corps et des choses concrètes, sensibles : le rythme, pour Bonnefoy, est la marque de ce qu'on pourrait nommer un « empirisme poétique ». Philosophiquement, Bonnefoy conçoit le rythme dans une sorte de symétrie inversée vis-à-vis du lien « existentiel » qui connecterait poésie, musique et harmonie générale de l'univers : le lien existe, pas de manière transcendante, « verticale », mais immanente, « horizontale ».

J.-M. Déprats définit le rythme comme la notion primordiale de son travail. Dans une entrevue avec le magazine *TransLittérature*, lorsqu'il répond à une question de Michel Volkovitch sur l'évolution de sa pratique, il répond ainsi qu'il a « développé, amplifié [ses] convictions de départ, mais sans changer sur l'essentiel : le primat du rythme » (2005, p. 9) – citant directement Meschonnic, auquel il fait référence juste après, en disant qu'il est sur une ligne moins « extrême » que lui ; mais il paraît convaincu de s'inscrire dans la lignée de son travail sur le rythme. Reprenant à son compte une remarque de Vilar, il estime clairement que le « rythme » est ce qui manque à une grande partie des traductions de Shakespeare :

Voilà, nous dit Vilar, ce qui manque à la plupart des traductions shakespeariennes : “Les bons textes dramatiques sont marqués par un rythme. Les traducteurs sont en général incapables de retrouver ce rythme et de le rendre sensible dans leurs traductions. J'aime à être porté par la respiration d'un texte. Les textes des traducteurs ne respirent pas” (1987, p. 1).

Déprats reste assez imprécis dans sa définition du rythme, même si, comme on verra, certains éléments permettent de mieux cerner la manière dont il le conçoit. Reste que le mot est marqué par une ambivalence : du rythme du texte (entre *RM*, *RS* et *RR*) au rythme intérieur du traducteur / poète, il semble n'y avoir qu'un pas, puisque le traducteur n'a

d'autre guide, dans le dédale des contraintes, que l'écoute d'une voix intérieure dont il cherche à retrouver l'inflexion. Une voix, une diction, une respiration qui lui font préférer tel vocable, telle musique, tel ordre des mots. *C'est l'impulsion rythmique, ample ou nerveuse, fluide ou heurtée,*

qui constitue le chant de chaque traduction, sa poétique interne (2016, § 18 ; je souligne).

Cette voix « intérieure », celle du traducteur donc, produit le « chant » de chaque traduction⁴⁶⁵. Le problème est bien sûr celui de l'unisson possible entre le rythme perçu chez Shakespeare et le rythme produit dans la traduction : « Pianiste, [le traducteur] ne doit pas imiter le violon sur son clavier, mais dialoguer avec lui pour sauver à deux voix l'intuition la plus centrale de l'œuvre [...] » (Bonnefoy, 2021, p. 244). Déprats semble inscrire en outre ses traductions dans la dichotomie traditionnelle du sens et de la lettre, se situant nettement du côté de cette dernière : il oppose ainsi les traductions conduites par « le primat du sens », où la langue est réduite à la communication, en ignorant la musicalité et la puissance des sons ; et les traductions plus littérales, ancrées dans le sensible, considéré comme « données essentielles » (v. 2007b, p. 5).

Le travail de J.-M. Déprats s'inscrit également dans une démarche globale, qui vise à réconcilier les trois approches qui, selon lui, ont marqué la traduction de Shakespeare en France jusqu'à l'époque contemporaine⁴⁶⁶ : les adaptations pour la scène qui traitent Shakespeare comme un matériau ; les traductions savantes où le souci n'est que d'expliquer ; les traductions littéraires qui versent dans la « belle infidélité ». Son ambition est de parvenir à un compromis entre ces trois tendances : « Il me semble que cette division du travail a fait son temps. Il n'y a pas trois Shakespeare [...]. Il faut tenter d'avoir l'exactitude et le rythme, l'exactitude et le mouvement, l'exactitude et la qualité littéraire » (*Marchand*, p. 142-143). C'est là, je crois, un point commun fort entre Bonnefoy et J.-M. Déprats au niveau du traitement de la métrique : l'impression d'être parvenu (ou de s'être résolu) à un compromis entre les différentes dimensions du texte shakespearien. Bonnefoy choisit le vers libre, comme le meilleur accommodement possible, en français, avec le rythme shakespearien :

Je défendrai quant à moi [...] l'emploi, dans la traduction, du vers libre.

[...] ce vers offre déjà de très sérieux avantages, puisqu'il peut être une forme, où l'intensité poétique s'affirme, sans pour autant être un cadre ri-

465 On retrouve une métaphore similaire chez Bonnefoy, pour qui « [l']enjeu [...], c'était de sauver dans la traduction cette voix qui monte chez Shakespeare des situations les plus diverses qu'il met en scène » (2014, s. p.)

466 Dans « La traduction, le tissu des mots », in *Le Marchand de Venise*, trad. J.-M. Déprats, 1987, p. 140-144, dorénavant *Marchand*.

gide. Mais, eu égard à la prosodie de Shakespeare, dont la régularité a un sens, il permettra aussi d'en faire entendre un écho, si du moins l'on sait regrouper ses mesures diverses autour d'un nombre moyen, qui, revenant fréquemment, se chargera de cette façon d'une valeur directrice. Ce nombre, qui reparaitra sans pour autant s'établir, ce sera en somme la régularité de Shakespeare en tant que toujours proche et pourtant toujours refusée, en tant que virtualité affleurante [...] (1998, p. 205).

Il n'y a là rien de surprenant, dans la mesure où on peut considérer la traduction comme une négociation permanente avec les données du texte original. Ce dernier mettant en synchronie des éléments éventuellement disparates dans la langue d'arrivée (typiquement, pour Bonnefoy et J.-M. Déprats, le « rythme » d'un côté, la versification régulière de l'autre), il paraît logique de chercher une possibilité de conserver de ces éléments originaux les traits considérés comme les plus saillants : on pourra ainsi prétendre à une fidélité « réelle », puisque les traits conservés (ici, notamment, le fait d'avoir trouvé un équivalent au vers de Shakespeare) sont évidemment considérés comme définitoires du « rythme », et possèdent un caractère d'*identité* censé rapprocher la traduction du texte original.

Cette volonté de compromis par rapport à la métrique correspond cependant à une évolution de la conception de la traduction shakespearienne. Souvenons-nous que, au XIX^e s., la « répartition des tâches », pour filer la métaphore de J.-M. Déprats, mettait le vers sur scène et la prose dans le livre. Les traducteurs-prosateurs du premier XX^e s. ont remis cette répartition en cause, mais au prix, justement, du vers, senti comme une partie fondamentale du rythme de Shakespeare. Aussi le vers libre semble-t-il s'imposer naturellement comme l'étape finale de ce mouvement vers un meilleur compromis, la régularité métrique, désormais perdue, étant considérée comme la variable d'ajustement de cette négociation – puisque l'on considère que cette régularité ne participe pas au premier chef de l'« identité » du vers shakespearien, de son rythme. On observe d'ailleurs dans la citation de J.-M. Déprats au paragraphe précédent, l'affirmation qu'on a franchi une étape historique pour arriver à un nouveau *statu quo*, apparemment définitif, de la traduction de Shakespeare (« a fait son temps »), un peu comme si l'on avait atteint un aboutissement.

Le rythme a évidemment à voir avec le corps, lorsque J.-M. Déprats insiste par exemple sur « l'impulsion rythmique du texte » à traduire, expression qu'il développe par des métaphores corporelles peu après : « ce muscle, ce nerf du texte » (1999, p. 40). Cette dimension corporelle du rythme est liée à l'aspect charnel de la langue de Shakespeare, selon un lexique déjà observé au chapitre précédent :

Un texte de Shakespeare, c'est d'abord un texte écrit pour des bouches, pour des poitrines, pour des souffles. Le traduire pour la scène invite donc à écrire une langue orale et gestuelle, musclée et vive, susceptible d'offrir au comédien un instrument de jeu vigoureux et précis. Il faut prendre en compte la demande concrète de l'acteur, faire en sorte que la texture des mots puisse être soutenue par le geste du corps et l'inflexion de la voix (1987, p. 2).

Cette quête de la dimension physique du langage de Shakespeare, intimement liée à la question du rythme, peut se rapprocher de l'« oralité » que Bonnefoy et J.-M. Déprats cherchent avec tant d'intensité⁴⁶⁷.

Ainsi, le rythme, même si J.-M. Déprats ne le définit pas précisément, semble lié à la dimension physique et théâtrale du corps de l'acteur, des gestes qu'il est susceptible d'effectuer sur scène, porté par ce qu'il dit.

[Une traduction] peut être exacte, inventive, écrite dans une belle langue, mais si elle ne permet pas la pratique théâtrale, elle reste essentiellement

⁴⁶⁷ Mentionnant l'importance de certaines notions, notamment celle du rythme, chez plusieurs commentateurs de Shakespeare au XX^e s. (André Gide, Jean Vilar, Maurice Gravier), J.-M. Déprats signale : « Tous sont d'accord sur ce point : le traducteur doit avoir le souci du style oral » (1987, p. 2). Il faut noter ici une différence importante entre les deux auteurs : J.-M. Déprats considère comme absolument essentielle la corporalité du texte shakespearien, moins en raison de la texture même de la langue que parce qu'elle serait liée à la dimension essentiellement physique du corps de l'acteur, ce que j'ai nommé *RC* dans la première partie de ce travail. Bonnefoy, qui disait dans une interview, en 2014, que l'on devrait jouer « jouer Shakespeare dans le noir » (s. p.), insiste sur l'importance de la voix et critique les gesticulations d'acteurs qui font parfois perdre l'essentiel de la parole poétique. J.-M. Déprats ne pourrait être plus éloigné de ce point de vue, et il a d'ailleurs conscience que cela le distingue nettement de Bonnefoy, lorsqu'il dit des traductions de ce dernier qu'« [e]lles sont écrites dans une belle langue. [...] Je n'ai qu'une réserve : il n'a pas la conscience et le souci de la dimension théâtrale » (2000b, p. 48). Dans « Une poésie d'amour et de mort » (in *Shakespeare, la scène et ses miroirs : Hamlet, La nuit des rois*, éd. François Laroque, 1998, désormais F. Laroque, 1998), Bonnefoy développe un peu sa vision du rapport entre traduction et spectacle : « J'aimerais distinguer traduction et utilisation. On utilise une œuvre quand on y puise des éléments pour un spectacle nouveau sans pour autant prendre en compte autant qu'on en serait peut-être capable toutes les composantes de cette œuvre, ou en les dénaturant » (p. 44).

infidèle. Si le texte de Shakespeare constitue un matériau dramatique aussi précieux, c'est à cause de cette qualité spécifique qui le définit comme texte de théâtre, à cause des propositions qu'il contient pour l'action physique du comédien. Le texte shakespearien est tout entier tendu vers la représentation. Écrit par un acteur pour des acteurs, c'est un texte où l'ordre des mots, les rythmes, les images sont *avant tout* porteurs de gestes, où les propriétés sensibles du verbe sont un instrument de jeu pour le comédien. Il ne s'agit donc pas d'ajouter une exigence de plus aux impératifs habituels de la traduction. Il s'agit de préserver la théâtralité et le rythme inscrits dans le texte original (1987b, p. 2 ; je souligne).

C'est bien cette dimension scénique que J.-M. Déprats met en avant, sans contradiction, dans sa théorie, avec la « division des tâches » qu'il dénonce par ailleurs dans les types de traduction existants, puisque l'aspect physique de la scène n'est pas quelque chose d'autre qu'on ajouterait au texte, mais une qualité consubstantielle du discours théâtral. C'est ainsi qu'il compte réconcilier la dimension scénique et la dimension poétique, les deux, chez lui, ne faisant qu'un. On voit que le rythme tient un rôle important dans ce processus, même si la notion reste ambiguë, puisqu'il y a *dans* le texte *des* rythmes, en même temps que la traduction doit trouver *le* rythme du texte-source⁴⁶⁸.

La dimension corporelle est liée de prime abord à la physique de la diction, que J.-M. Déprats appelle oralité : « Le texte de Shakespeare est un texte de théâtre au sens d'abord où il appelle un dire, où il est animé par une respiration, une scansion, un rythme » (*ibid.*, p. 1). L'acteur rend le texte vivant à travers des procédés vocaux : « Interviennent dans cette transformation de l'écrit en oral des filtres qui orientent déjà l'interprétation : hauteur, timbre, intensité et volume de la voix, phrasé, accentuation, intonation et rythme de l'élocution » (1983, p. 205). Les éléments de prosodie et de phonétique énoncés par J.-M. Déprats dans cette citation peuvent être considérés comme participant d'une vision plus globale du rythme de la diction (c'est le cas chez Meschonnic), au-delà du sens restreint donné au terme ici par rapport à la vitesse d'élocution. Cette dimension de la voix est primordiale dans la construction d'une

⁴⁶⁸ Cette ambiguïté n'est jamais clairement réglée, à ma connaissance, chez J.-M. Déprats, qui parle souvent, et parfois de manière concomitante comme ici, de « rythmes », probablement des éléments textuels précis dont je discuterai certains aspects plus loin ; et donc aussi de « rythme », au sens de qualité identificatoire globale du texte lui-même. Ce rapport entre les deux niveaux du terme n'est pas clairement défini.

« théâtralité » : « La théâtralité est donc, pour moi, d’abord un certain type d’oralité, un acte sonore ou oral, un mouvement de la voix » (éd. Camoin, 1990, p. 77). Le travail de la diction et de la voix est un élément important dans la théorie de J.-M. Déprats, qui assigne comme finalité principale à une traduction visant la scène « de préserver la théâtralité — entendue ici au sens d’*énergie vocale* » (1987, p. 3). Le concept que j’ai souligné dans la citation précédente subsume les enjeux de la « corporalité » vocale du texte shakespearien, et on le retrouve dans plusieurs travaux⁴⁶⁹. Chez J.-M. Déprats, les dimensions rythmiques du texte de théâtre (celles que j’ai nommées *RP*, *RS*, etc.) sont donc *toutes* déterminées par leur rapport au *RC* des acteurs, selon des modalités qui ne sont pas toujours clairement définies.

L’autre enjeu de la théâtralité est la dimension physique qu’il appelle la « gestualité » (éd. Camoin, 1990, p. 77), qui doit beaucoup au concept brechtien de *gestus*, développé en plusieurs endroits de son travail⁴⁷⁰. Il s’agit, d’après lui, des myriades d’informations physiques portées de manière implicite par le texte, à travers lequel elles paraissent quasiment codées (v. 1983, p. 206) : « L’ordre des mots, les rythmes, les images sont porteurs de gestes » (*loc. cit.*). Je renvoie à cet article pour une vision plus complète de son analyse des rapports entre mot et geste au théâtre, qui est une question à part entière⁴⁷¹. Il me suffit de noter ici que le rythme joue d’évidence un rôle fondamental dans cette gestualité. J’en veux pour preuve que J.- M. Déprats, soulignant qu’un metteur en scène a toute latitude de ne pas suivre les indices donnés par le texte, précise qu’il est « entièrement libre de faire jouer l’acteur en rupture avec la rythmique du texte » (éd. Camoin, 1990, p. 77) : au sens large, la rythmique semble ici impliquer cet ensemble d’éléments gestuels latents dans la composition du texte.

En résumé, la théâtralité est, pour J.-M. Déprats, l’oralité plus la gestualité, notions dans lesquelles le(s) rythme(s) joue(nt) un rôle fondamental. C’est cela que vise chez lui la traduction ; il ne cache jamais l’importance de ce qu’il nomme « la troisième langue » (titre de son interview dans F. Laroque, 1998), qui est celle de la représentation, où « [...] la traduction ne peut se contenter de donner à comprendre. Elle doit avant tout donner à voir et à entendre » (p. 50). En effet, J.-M. Déprats hiérarchise le rapport traditionnel entre *verbum* et *sensum* par l’entremise de

469 V. 1987 ; éd. Camoin, 1990 ; 2004b ; 2005.

470 V. 1987 et éd. Camoin, 1990 notamment.

471 J.-M. Déprats lui-même appuie ses propos sur son analyse du *gestus* brechtien, ainsi que sur le travail de J.- L. Styan, dans 2004b.

la scène, qui fonctionne pour lui comme une interface permettant de concilier la dichotomie : « [l]a perception des rythmes et des sons prime la saisie intellectuelle. Ou plutôt la seconde ne s'effectue qu'à travers la première » (1987, p. 3). On voit à nouveau à quel point les rythmes importent : ils sont une part de l'aspect sensible du texte, de la corporalité vocale et gestuelle que le spectateur perçoit de prime abord, et qui permet une compréhension intellectuelle. On ne s'étonnera pas que le concept soit relié à l'intuition : « l'auditeur et l'acteur perçoivent intuitivement de manière assez sûre la présence ou l'absence de rythmique d'un texte » (*ibid.*, p. 2) ; par sa dimension sensible, corporelle, le rythme recouvre une dimension « pré-intellectuelle ». A l'inverse, et réciproquement, « [p]rivilegier le contenu au détriment du contenant, et la pratique véhiculaire et dénotative de la langue au détriment de sa musique et son mouvement contribue à rendre une traduction difficilement praticable sur une scène » (*loc. cit.*). Ainsi J.-M. Déprats se définit-il « à la fois “sourcier” et “cibliste” » (in F. Laroque, 1998, p. 51), dans une volonté de dépasser l'opposition traditionnelle par la solution du langage scénique.

C'est pourquoi on retrouve chez lui, d'après ses propres termes, la pratique d'une « littéralité bien tempérée » (*loc. cit.*), qu'il défend en ces termes :

Je crois, pour ma part, que l'on peut réhabiliter un certain usage de la littéralité. Une des idées les plus répandues est que la littéralité est le contraire de l'exactitude. Dans la condamnation habituelle de la littéralité, on récuse le rêve d'une mise à plat du texte où s'évanouirait son sens et son mystère (1987, p. 6).

Cette ambition se traduit concrètement par la volonté de serrer de près la construction du texte original (au niveau syntaxique), de conserver le même ordre de mots, si possible le même nombre de mots (v. 2004b, p. 138). Ce littéralisme, pourtant, est toujours lié à la conception dramaturgique que J.-M. Déprats se fait de la traduction. Il peut en effet paraître surprenant qu'il dise que « [n]i le respect scrupuleux de la phrase et des mots ni l'adhésion au sens ne garantissent la préservation et la recréation d'un matériau dramatique vivant » (in F. Laroque, 1998, p. 50). Il explique l'apparente contradiction par la « troisième langue » : la littéralité dont il s'agit n'est pas linguistique, mais scénique. L'effort de « serrer le texte » n'a pas pour but une précision sémantique livresque qu'il reproche assez à Hugo fils ; cet effort n'implique pas, ainsi, de tenter une imitation *textuelle* toujours impossible, mais de sauver une dynamique pour la voix et pour

l'acteur (v. 2004b, *loc. cit.*). C'est d'une littéralité du spectacle que rêve J.-M. Déprats : il voudrait produire une traduction qui fût déjà, en quelque sorte, l'impulsion initiale de ce qui se passe sur la scène. S'il suit, autant que faire se peut, l'ordre des mots et leur nombre, ce n'est pas par fidélité au texte, mais selon l'idée que le rythme de la phrase ainsi construit dispose d'une puissance spectaculaire selon la théorie du *gestus* brechtien.

Malgré son importance, le concept de rythme reste, chez lui, ambigu. Quoiqu'il n'en donne jamais une définition claire et définitive, plusieurs passages de son travail laissent deviner la vision qu'il en a, perceptible à la fois par des aspects micro-structurels et macro-structurels du texte. L'élément de rythme le plus minimal est celui du phonème, et J.- M. Déprats insiste ainsi plusieurs fois sur l'importance qu'il accorde aux consonnes :

J'essaie, pour ma part, de relever le défi de la prosodie et de "muscler" le français en donnant à la traduction une armature consonantique forte. Je fais en sorte que le texte soit difficile à broyer, à mâcher pour l'acteur, que ce ne soit pas un texte qui "coule" [...]. Afin de recréer une "équivalence" – certes problématique – avec l'anglais shakespearien, j'essaie de travailler la pâte du français dans le sens de la vigueur (*Marchand*, p. 142-143).

On remarque l'utilisation du terme « prosodie » pour évoquer la question des phonèmes, voyelles et consonnes, dans un sens du mot proche de celui que Meschonnic utilise⁴⁷². Là encore, le souci du rythme paraît clair, même si le mot est absent. En lien avec cette question des phonèmes, il insiste souvent sur la signifiante de la répétition, là encore dans la lignée de certaines remarques de Meschonnic. Plusieurs de ses analyses font penser à la notion d'harmonie imitative, même si l'expression n'est jamais employée. En évoquant quatre vers et demi d'*Antoine et Cléopâtre*, il analyse ainsi la « prosodie »⁴⁷³ :

Dans *The shirt of Nessus is upon me : teach me*, les sifflantes très évidentes à l'écoute suggèrent la torsion sous l'effet d'une brûlure imaginaire.

472 La question de l'« armature consonantique » revient plusieurs fois sous la plume de J.-M. Déprats (1987, éd. Camoin, 1990).

473 *The shirt of Nessus is upon me : teach me, / Alcides, thou mine ancestor, thy rage : / Let me lodge Lichas on the horns o' the moon / And with those hands that grasped the heaviest club, / Subdue my worthiest self* (IV. 12).

Avec *Let me lodge Lichas on the horns o' the moon* la voix monte et on a le sentiment qu'il y a une libération de cette torture physique et mentale, puis une retombée dans les deux derniers vers, comme sous le poids de la massue d'Hercule (éd. Camoin, 1990, p. 79).

La « suggestion » sonore des sifflantes, le sens donné à l'intonation de la voix, participent pleinement des effets du rythme sur la signification du texte.

Alors que la question des phonèmes lui importe beaucoup, il parle moins de l'accentuation, sauf pour constater la nature accentuelle des vers shakespeariens, et l'importance de cet accent dans la poésie de l'auteur. A ma connaissance, il ne semble pas cependant vouloir recréer l'effet de l'accent anglais en français, comme Bonnefoy en rêve⁴⁷⁴. Malgré cette absence relative, un passage de 1987 semble faire usage de l'accent dans une comparaison entre sa traduction du premier vers de *Love's Labour's Lost* et celle de F.-V. Hugo⁴⁷⁵. Critiquant vertement la traduction du fils Hugo, il affirme que

[p]réserver l'impact oral et sonore du texte dicte un geste traducteur plus soucieux de mouvement et de rythme que de compréhension intellectuelle. On pourrait m'objecter que la notion de rythme, malaisée à définir, est une notion subjective. Il m'apparaît qu'une tentative de scansion et un examen métrique des divers segments correspondant à un vers anglais permettent de donner un contenu analytique précis à la perception des rythmes. Pour s'en tenir au premier vers :

x	x	—	x	—	—	x	x	x	—
Que	la	gloire	que	tous	traquent	dans	leur	vie	

Se scande et par conséquent se rythme plus facilement que :

—	x	x	— (x)	x	—	x	—	x	x	x	—
Puisse	la	gloire	que	tous	poursuivent	dans	leur	vie			

474 On trouve ce passage où J.-M. Déprats semble confesser le rêve d'une telle recreation, mais de manière très allusive : « Ces tétramètres trochaïques contrastent avec les pentamètres qui prédominent dans la pièce. Évidemment, vous seriez tentés de me dire à juste titre que je ne peux pas, de toute façon, recréer des pentamètres en français. Je le sais bien, mais j'ai besoin de cette utopie nourricière d'avoir en filigrane dans le texte français le texte anglais et ses éléments moteurs » (in S. Chiari, 2013, § 9).

475 « *Let Fame, that all hunt after in their liues, [...]* » (I. 1.).

(1987, p. 2-3 ; je souligne⁴⁷⁶).

Étonnant passage, dans lequel l'accent semble jouer un rôle. Critiquant le rythme de la traduction de F.-V. Hugo, il s'efforce d'étayer l'objectivité de cette notion sur la « scansion » et sur un « examen métrique ». On doit donc comprendre qu'il y a une manière objective de mesurer le rythme, or c'est ce qu'il rejette quand, ailleurs, il parle de rythme et de vers ; c'est d'autant plus surprenant que l'analyse « métrique » qu'il propose s'applique à du vers libre et à de la prose, respectivement. En outre, il ne donne pas de précision sur sa notation : le symbole « – », traditionnellement utilisé pour les voyelles longues, doit sans doute ici être considéré comme le signe des syllabes accentuées, puisque « x » désigne des syllabes théoriquement inaccentuées. Quoique la notion d'accent soit relativement discrète dans sa théorie, cet extrait semble indiquer pourtant qu'il déduit manifestement le rythme (métrique) du vers de la scansion. Sans précision supplémentaire et en dépit d'un échantillon faible, je crois pouvoir deviner ici que les accentuées portent de manière traditionnelle sur les syllabes toniques des têtes de groupes syntaxiques.

A.-F. Benhamou résume l'impression différente que produit la prosodie de J.-M. Déprats par rapport à des traductions de Shakespeare plus anciennes. Mettant en regard, par exemple, sa traduction de plusieurs vers d'*Othello* avec celle de Jouve, elle affirme que la prononciation chez J.-M. Déprats semble appeler l'élision des *e* muets, quand le texte de Jouve paraît au contraire exiger qu'on les prononce ; ce serait, par la transgression des règles traditionnelles du « bien-dire » au théâtre, une manière de conserver une « étrangeté » aux vers, une nouvelle euphonie (v. 1990, p. 28). Ce travail sur les sonorités, la prosodie, qu'on peut identifier comme la partie micro-structurale du rythme chez J.-M. Déprats, semble donc porter ses fruits, au moins pour un certain nombre de spectateurs ou de lecteurs. Je renvoie à cet article pour une analyse plus détaillée des procédés que J.-M. Déprats met en œuvre pour proposer une « euphonie » distincte de la diction traditionnelle.

Au-delà de ces éléments microstructurels, il définit aussi le rythme par un certain nombre de traits macrostructurels au niveau de la phrase plutôt que par les phonèmes ou les mots eux-mêmes. On le voit avec la question, abordée plusieurs fois, du nombre de mots. Autant que faire se peut, il tâche de garder le même nombre de mots que l'anglais, cette quantité de matière

476 Le premier des deux vers est la traduction de J.-M. Déprats.

linguistique étant manifestement en lien avec le rythme : dans la comparaison avec la traduction de *Love's Labour Lost*, il reproche notamment à F.-V. Hugo de proposer des « étirements explicatifs » (1987, p. 2-3), sans doute parce qu'il traduit *let* par « Puisse » (contrairement à son « que », qui gagne une syllabe) et *hunt* par « poursuivent » (contre « traquent », gain de deux syllabes). Il y a là une considération matérielle, liée au temps (théoriquement) passé à prononcer les syllabes puisque, toujours à propos du même vers,

[l]a traduction littérale que je propose permet également un rythme plus vigoureux et on constate qu'il y a un rapport étroit entre la vigueur du rythme et la concision (9 mots en anglais, 10 dans ma traduction, 12 dans celle de Gide, 13 dans celle de François-Victor Hugo, 16 dans celle d'Yves Bonnefoy) (*ibid.*, p. 3).

Moins on en dit, plus vite on va ; ou plutôt, on va « aussi vite » que Shakespeare si on parle en autant de mots. On rejoint là le rythme dans l'acception de « vitesse », même s'il faut remarquer qu'une telle théorie s'appuie sur l'idée d'une égalité temporelle dans la prononciation des mots ou des syllabes. Il reprend ainsi à son compte cette citation de Maurice Gravier : « Il n'est pas inutile que le traducteur de théâtre compte les syllabes d'une réplique et qu'il s'efforce d'être aussi bref, aussi mordant que l'auteur qu'il traduit » (*loc. cit.*).

Un souci similaire vaut pour la syntaxe. J.-M. Déprats dit vouloir conserver autant que faire se peut l'ordre des mots de la phrase anglaise, toujours dans une perspective de fidélité au *gestus* brechtien : il reprend plusieurs fois à son compte l'analyse que produit Brecht de la citation biblique : « Si ton œil est pour toi un objet de scandale, arrache-le » comme exemple du fonctionnement du *gestus* dans la langue, et voit de nombreuses similarités avec les pièces de Shakespeare⁴⁷⁷. Se rapprocher le plus possible de la syntaxe est donc absolument nécessaire pour reproduire au mieux le *gestus* de la phrase shakespearienne. Il s'agit de proposer une traduction « *soucieuse de l'ordre des mots, du nombre des mots, de la densité des images* » (1987, p. 7, je

477 « Une langue est gestuelle, nous dit Brecht, lorsqu'elle indique quelles attitudes précises l'homme qui parle adopte envers d'autres hommes. La phrase : “Arrache l'œil qui est pour toi un objet de scandale” (commente Brecht) est d'un point de vue gestuel moins riche que la phrase : “Si ton œil est pour toi un objet de scandale, arrache-le”. Dans celle-ci, on montre d'abord l'œil, puis vient la première partie de la phrase, qui contient manifestement le *gestus* de la conjecture ; enfin arrive la seconde partie, comme une attaque-surprise, un conseil libérateur », B. Brecht, 1963 [1972 ; 1989], p. 462, cité dans J.-M. Déprats, 1987, p. 4. On trouve également des références à cette analyse chez J.-M. Déprats dans éd. Camoin, 1990, p. 87 ou 2007a, p. 3.

souligne.) On reste cependant à l'idée d'une certaine limite, et l'effort de reproduction de la syntaxe anglaise ne doit pas aller jusqu'à la disjonction qui rendrait cette phrase difficile à comprendre – là encore par souci du public de théâtre. Ainsi, le calque sur la syntaxe étrangère tel que le pratique P. Klossowski dans sa traduction de l'*Énéide* est rejeté⁴⁷⁸.

Au-delà du nombre des mots et de leur organisation dans la phrase, le rythme chez J.-M. Déprats joue un rôle dans la composition du discours de manière plus globale, notamment au niveau des figures de rhétorique, qui « rythment » le discours, notamment dans la prose : « [La] prose, souvent très structurée d'ailleurs, rythmiquement et par des figures de rhétorique (figure d'antithèse ou de répétition) » (2007a, p. 1). Le style pétrarquaisant des premières pièces, notamment, semble exiger du traducteur une attention constante aux calembours et à une écriture volontiers alambiquée, à travers nombre de figures de style qui confine à « l'*ephuisme* [...] écriture extrêmement élaborée et artificielle » (v. 2016, § 9). Le lien entre la structure rhétorique du discours et le rythme semble étroit, même s'il n'est pas explicité. Il est important, pour J.-M. Déprats, de ne pas lisser ces reliefs du texte, comme le font plusieurs traducteurs contemporains :

Pour faciliter la diction et soumettre le texte à des modes de parler plus simples, on morcelle les périodes, on abrase les aspérités, on élague les métaphores. Ce n'est pas seulement alors la luxuriance poétique qui se trouve atteinte, c'est aussi l'instrument de jeu offert au comédien car la rhétorique dramatique shakespearienne est plus faite pour saisir que pour être saisie. Dans l'économie théâtrale du texte, l'abondance des métaphores sert en premier lieu à accroître la tension de l'élocution et l'énergie de la diction. L'influx de jeu, l'énergie théâtrale proviennent d'une chaîne presque ininterrompue de mots forts, de pensées et d'images qui forment des constellations et rayonnent alentour (1987, p. 5).

J.-M. Déprats revendique de ne pas proposer de traduction « fluide », dans laquelle le rythme de diction est justement mis au défi par la densité des figures de rhétorique qui rendent le texte presque difficile à prononcer⁴⁷⁹. Parvenir à une équivalence acceptable de la structure rhétorique

478 « [...] sans prendre pour horizon ou pour modèle la traduction de l'*Énéide* par Klossowski » (1987, p. 7).

479 V. passage déjà cité de 1987a, p. 143.

du texte n'est donc pas une simple question de fidélité, mais de rythme, en liaison avec le débit d'élocution, et donc la « mise en bouche » physique du texte : « Dans l'économie théâtrale du texte, l'abondance des métaphores sert en premier lieu à accroître la tension de l'élocution et l'énergie de la diction » (1987, *loc. cit.*)⁴⁸⁰.

Chez Bonnefoy et J.-M. Déprats, le concept de rythme a une extension assez similaire puisqu'il s'applique à des phénomènes comparables : versification, accents, prosodie, idées connexes de corps, de vitesse, de temporalité, etc. Le résultat pratique, pour les deux traducteurs, est le choix du vers libre pour traduire le vers métrique shakespearien. L'intension du concept, cependant, n'est pas tout à fait la même. Elle n'est pas véritablement précisée par J.- M. Déprats, qui reste dans une forme d'ambiguïté quant à l'acception exacte du terme : on peut la deviner à travers les traits remarquables qu'il décrit. Le rythme paraît chez lui comme le point d'articulation entre la construction du discours à travers plusieurs de ses structures (prosodie, syntaxe, rhétorique, sémantique) et la manière dont ces structures se trouvent dites (à travers la voix), et montrées (à travers le corps) par l'acteur – comme je le disais plus haut, toutes les dimensions rythmiques semblent liées au *RC*. On pourrait résumer en disant que le rythme du texte est, pour Desprats, la qualité qui permet à ce texte d'être joué, et qu'il est ainsi en rapport étroit avec la *théâtralité*. Bonnefoy est sans doute plus clair, et sa définition du rythme est en quelque sorte paradoxale. En insistant sur le caractère fondamental de l'iambe, de la double répétition des temps faibles et forts, il propose en réalité une définition extrêmement traditionnelle du rythme, cohérente par exemple avec la représentation « musicalisée » qu'en offre Platon. Je renvoie à la [conclusion de la toute première section de ce travail](#) : Platon a beaucoup arrimé le *rhuthmos* à la temporalité et à la musique, beaucoup plus qu'à la configuration spatiale qui était un sème fréquent du mot chez les présocratiques. Par là, Bonnefoy s'inscrit en fait dans une vision assez platonicienne du rythme, alors même que sa poétique générale est fermement opposée au philosophe grec. Il serait exagéré de dire, à l'inverse, que

480 Une absence (relative) dans la théorie de J.-M. Déprats est celle du rapport entre rythme et sens (j'ai évoqué de point à la fin du chap. précédent, auquel je renvoie). Le rapport existe : « Le rythme n'est pas seulement de l'ordre de la prosodie, il concerne aussi la signification. Il y a un rythme prosodique et un rythme signifiant, les deux étant évidemment liés. Le rythme structure la pensée et n'est pas un élément surajouté (*Marchant*, p. 142-143) ». J.-M. Déprats affirme nettement que les différents éléments du texte, qu'ils soient microstructurels (au niveau des mots) ou macrostructurels (au niveau de la phrase), sont en lien avec le sens du discours et ne sont pas uniquement des traits « formels ». La majeure partie de son effort théorique vise en réalité à rattacher le rythme du texte au corps de l'acteur, plutôt qu'à la signification, ce qui explique peut-être ce silence relatif.

J.- M. Déprats épouse une conception aristotélicienne du rythme : mais sa vision est beaucoup plus compatible avec la pensée du Stagirite, et une conception plus influencée par la rhétorique.

La pratique du vers libre, en traduction, est-elle fidèle aux divergences théoriques affichées ? J.- M. Déprats s’inscrit de manière nette dans ce « littéralisme bien tempéré » qu’il revendique à plusieurs reprises dans ses écrits (dans 1987b, p. 6 ; 1993, p. 91 ; 2002, p. LXXXI-LXXXII). Au contraire, Bonnefoy appelle le traducteur à « se dégage[r] autant que possible des myopies du mot à mot ou même d’ailleurs du phrase à phrase [...] » (2000a, p. 48). Du point de vue de la construction rythmique proprement dite, ces différences sont visibles à plusieurs moments dans les traductions, notamment à travers l’organisation de la syntaxe et de la versification. J.- M. Déprats semble effectivement s’efforcer de conserver plus rigoureusement l’ordre syntaxique de l’anglais. Ainsi, il traduit le vers « Madam, I swear I use no art at all » (II. 2, p. 762, v. 96) : « Madame, je jure que je n’y mets aucun art » (p. 763) ; le même vers est traduit par Bonnefoy : « Je vous jure, madame, que je n’y mets aucun art. » (p. 64⁴⁸¹). Contrairement à Bonnefoy qui la déplace après le verbe, J.-M. Déprats conserve l’apostrophe en tête de phrase ; il choisit également de traduire « I swear » sans le COS « vous » qu’ajoute Bonnefoy, dans une formulation peut-être plus conforme aux exigences d’un français soutenu. Voici la traduction de « O, what a rogue and peasant slave am I ! »⁴⁸² (II. 2, p. 798, v. 477) :

Bonnefoy (HB, 1988, p. 83)	J.-M. Déprats (HP, p. 799)
Oh, quel valet je suis, quel ignoble esclave !	Oh ! quel coquin et quel vil esclave je suis !

Là encore, on peut parler d’une observation plus scrupuleuse de la syntaxe chez J.-M. Déprats, avec les effets rythmiques associés à cette fidélité. Bonnefoy supprime la conjonction de coordination entre les deux attributs et antépose sujet et verbe au milieu de la phrase : on laissera chacun juge de la valeur et de la spécificité rythmique de chacune des deux propositions. Le choix de Bonnefoy semble transformer le second attribut, « quel ignoble esclave », en hyperbate, et donner ainsi une impression d’étirement ; la position inhabituelle du sujet et du verbe entre les deux attributs, cependant, peut s’interpréter comme une volonté de mise en valeur correspondant à celle effectuée par Shakespeare dans l’inversion de l’ordre attendu « am » / « I ».

481 Traduction de 1988, dorénavant HB (Hamlet Bonnefoy), 1988.

482 « Oh what a rogue and peasant slave am I ! » dans l’édition de Jenkins, 1982, qui sert de texte à la traduction de révisée de Bonnefoy en 1988 (in *The Arden Shakespeare complete works*, p. 318, v. 550).

La construction des vers suit fréquemment un schéma similaire. Là où J.-M. Déprats observe de manière souvent scrupuleuse les fins de vers shakespeariennes, Bonnefoy n'hésite pas à insérer des enjambements inexistant dans le texte de Shakespeare, ou à en renforcer certains qui existent déjà :

IV. 5., v. 6-9, p. 894,	Bonnefoy (HB, 1988, p. 140)	J.-M. Déprats (HP, p. 895)
Spurns enviously at straws, speaks things in doubt That carry but half sense. Her speech is nothing, Yet the unshaped use of it doth move The hearers to collection [...]	S'irrite pour des riens, et dit des choses Ambiguës et à demi folles. Ses discours N'ont aucun sens. Pourtant, ceux qui l'écotent [...]	Donne des coups de pied rageurs pour des riens, dit des choses ambiguës Qui ne portent qu'une moitié de sens. Sa parole n'est rien, Mais l'usage chaotique qu'elle en fait pousse Les auditeurs à reconstruire un sens. [...]

Shakespeare propose une sorte d'enjambement entre « things in doubt » et la relative « That carry but half sense » au vers d'après. Bonnefoy accentue nettement le rejet en séparant, non pas deux propositions, mais le substantif « choses » et son épithète « ambiguës » ; il fait de même au vers suivant, que Shakespeare termine par une proposition complète (« Her speech is nothing ») alors que Bonnefoy sépare le sujet « Ses discours » du verbe « ont » ; il ajoute également une ponctuation forte au milieu du vers suivant, après « sens ». J.-M. Déprats suit de manière plus fidèle la construction de la phrase originale dans son déroulement métrique. On trouvera un procédé similaire dans la traduction du monologue, v. 78-81 (III. 1., p. 808 et 809 pour la traduction ; *HB*, 1988, p. 90).

Sur la page, les divergences théoriques laissent une trace nette. Ces différences rythmiques sont-elles aussi perceptibles à l'oral ? J'en doute fort, et j'essaierai de l'expliquer par la suite : le vers libre est difficilement identifiable à l'écoute, notamment quand les acteurs « obéissent » au rythme syntaxique de la phrase. Quoique les différences théoriques soient réelles, le choix du vers libre par les deux traducteurs finit par homogénéiser l'impression « rythmique » ressentie à la lecture et à l'écoute. Ce n'est pas dire là que les traductions de *Hamlet* de Bonnefoy et J.-M. Déprats sont similaires, mais que leurs dissimilarités ne sont pas évidentes *sur le plan du rythme*. Voici trois extraits du même passage :

J'ai une fille – je l'ai tant qu'elle est mienne –

Qui, par devoir et par obéissance, notez-le,
M'a donné ceci. A présent, méditez et concluez : [...]

Je possède une fille – au moins tant que je l'ai –
Qui, notez, par devoir et par obéissance,
M'a remis ce papier. Maintenant, concluez.

J'ai une fille (je l'ai, tant qu'elle est mienne)
Qui par devoir d'obéissance, notez-le,
M'a remis tout ceci. Méditez, concluez !

Ce sont trois traductions des vers 106-108 (II. 2., p. 762), par Bonnefoy, J.-M. Déprats et Derocquigny. Les divergences théoriques établies dans la partie précédente permettent-elles au lecteur de deviner avec certitude quelle traduction est celle de J.-M. Déprats, laquelle est celle de Bonnefoy⁴⁸³ ? J'en serais, pour ma part, incapable ; seule la deuxième traduction me paraît plus facilement identifiable, en alexandrins blancs. Le choix d'organisation métrique du discours a un impact décisif sur la perception rythmique du discours en question, *même si le rythme de ce discours ne se réduit pas à son organisation métrique*⁴⁸⁴.

Pourquoi les divergences théoriques entre Bonnefoy et J.-M. Déprats n'amènent-elles pas une configuration rythmique plus évidemment différenciée ? A mon sens, c'est parce qu'un grand nombre des fondements théoriques de leur concept de rythme sont communs. Le choix du vers libre se fait naturellement par rapport à ces bases, même si la définition conceptuelle elle-même diffère. La traduction du vers métrique shakespearien en vers libre s'appuie en définitive sur une série de postulats dont j'aimerais montrer le caractère arbitraire, voire illusoire, sur trois domaines afférents à la question du rythme : linguistique, métrique et *poétique*. Chacune de ces trois questions met en évidence certains des rythmes que j'ai définis dans la partie précédente de

483 J.-M. Déprats propose la première traduction (*HP*, p. 763), Derocquigny la deuxième et Bonnefoy la dernière (HB, 1988, p. 64-65).

484 J'ai évidemment conscience des limites d'une telle « démonstration » : il s'agit simplement de montrer que les divergences théoriques sur le rythme, quand elles aboutissent au même choix d'organisation métrique, produisent des effets « perceptifs » assez similaires. J'ajoute que rien n'empêche de trouver que l'une ou l'autre des traductions en vers libres est « mieux » ou « plus » rythmée que l'autre... mais j'ai du mal à percevoir sur quoi s'appuierait objectivement de telles impressions.

ce travail : la linguistique s'inscrit principalement dans le cadre du *RP* et du *RS* ; la métrique, évidemment, dans le cadre du *RM* ; la *poétique* convoque plusieurs de ces niveaux.

PREMIÈRE SECTION

LE MYTHE DES LANGUES IRRÉCONCILIABLES

I. L'ESSENTIALISME LINGUISTIQUE

Il sera intéressant de s'arrêter sur les théories linguistiques de Bonnefoy proprement dites, c'est-à-dire sur sa conception du langage en tant que tel. Je le ferai en parlant de sa poétique, avec laquelle sa linguistique est intrinsèquement liée, mais ce qui m'importe ici, c'est plutôt, chez les deux auteurs, l'essentialisme qui caractérise leur conception des langues anglaise et française, et qui constitue l'un des fondements évidents de leur vision du rythme. Si Bonnefoy fait beaucoup de remarques qui tiennent davantage de la philosophie du langage que de la linguistique proprement dite, il partage avec J.-M. Déprats la plupart des *a priori* théoriques sur cette question des langues. Ils ne font d'ailleurs que reformuler des éléments extrêmement fréquents dans le discours de la critique littéraire sur ce point.

La différence entre l'anglais et le français est avant tout systématique et métaphysique : le français, c'est la langue de la raison, de la clarté, de la logique ; l'anglais, au contraire, se tourne vers le concret, le physique, le corporel. C'est chez Bonnefoy qu'on trouve l'affirmation la plus franche de ces principes. Ainsi, il n'hésite pas à rapprocher les deux langues de deux systèmes philosophiques opposés : « S'il est vrai, comme j'ai essayé de le montrer, que les langues ont des structures, et que le français de la poésie est « platonicien », l'anglais de Shakespeare une sorte d'aristotélisme passionnel [...] » (1998, p. 184⁴⁸⁵). Il faut comprendre par là que le français est tourné vers l'éternel des Idées et des concepts intemporels, alors que, repoussant cette utopie, l'anglais épouse la fragilité et la contingence des choses du monde sensible⁴⁸⁶. C'est une idée primordiale que cette dichotomie existentielle entre français et anglais : « Il y a peu de langues que tant d'éléments communs rendent aussi différentes pour ne pas dire antagonistes » (2000a,

485 Image reprise dans 2000a, p. 54.

486 « Toujours les mots français, excluant au lieu de décrire, aident l'esprit à se dégager de la diversité désagrégeante des choses. Toujours ils font de l'œuvre un monde clos, une sphère. [...] Irrésistiblement les mots de la poésie française atténuent, effacent la réalité singulière, ce mixte scandaleux de nécessité et de hasard » (1998, p. 181-182). La « sphère » du français est à opposer au « miroir » de l'anglais, tendu vers le monde et ouvert aux choses.

p. 54). J.-M. Déprats est moins radical : la dichotomie existe chez lui, mais il la relativise en historicisant les constats faits par Bonnefoy. La différence « essentielle » entre anglais et français vient notamment de l'appauvrissement de ce dernier durant la période classique ; J.-M. Déprats regrette par exemple que le « français, corseté par le classicisme, [se soit] détourné de cette prodigalité baroque » (2016, § 16). De même, c'est bien « dans sa définition et sa pratique “classiques” » que « le français doit obéir à des critères tels que la clarté, la logique, l'aisance » (1987, p. 5). Chez J.-M. Déprats, le « cartésianisme linguistique » du français, contre lequel il appelle à « lutter » (*Marchand*, p. 144) dans la traduction est donc moins une essence ontologique du français qu'une tendance historique, mais tellement ancrée qu'elle semble être devenue totalement consubstantielle au système linguistique lui-même. C'est ainsi que les deux auteurs souscrivent finalement à la vision du « génie des langues », se servant eux-mêmes de l'expression, quoique les guillemets qu'ils utilisent montrent aisément qu'ils le font comme au second degré : « [...] je m'obstine à penser que le français et l'anglais ont des “génies”, comme on dit, qui les vouent aux malentendus, aux déformations réciproques » (Bonnefoy, 2013a, p. 114) ; « [p]our conserver cette énergie de jeu en français, il faut donc faire quelque peu violence au “génie” de la langue et à son mode d'usage habituel » (J.-M. Déprats, 1987, *loc. cit.*).

Cette propension des langues n'est pas seulement un effet de leur système global, elle est ancrée dans les mots et les structures syntaxiques mêmes. Dans leur conception du monde et leur manière de le penser, français et anglais proposeraient donc deux expériences radicalement différentes : la « liberté » du français n'est pas l'exact équivalent de *liberty* ou *freedom*, dit Bonnefoy, à cause de l'« outillage de concepts » qui entoure les mots et qui ne peut se transposer – outillage qu'on imagine être les connotations associées aux mots (v. 2021, p. 312). Outre les aspects connotatifs, les éléments lexicaux, grammaticaux ou syntaxiques eux-mêmes soulignent la radicale différence entre les deux langues. Bonnefoy justifie ainsi par les qualités propres de l'anglais l'aptitude du langage shakespearien à indiquer le réel dans toute sa complexité :

Et le langage de Shakespeare n'est lui aussi qu'un moyen. Il se voue à un objet situé hors de lui, *comme d'ailleurs l'anglais le permet*. Les substantifs s'effacent devant la chose qui apparaît à nos yeux tout à découvert, jetée dans son devenir. Les adjectifs invariables saisissent la qualité comme le ferait un photographe, sans poser, comme l'accord français de l'adjectif

et du nom, le problème métaphysique du rapport de la qualité et de la substance. L'anglais s'est proposé pour fin l'aspect tangible des choses (1998, p. 179 ; je souligne.).

Les particularités syntaxiques, comme la présence de marques morphologiques d'accord entre l'adjectif et le nom, sont liées à une question d'ordre métaphysique. Ces assertions, basées le plus souvent sur de pures pétitions de principe, consolident le cliché de l'anglais comme « particulièrement bien outillé pour percevoir la chose concrète, pour en parler », puisque « cette langue a infiniment de mots, substantifs, adjectifs et verbes, pour s'attacher aux aspects, mêmes fugitifs, des faits de nature ou d'existence ou refléter les façons qu'on a de se comporter avec eux » (2013a, *loc. cit.*). A.-F. Benhamou, analysant en détail la traduction que J.-M. Déprats propose d'*Othello*, reprend des idées similaires, désignant même comme un lieu-commun établi qu'« [i]l est banal de dire que l'anglais est une langue plus concrète que le français [...]. Le français, dit-on encore, est une langue plus intellectuelle [...] » (1990, p. 14).

Les réflexions de Bonnefoy s'inscrivent nettement dans une sorte d'anti-intellectualisme : la préférence accordée à l'anglais par rapport à la rationalité supposée de la langue française s'explique par le rapport beaucoup plus direct qui s'établit pour lui, à travers la « langue de Shakespeare », entre les mots et les choses. A ce titre, ses remarques surprenantes sur l'étymologie montrent assez bien que toute démarche abstraite et intellectuelle dans l'utilisation ou la perception du langage est une étape supplémentaire dans l'éloignement par rapport à la réalité dont il veut que la poésie se fasse la vectrice :

Dans les mots d'origine anglo-saxonne, de surcroît, guère d'étymologies apparentes pour solliciter l'esprit en lui donnant à rêver sous la chose vue une pensée antérieure qui en expliquerait la nature par des enchaînements évidemment conceptuels : spéculations qui étouffent la mémoire de l'im-médiat, du hic et nunc de la vue vécue, de la finitude (2013a, *loc. cit.*).

Tout ce qui peut entraîner une connaissance d'ordre conceptuel est ainsi considéré comme un empêchement à l'expérience de la poésie pure, dans l'établissement d'une absolue dichotomie entre abstrait et concret sur laquelle je reviendrai en évoquant la philosophie du langage de Bonnefoy. Notons cependant que c'est l'aspect « exotique » du lexique anglo-saxon qui porte en

grande partie la responsabilité de l'« aristotélisme » de l'anglais, qui n'est justement mis à mal que lorsque des « mots d'origine latine troublent un peu cette décision philosophique » – mots qui, cependant, « ne détruisent pas pour autant le réalisme inné de la langue » (1998, p. 179).

Cette différence existentielle ou métaphysique entre anglais et français s'inscrit conséquemment dans les structures mêmes des langues, qui se distinguent « du tout au tout » dans « la physique, le lexique et la syntaxe » (J.-M. Déprats, 2016, § 16).

Ces “génies” [de l'anglais et du français] ? La conséquence chacun de structures dans le lexique ou la syntaxe, ou du mot en sa matérialité, ou des accentuations et des rythmes, tous ces faits de la langue décidant en profondeur de la prosodie (Bonney, 2013a, p. 114) ?

Les différences phonétiques, évidentes et nécessaires entre les deux langues, se trouvent chargées de qualités physiques, voire psychologiques. J.-M. Déprats présente ainsi sa tentative de traduction du *Marchand de Venise* comme une lutte contre une tendance du français à l'amollissement, du fait de la prévalence des voyelles face aux consonnes, qui sont apparemment plus fortes dans la langue de Shakespeare :

[...] j'essaie de travailler la pâte du français dans le sens de la *vigueur*. Le français étant, dans son usage courant, *une langue vocalique un peu molle*, on peut tenter de *ré-armer*, de *structurer* la matière phonique de la langue en choisissant des mots qui ont une *articulation* consonantique *forte*. Je crois que ce travail sur la physique de la langue tente de recréer dans une autre langue *l'énergie*, la *vigueur* d'énonciation de l'anglais shakespearien (*Marchand*, p. 142-143, je souligne.).

Le français se situe sur un axe « voyelles – inertie » qui s'oppose à l'énergie (« vigueur ») et à la solidité, quoique mobile (« structurer », « articulation ») de l'anglais. J.-M. Déprats ajoute que ce travail peut permettre à la langue française de ne pas « être plate, inexpressive, sans relief, ni chair, ni couleur » (*ibid.*, p. 144), ce qui implique que, sans un tel effort, la tendance naturelle du français semble le condamner à l'insipidité. Une pièce de Shakespeare est « un texte musclé, s'appuyant sur des ressources phoniques, musculaires, consonantiques plus fortes dans la langue anglaise que dans la française » (in éd. Camoin, 1990, p. 76). De fait, ces caractéristiques

phonétiques aboutissent à une prosodie radicalement différente : « La tendance du français est de ralentir les rythmes et d'alourdir les volumes [...]. Le français a besoin de plus de mots, de plus d'espace » (*id.*, 2002, p. LXXXIII) – où l'on voit que les traits phoniques rejoignent naturellement la question du rythme.

De la même manière, la morphologie des deux langues témoigne de leurs différences essentielles, et pose encore implicitement des questions de rythme. Bonnefoy considère par exemple que l'anglais, composé de plus de monosyllabes que le français, « va plus vite » : « Et l'anglais est si souvent monosyllabique que le français s'essouffle à grimper aussi vite que Yeats ou Shakespeare le veulent l'escalier des mots dans le vers : « maintenant » est si lent, « now » va si vite, [...] » (2000a, p. 54)⁴⁸⁷. Cet état de fait se corrèle à l'« orientation analytique » du français (contrairement à ce qui serait la tendance synthétique de l'anglais), et qui « pousse [le français] à employer plus de mots que l'anglais » (J.-M. Déprats, 2016, § 16). Du point de vue lexical, la richesse de l'anglais shakespearien désole le traducteur, « à l'étroit dans sa langue », car forger des néologismes n'est plus possible, comme ce l'était aux temps linguistiquement plus inventifs du XVI^e s. (v. *id.*, 2002, p. LXXXIV).

L'« étroitesse » phonétique, morphologique et lexicale est aussi syntaxique. J.-M. Déprats indique ainsi comment les constructions des phrases anglaises et françaises se distinguent (v. 1987, p. 5) : la phrase française est « linéaire », et totalisante dans la mesure où son sens n'apparaît qu'à la fin ; au contraire, la « phrase shakespearienne » est de « nature prismatique », et veut lier acteurs et spectateurs à travers « un flux de mots constant ». Lorsqu'elle commente les traductions de J.-M. Déprats, A.-F. Benhamou renchérit sur cette idée de syntaxes aux logiques opposées : en français, contrairement à l'anglais (de Shakespeare), « l'organisation syntaxique [...] prime sur l'autonomie des mots » (1990, p. 14). Le lexique shakespearien notamment semble, selon J.-M. Déprats, doué d'une capacité à transcender les exigences « horizontales » de la syntaxe, la manière dont les mots se combinent linéairement pour former les énoncés. Le français ressemble à un « tunnel » de communication, dont le sens ne se situe qu'à la sortie, alors que la phrase shakespearienne fait se conjuguer les diverses valeurs sémantiques et poétiques de mots qui la composent, d'une manière autre que par leurs seules relations syntaxiques. Chaque

⁴⁸⁷ Cette idée d'un monosyllabisme plus prononcé en anglais est fréquente. On ne la trouve pas directement chez J.-M. Déprats à ma connaissance, mais J. Beddows, commentant ses traductions, souligne que la « nature polysyllabique de la langue française » s'oppose au « monosyllabisme de la langue anglaise » (1998, p. 40).

mot serait un « prisme » d'où la lumière jaillissante irradie sur les autres mots et le spectateur. De manière assez bizarre, la liberté que semble prendre Shakespeare avec la syntaxe n'empêche pas pourtant que

[l]a structure syntaxique du texte de Shakespeare présente parfois des exemples [...] d'enchevêtrement de circonstancielles et de relatives ; le français répugne à respecter une construction aussi tortueuse, car, selon les normes traditionnelles, on risque alors d'aboutir à des « lourdeurs » (A.-F. Benhamou, 1990, p. 20).

Chez J.-M. Déprats, l'« indépendance » des mots anglais dans la phrase semble liée à la place majeure du facteur qui différencie les deux langues de manière décisive sur le plan prosodique, c'est-à-dire l'accent lexical. A.-F. Benhamou établit un rapport direct entre l'accentuation et le caractère « prismatique » de la syntaxe évoqué plus haut : « En d'autres termes, le français ne souffre pas, dans une diction soutenue, cette autonomie des mots que l'accentuation anglaise tend au contraire à privilégier » (1990, p. 14). Chez J.-M. Déprats, la question de l'accent se relie aux autres traits linguistiques évoqués, comme le montre ce passage, dont une partie a été citée plus haut :

Pour le texte shakespearien, ce qui me frappe d'abord, c'est une sorte d'anatomie du texte, de physique du texte, perçue par une première approche musicale, qui fait sentir que c'est d'abord un texte écrit (on parlait tout à l'heure des poumons, peut-être ceux de Shakespeare étaient-ils larges) pour des poitrines, pour des souffles ; *c'est un texte musclé, s'appuyant sur des ressources phoniques, musculaires, consonantiques plus fortes dans la langue anglaise que dans la française, l'anglais étant, comme chacun sait, une langue plus accentuelle* (1990a, p. 76, je souligne.).

La phrase soulignée indique un rapport de causalité entre les « ressources phoniques, musculaires, consonantiques » de l'anglais et son accentuation plus importante. Je reviendrai plus loin sur le rôle de l'accent, pour J.-M. Déprats, dans la métrique shakespearienne.

Ce rôle, linguistiquement, est tout aussi prépondérant chez Bonnefoy, comme le montre ce long passage :

En matière de poésie, par exemple, j'ai toujours souffert de ce qui est la plus remarquable "exception" française, la fondamentale, celle qui occasionne et explique toutes les autres : à savoir que nos mots n'ont pas ce que l'on appelle l'"accent tonique". Le vocable accentué, en anglais, [...] c'est ce qui d'emblée se prête à un rythme, ce qui peut inscrire les mots dans le devenir toujours signifiant d'un rythme, c'est donc tout de suite et en profondeur une expérience du temps [...] : déjà une intuition de la finitude, déjà toute la poésie. Alors que nos mots français sans accents sont comme livrés sans défense à ces situations où le locuteur – pour soutenir une idée dans le feu de la discussion – souligne un mot, place sur lui à son gré un accent cette fois d'intensité rhétorique qui enferme dans le débat des idées et fait primer celles-ci sur toute autre façon de l'être au monde. La langue française est de ce point de vue une handicapée. Car ce manque des mots aux virtualités rythmiques, c'est vraiment dangereux pour l'expression poétique. Pour le pallier, pour retrouver le bien qu'est le rythme, il a fallu à notre langue prendre appui sur le nombre des syllabes, vers de dix ou douze syllabes qui comme tels ont donc une forme [...], mais c'est alors se vouer à des structures sans relations immédiates avec la parole ordinaire, ce vécu : sans capacité de vraiment entendre les émotions, les intuitions, le souvenir de la finitude qui n'existent que dans l'allant intérieur à ce vécu (2021, p. 309-310).

Ce passage met en évidence à la fois une vision de la langue et de la poésie. On y comprend bien à quel point Bonnefoy ancre le rythme dans une conception fortement traditionnelle : il est compris comme l'alternance des temps forts et faibles. Le français est une langue amoindrie, non seulement au niveau phonique, mais au niveau de l'expérience temporelle. Il se met en place, dans la pensée de Bonnefoy, une continuité qui ressemble schématiquement à celle-ci : accent tonique > perception du temps > conscience de la finitude, et donc de la « vérité » de l'existence. C'est pourquoi, aux yeux de Bonnefoy, la métrique traditionnelle française ne peut être une

expérience du temps (c'est-à-dire de la finitude) : les métriques italienne ou anglaise, s'appuyant sur l'accent, mettent en place une *continuité* entre la parole poétique et « la parole ordinaire », puisque, dans un poème comme dans une conversation banale, le même mot sera toujours accentué de la même manière ; au contraire, puisqu'on ne compte pas les syllabes en parlant, il y aurait de fait une séparation entre la métrique française et la vie. L'accent est donc une donnée fondamentale du « caractère » des langues, pour Bonnefoy, en ce qu'il qualifie, d'un côté, une certaine qualité d'expérience de l'existence ; de l'autre, parce qu'il fonde la manière dont la poésie de telle ou telle langue peut rendre compte de cette qualité.

On aura remarqué, chez J.-M. Déprats comme chez Bonnefoy, une caractéristique commune dans l'évocation des langues : une ambiguïté sur ce qu'ils visent exactement. Leurs remarques valent-elles pour l'anglais et le français contemporains ou pour ceux du XVI^e s. ? Parlent-ils de la langue, ou de la poésie ? De la poésie anglaise en général, ou du texte shakespearien et des normes poétiques classiques ? Ce n'est jamais tout à fait clair, et jamais vraiment théorisé : les divers objets (langue, poésie, pièces de Shakespeare) semblent parfois interchangeables, sans que l'on comprenne toujours quelles caractéristiques s'appliquent à quoi. Il ressort de là une forme de fusion entre ces éléments, et d'essentialisation anhistorique, entre Shakespeare, la poésie et la langue anglaise, les trois semblant dotés de caractéristiques quasiment identiques.

Cette conception d'une différence fondamentale entre le français et l'anglais s'appuie sur un certain nombre de travaux d'une grande importance, et paraît unanimement partagée dans le domaine de la critique littéraire ou de la traductologie. Un ouvrage important dans le domaine de la traduction, *Stylistique comparée du français et de l'anglais* (1958), par J.-P. Vinay et J. Darbelnet, va souvent dans le sens des remarques formulées par J.-M. Déprats et Bonnefoy. Les deux auteurs constatent pourtant « la parenté qui unit les deux idiomes » (p. 18). Cependant, ils formulent aussi des jugements fort similaires à ceux de Bonnefoy ou de J.-M. Déprats : « D'une façon générale les mots français se situent généralement [sic] à un niveau d'abstraction supérieur à celui des mots anglais correspondants. Ils s'embarrassent moins des détails de la réalité » (p. 59) – et de citer à la suite des remarques de C. Bally sur la différence entre allemand et français, qu'ils reprennent à leur compte pour l'anglais, de H. Taine et de Gide pour signifier que le « génie de notre langue [est] de faire prévaloir le dessin sur la couleur » (Gide, cité in

loc. cit.). Les deux auteurs parlent même de « supériorité de l'anglais » pour le « domaine des perceptions auditives et visuelles » (Vinay et Darbelnet, p. 60). L'anglais est « plus proche du réel » (*ibid.*, p. 104). Berman souscrit aussi à cette conception, l'anglais proposant ainsi le paradoxe apparent d'une langue « simultanément [...] communicationnelle et [...] iconique » (Berman, 1993, p. 15), c'est-à-dire d'une langue dont les mots « provoqu[ent] en nous une conscience de ressemblance avec son référent » (p. 17)⁴⁸⁸.

Citant de nouveau Bally, Vinay et Darbelnet n'hésitent pas à faire prendre à leur analyse un tour quasi ontologique, que n'aurait sans doute pas renié Bonnefoy :

Charles Bally note que le caractère statique du français se reflète dans la prédominance du substantif sur le verbe : “bien loin de rechercher [comme le fait l'allemand] le devenir dans les choses, [le français] présente les événements comme des substances.” [...] (p. 102).

Conformément à la vision que Bonnefoy développe du rapport au temps dans le français, et qu'il relie à la question de l'accent, Vinay et Darbelnet considèrent que, dans l'expression du temps, là où l'anglais « excelle à marquer le “devenir” », le français fait des « tranches » marquées dans le temps, qui semble s'immobiliser (v. p. 126)⁴⁸⁹. La remarque de Bonnefoy citée ci-dessus, sur la présence systématique de l'accent « d'intensité rhétorique » en français par compensation de l'absence d'accent lexical, trouve un écho dans le *subjectivisme* du français, puisque le « sujet pensant » tend à intervenir dans le discours, contrairement à l'anglais qui « reste plus objectif » (v. p. 205).

Ces remarques théoriques reposent au fond souvent sur un même schéma logique d'induction : à partir d'un certain nombre d'exemples, *ad hoc* ou tirés de traductions existantes, les théoriciens infèrent des principes généraux applicables au système linguistique dans son ensemble. Évoquant les traductions anglaise et française de la phrase « Nimrud's tower was built of words »⁴⁹⁰, M. Oustinoff écrit ainsi :

488 Berman parle spécifiquement des traductions françaises au XVIII^e s., qui ont provoqué un début de remise en question des codes du classicisme. Sa réflexion s'inscrit donc dans un cadre historique, et non essentialiste. Il n'est pas interdit de tirer des conclusions qu'il offre des idées plus générales sur les langues elles-mêmes, mais Berman lui-même parle spécifiquement du français classique.

489 Sur une approche critique de Vinay et Darbelnet sur un plan traductologique, v. M. Ballard, 2006.

490 « La tour de Nimrod était faite de mots ».

[...] le français manifeste la tendance inverse [à l'anglais] en traduisant par un terme générique (ou "hyponyme") : au lieu d'utiliser "construire" ("build"), le traducteur a préféré "faire". Chaque langue ayant sa propre vision du monde, donc son propre "découpage" de la réalité, de telles correspondances sont systématisables. La même méthode peut alors s'appliquer aussi bien au niveau purement linguistique que stylistique. Faits de langue, faits de style et faits de traduction, dès lors, se rejoignent (2009, p. 18).

Les propos de M. Oustinoff s'appuient eux-mêmes sur le concept de *Weltansicht* emprunté à Humboldt (*ibid.*, p. 12 *sq.*), dont on peut aussi sentir l'influence chez J.-M. Déprats et Bonnefoy, et qui rejoint leur vision ontologique de chacune des deux langues : chaque système linguistique, pour résumer grossièrement l'interprétation faite du concept de *Weltansicht*, propose une « vision du monde » qui lui est propre. C'est sur ces éléments épars, pas toujours théorisés de manière explicite par J.-M. Déprats et Bonnefoy, que repose une conception linguistique assez similaire, qui influe directement sur leur vision du rythme.

II. DES CONCEPTIONS LINGUISTIQUES INSUFFISAMMENT FONDÉES

Le français et l'anglais ne sauraient, donc, se comprendre : d'un côté, une langue lourde, lente, entièrement vouée à la clarté rationnelle, propice à la prose ; de l'autre, une langue vive, elliptique, énergique – voici opposées deux polarités linguistiques extrêmes, dont l'incompatibilité justifie d'adopter le rythme du vers libre en français, seul capable, par sa « souplesse » (c'est-à-dire l'absence de contrainte métrique) de compenser tant soit peu les défauts du français. Je schématise à peine la linguistique comparative esquissée par Bonnefoy, Déprats et leurs épigones. A leur décharge, le mythe d'une différence essentielle entre le français et l'anglais les dépasse largement, car ils suivent une tradition bien ancrée, celle du « génie des langues ».

L'anglais et le français diffèrent d'abord d'un point de vue morphologique. On a vu que Bonnefoy considérait le rythme de l'anglais comme beaucoup plus rapide, dans la mesure où celui-ci est composé de plus de « monosyllabes ». Malgré mes recherches, je n'ai pas réussi à trouver d'où pouvait provenir une telle certitude, même si on la retrouve comme une sorte

d'évidence empirique dans certains travaux. Peut-être vient-elle du fait que certains monosyllabes anglais sont ou peuvent être accentués, leur donnant un relief qu'ils n'auraient pas en français ? En tout cas, à ma connaissance, aucune recherche sérieuse n'a été menée sur cette prédominance supposée des monosyllabes en anglais, qui rendraient la « langue » plus vive. En l'état actuel, il ne s'agit que d'une intuition non-vérfiée⁴⁹¹. Elle s'appuie sur une pratique de traduction qui tend invariablement à proposer des mots *plus longs*, par souci d'exactitude⁴⁹². Pour autant, il ne me semble pas justifié d'inférer de ce fait que l'anglais est plus « monosyllabique », plus « court », que le français. On tombe (défaut qui revient constamment dans les propos linguistiques des traducteurs) dans une confusion entre des faits de discours, et des faits de langue. Je propose un exemple ci-dessous :

<p>To be, or not to be, that is the question: Whether 'tis nobler in the mind to suffer The slings and arrows of outrageous fortune, Or to take arms against a sea of troubles And by opposing end them. To die—to sleep, No more; and by a sleep to say we end The heart-ache and the thousand natural shocks That flesh is heir to: 'tis a consummation Devoutly to be wish'd. To die, to sleep; To sleep, perchance to dream—ay, there's the rub:</p>	<p>Être, ou pas, c'est la question. Pour l'âme, c'est plus noble de souffrir Les flèches et les pierres du violent destin, Ou de s'armer contre une mer d'émois Et, luttant, les clore ? Mourir, dormir, Pas plus ; et dire qu'en dormant on clôt Les maux et mille chocs naturels Légués à la chair ; c'est une fin Pieusement souhaitable. Mourir, dormir, Dormir, rêver peut-être – eh, c'est le hic.</p>
--	---

C'est une traduction sans valeur, que j'ai forgée uniquement dans le but de montrer qu'en respectant les éléments sémantiques, on pouvait proposer un nombre de syllabes équivalent ou inférieur à celui de l'original anglais : il est fort possible qu'un locuteur français lambda prononce ce texte plus vite qu'un locuteur anglais celui de Shakespeare. Cette petite démonstration par l'absurde n'a d'autre but que de montrer que cette question de la « vitesse » d'une *langue* ne

491 La faisabilité de telles études, au demeurant, est discutable. Dans « Monosyllabism in English » (1933, in 1960 [2010]), O. Jespersen évalue sur la base d'un lexique de rimes le nombre de monosyllabes en anglais à environ 8000 formes (p. 332). Le site lexique.org, développé par Boris New et Christophe Pallier, permet des recherches précises sur le lexique français. En comptabilisant uniquement les formes monosyllabiques, on arrive à environ 9500 entrées (la base de données ne permet malheureusement pas d'effectuer le même type de recherche pour l'anglais). Je demeure sceptique sur ce que ces informations disent réellement de la « qualité » monosyllabique de telle ou telle langue.

492 Berman faisait la remarque que « toute traduction est tendanciellement plus longue que l'original » (1991, p. 71), en raison des tendances à rationaliser et à clarifier le texte original. L'impression de longueur est peut-être due, non aux *langues*, mais à l'exercice même de la traduction.

saurait avoir de sens : l'« anglais » n'est pas plus « vif » que le français, pour la simple raison qu'à un discours donné, il n'existe pas *une* traduction correspondante qui serait plus rapide ou plus lente, mais un ensemble de possibilités dont le rythme (au sens de vitesse) varie selon un ensemble de paramètres : ils sont lexicaux et syntaxiques ici, mais on pourrait arguer que la prononciation « normale » du texte en français accélérerait encore le débit de prononciation. De manière parallèle, on a vu que Bonnefoy propose des réflexions étonnantes sur l'étymologie supposée du lexique anglais. Cette question de l'étymologie est reliée au problème des « monosyllabes » : dans l'esprit de l'auteur, les monosyllabes sont majoritairement d'origine germanique, et le vocabulaire latin, plus long et donc plus lourd, « ralentit » la langue. Elle s'inscrit aussi dans une intellectualisation du rapport à la langue qui empêche l'émergence du pur sentiment poétique en rattachant l'auditeur à des connaissances, on s'en souvient⁴⁹³. Cependant, d'après Henriette Walter (1994), cette idée d'une morphologie et d'un lexique radicalement différents entre français et anglais n'a que peu de sens⁴⁹⁴. Là encore, il apparaît que Bonnefoy se laisse porter par une intuition peu vérifiable.

Outre les aspects morphologiques et lexicaux, les auteurs appuient leur essentialisme linguistique sur des différences syntaxiques et grammaticales. On se souvient par exemple que J.-M. Déprats soutient que la « lourdeur » du français est liée à son orientation analytique, en comparaison d'un anglais plus synthétique, et qui emploierait ainsi plus de mots. Il est difficile de savoir exactement sur quelle définition J.-M. Déprats se base pour comparer les caractères analytique et synthétique du français et de l'anglais. Cette distinction, créée par Schlegel au début du XIX^e s., renvoie au rapport entre mot et morphème dans la langue étudiée. Dans une langue

493 Passons rapidement sur une difficulté évidente de l'idée de Bonnefoy : si le lecteur / auditeur français qui profite du texte en langue originale est « emporté » par un vocabulaire anglo-saxon dont il ne saisit pas l'origine, alors que les mots latins le ramènent à la connaissance, et donc au concept ; il faut nécessairement en conclure qu'un lecteur / auditeur dont la langue partage avec l'anglais des racines saxonnes ressentira cette familiarité et cette étrangeté en proportion inverse du locuteur français. Difficile, donc, de fonder une quelconque différence métaphysique sur des impressions aussi relatives... pour peu qu'elles existent.

494 Comme elle l'explique dans le chapitre sur les « Langues germaniques » (p. 341 *sq.*), les langues germaniques et le latin ont connu de nombreux échanges durant la période de l'empire romain, et beaucoup plus du latin vers les langues germaniques que dans l'autre sens (p. 346). Une partie du vocabulaire des langues germaniques avant la chute de l'empire romain est donc déjà composé de racines latines. Surtout, les racines latines sont omniprésentes en anglais : « [...] il n'est pas de phrase anglaise où l'on ne reconnaisse des mots d'origine latine » (p. 447). L'invasion normande est qualifiée par H. Walter, sur le plan linguistique, du « tournant [...] le plus important de son histoire » (p. 462) puisque, à partir de là, l'anglais différera de toutes les autres langues germaniques justement par la haute proportion de lexique roman qu'elle contient (*loc. cit.*). D'après les estimations de T. Finkenstaedt et D. Wolff (1973), le lexique anglais viendrait à plus de 50% du français et du latin ; J. M. Williams (1975) estime à plus de 40% les mots anglais d'origine française (et 15% venant du latin).

donnée, plus un même mot est susceptible de contenir des morphèmes différents, plus le langage est dit synthétique⁴⁹⁵. C'est probablement cette idée qui pousse J.-M. Déprats à dire que l'anglais utilise moins de mots. Là encore, cependant, les choses sont loin d'être aussi évidentes qu'il l'estime. La définition donnée du caractère synthétique ou analytique diverge parfois. M. D. Picone (1992) estime effectivement l'anglais comme plus synthétique que le français, mais pour une raison de syntaxe et non pas de morphologie : l'ordre plus habituel en français, nom-adjectif, tendrait pour lui à une orientation analytique. Comme pour le nombre de monosyllabes, ce genre d'analyse est extrêmement complexe à effectuer, puisqu'on ne peut que faire des suppositions à partir d'études de corpus, dont on ne saura jamais à quel point ils représentent la langue observée. En se basant sur la méthodologie du linguiste américain Joseph Greenberg, qui a mis au point un « indice de synthèse », échelle visant à placer les langues sur un *continuum* analytique / synthétique, Anna Sörös (2006) s'intéresse à la classification du hongrois. Elle compare ses résultats à des corpus d'autres langues, dont le français et l'anglais : le français, dans ses calculs, dispose d'un indice de synthèse de 1.41, l'anglais de 1.68 (plus une langue est proche de 1, plus elle est dite « analytique »⁴⁹⁶). Loin d'une différence radicale entre deux langues aux orientations diamétralement opposées, l'anglais et le français sont en fait deux langues très analytiques, et ont suivi une progression du synthétisme vers l'analytisme, du point de vue diachronique, notamment par l'abandon du système flexionnel⁴⁹⁷. Marek Gawelko (2001) estime même, en reliant le caractère analytique / synthétique à la composition syntaxique, que ses analyses confirment « un caractère hautement analytique de l'anglais et du français » (p. 35) ; il observe que du point de vue de l'organisation syntaxique, le français « s'approche davantage de l'anglais que des langues sœurs » (*loc. cit.*), c'est-à-dire les langues romanes. Du point de vue syntaxique, donc, les arguments développés par J.-M. Déprats ne reposent sur rien de concret ou de conclusif. L'article de Gawelko, en outre, oppose un démenti assez formel à l'idée de la « syntaxe prismatique » de l'anglais en comparaison d'une syntaxe « linéaire » du français.

De manière plus générale, les remarques faites sur les structures des langues me semblent souffrir d'un important biais synchronique et / ou sociologique. Le début du chapitre II de Vinay et Darbelnet, « Stylistique comparée des espèces » (p. 102 *sq.*) est exemplaire, de ce point de vue. Constatant dès le départ la préférence du français pour le substantif, les deux auteurs argumentent par

495 V. H. Eifring et R. Theil, 2005, Chap. 4, p. 5.

496 V. A. Sörös, 2006, p. 41.

497 C'est confirmé par Marina Tarlinskaja (2014, p. 37).

exemple qu'« il arrive souvent qu'un verbe anglais subordonné se rend[e] plus *naturellement* en français par un substantif » (p. 103, je souligne). Dans la série d'exemples qui suit, on trouve par exemple *When he gets up* traduit « naturellement » par « à son lever ». Je me demande sincèrement qui, aujourd'hui, serait gêné de lire « Quand il se lève » comme traduction de la phrase anglaise. Vinay et Darbelnet remarquent eux-mêmes que des usages prohibés par le français classique se font jour et se popularisent, notant que « “progresser” a choqué Stendhal » (*loc. cit.*) par exemple. Je pourrais multiplier à l'envi les remarques du même genre. Les deux auteurs fabriquent une « nature » du français à partir d'éléments qui n'ont rien à voir avec la structure propre de la langue, mais qui tiennent à l'état historique de cette langue au moment où ils écrivent, ainsi qu'au niveau de correction estimé nécessaire, d'où le biais sociologique que j'évoquais plus haut. On sourit franchement quand les deux auteurs parlent d'un journaliste qui « a osé “être agressé” pour “être victime d'une agression” », ce qui « représente le point extrême de cette tendance » (*loc. cit.*) à construire un verbe dérivé d'un nom. Il est facile de constater que la « nature » du français invoquée par les deux auteurs n'est rien de plus qu'un ensemble d'habitudes linguistiques, probablement influencées par la catégorie sociale des locuteurs concernés, et susceptibles d'évoluer, parfois de manière extrêmement rapide. Sur les points de morphologie, de syntaxe ou de grammaire, les différences « essentielles » entre français et anglais paraissent donc très exagérées, ou tout simplement inexistantes.

C'est du point de vue de la phonétique et de la phonologie que des différences réelles existent. Là encore, néanmoins, les propos de Bonnefoy et J.-M. Déprats sont loin de représenter un consensus dans la recherche linguistique. Lorsque le second affirme par exemple que l'anglais est plus « consonantique » que le français, j'ignore totalement ce qui le conduit à une telle affirmation. J.-P. Goldman *et al.* (1996), en analysant les différents types de syllabes en anglais et en français, montrent par exemple que « mis à part les variations de taille de l'inventaire⁴⁹⁸, et la dominance des syllabes ouvertes en français, les différences observées ne sont pas extrêmement marquées » (p. 122). On en arrive en fait très vite au point cardinal de la différence entre les deux langues, presque une obsession pour Bonnefoy, je veux dire l'accent lexical, qui porte une grande partie de la spécificité du « rythme » de l'anglais.

498 L'article montre qu'il y a plus de syllabes en anglais.

Sans le dire, peut-être même sans vraiment le savoir, les auteurs qui distinguent radicalement l'anglais du français dans la phonologie le font sur une idée traditionnellement ancrée dans la linguistique du XX^e s., celle de la différence entre les langues *stress-timed* et *syllable-timed*, dont l'anglais et le français représenteraient chacune respectivement un exemple presque parfait. Cette distinction vient du linguiste américain Kenneth L. Pike (1945), qui développe l'idée selon laquelle les langues se subdivisent dans ces deux catégories : les langues *stress-timed*, comme l'anglais, tendent à voir les syllabes accentuées se répéter à intervalles réguliers. Dans les langues *syllable-timed*, les syllabes semblent toutes avoir à peu près la même durée. Ces catégories ont eu une influence majeure sur la perception des langues dans le deuxième XX^e s. En 2008 encore, D. Crystal réutilise cette distinction pour caractériser la prosodie particulière de l'anglais, par rapport au français : l'effet produit pour l'anglais est « tum-te-tum-te-tum », alors que c'est plutôt « rat-a-tat-a-tat » pour le français (p. 105). Les « mélodies » typiques du français et de l'anglais sont aussi un classique de ces analyses. Remarquons par ailleurs la continuité entre elles et la description du fonctionnement des métriques traditionnelles : le *heartbeat* décrit par D. Crystal ressemble à s'y méprendre à une répétition d'iambes, quand l'isochronie syllabique du français le rend parfaitement adapté à une métrique syllabique.

De telles remarques, cependant, ont été battues en brèche par les spécialistes de prosodie dans les dernières décennies. En effet, de telles généralisations font fi de la complexité réelle des manières de parler. Parler de l'anglais comme d'une langue *stress-timed*, c'est s'appuyer sur un type de prononciation « idéale » qui ne correspond en rien à des locuteurs concrets⁴⁹⁹. Toute généralisation faite sur la phonologie d'une langue à partir d'une prononciation « standard » court le risque de ne proposer qu'un schéma abstrait fort éloigné des pratiques langagières. La catégorisation proposée par Pike semble reposer surtout sur des impressions auditives⁵⁰⁰. Les études menées expérimentalement pour tenter de découvrir sur quoi cette impression d'isochronie pouvait être fondée se sont toutes soldées par un échec (A. Di Cristo, 2016, p. 64-65). E. Couper-Kuhlen (1993), reprenant les conclusions de P. Roach en 1982, dit que la longueur des syllabes,

499 D. Hirst rappelle que les locuteurs de la *received pronunciation* de l'anglais britannique ne dépasse pas 3% (in D. Hirst et A. Di Cristo, 1998, p. 56).

500 « Cette distinction [entre *stress-timed* et *syllable-timed*] est, à vrai dire, plus intuitive qu'objective et elle repose généralement sur des impressions auditives qui ont conduit à comparer dans le passé le rythme de l'anglais au code du morse et celui du français, au crépitement d'une mitrailleuse » (A. Di Cristo, 2016, p. 64).

qui est censée varier dans les langues *stress-timed*, ne le fait pas plus que dans les langues *syllables-timed* ; de la même manière, les intervalles séparant les syllabes accentuées (qui devraient être à peu près égaux en anglais) ne diffèrent pas significativement entre les deux types de langues. La catégorisation proposée par Pike est aujourd'hui largement caduque, puisque les divers travaux sur cette question ont montré « l'inexistence du phénomène d'isochronie sur le plan acoustique » (A. Di Cristo, 2016, p. 65).

Tout cela ne signifie évidemment pas que les différences acoustiques et rythmiques (sur le plan du *RP*⁵⁰¹) entre l'anglais et le français sont inexistantes. Comme le rappelle A. Di Cristo, l'inexistence du phénomène d'isochronie dans les langues ne remet pas en question les idées :

- (i) qu'il existe des différences rythmiques entre les langues ;
- (ii) que ces différences sont probablement associées à des indices acoustiques spécifiques [...] (*loc. cit.*)

Simplement, il s'agit de sortir de l'idée que, phonologiquement et rythmiquement, anglais et français reposent sur des bases radicalement opposées. Les phénomènes acoustiques et rythmiques liées au *stress-timing* ou au *syllable-timing* existent à l'état de *tendance*, mais *coexistent* en réalité toujours au sein de *mêmes* langues (v. P. M. Bertinetto, 1989, p. 111-112). L'anglais et le français ne sont pas « opposés » sur le plan phonologique ou rythmique, mais obéissent à des tendances loin d'être aussi franchement hermétiques que le pense Bonnefoy.

La conception de la prosodie française des auteurs repose sur une connaissance approximative de l'état des recherches sur le sujet. La question de l'accent, notamment, est largement ignorée, et ils n'évoquent jamais l'accent français, pas même pour le nier. Il semble sous-entendu, chez J.-M. Déprats, Bonnefoy et d'autres, que le français n'a « pas d'accent ». A. Di Cristo (2016, p. 12 *sq.*) revient longuement sur cette question et l'état des recherches qui s'y consacrent, notamment sur l'impression d'« inaccentuation » de la langue française, qu'on peut expliquer par plusieurs raisons (j'y reviens un peu plus loin). L'accent qui n'existe pas en français moderne, de manière indiscutable, c'est l'« accent lexicalement distinctif » (p. 15), celui auquel Bonnefoy prête tant de vertus pour l'anglais. « Cependant », ajoute Di Cristo, « ce constat n'autorise pas à affirmer que le français est dépourvu d'accentuation » (*loc. cit.*). La conception

501 *Rythme prosodique.*

traditionnelle de l'accentuation en français, hormis les auteurs qui considèrent qu'elle n'existe pas, voient dans la langue l'existence d'un « accent de groupe », qui porte différents noms selon les auteurs, et qui veut que l'accent français se situe à un niveau segmental des énoncés supérieur à celui de la syllabe (v. A. Di Cristo, 2016, p. 35)⁵⁰². Par conséquent, l'impression de l'accentuation en français tiendrait à ce que A. Di Cristo nomme un « syncrétisme » :

Si l'on accepte, d'une part, le point de vue que le mot en français perd son accent final au profit de celui du groupe prosodique majeur [...] et, d'autre part, l'idée que ce groupe est formellement marqué par la présence d'un contour intonatif final⁵⁰³, on se trouve en présence d'un état de syncrétisme (ou d'amalgame) entre l'accent et le contour intonatif. De ce fait, il est tentant de conclure que l'accent en français ne dispose ni d'un domaine particulier, ni d'une fonction qui lui serait propre [...] (2016, p. 15).

La conception classique de l'accent en français suppose que l'accent final d'un groupe de mots, qui existe « en langue », mécaniquement, tend à se confondre avec les intonations plus globales qu'« utilise » le locuteur lorsqu'il parle et que, partant, il est difficile de trouver à cet accent linguistique une utilité particulière. A. Di Cristo s'oppose à ce point de vue. On trouvera dans le chapitre 2 de son livre, « État présent du système accentuel du français » (p. 30-49) les détails techniques de sa caractérisation de l'accent en français contemporain. Les recherches sur lesquelles il s'appuie semblent montrer que le français n'est pas uniquement accentué au niveau du « groupe de mots », mais qu'il existe une accentuation à un niveau segmental inférieur, celui du « pied », à prendre au sens prosodique du mot, c'est-à-dire une « syllabe accentuée (la tête métrique du pied) et d'un nombre limité de syllabes inaccentuées associées à celle-ci » (2016, p. 39). Le pied (prosodique) serait donc l'unité rythmique fondamentale du français contemporain⁵⁰⁴.

502 On trouvera un exemple de cette conception « classique », en-dehors d'un ouvrage de linguistique, chez J.- C. Milner et F. Regnault, notamment au chapitre 6, « L'accent dans la langue » (2008 [1987], p. 103-141).

503 Un contour intonatif final, c'est la « mélodie » globale donnée à une phrase porteuse d'une information, comme le ton ascendant d'une question.

504 Cette incompréhension de la nature de l'accent en français vient peut-être du fait que les modèles d'interprétation rythmique sont basés sur la langue anglaise : « Wenk & Wioland (1982) argue strongly that the reason why French has been characterized as syllable-timed is that studies of rhythm have leant too heavily on English as a model for stress-timing » (E. Strangert, 1985, p. 4). La permanence du modèle *stress-timing / syllable-timing*, et de sa conception d'une imperméabilité exagérée entre les deux types de fonctionnement,

Les traducteurs vers-libristes se trompent également sur la nature de l'accent anglais, notamment ceux qui, comme Bonnefoy, lui accolent une forme de particularisme « magique ». C'est ce que montre E. Couper-Kuhlen (1993). Partant d'une analyse de conversation à la radio⁵⁰⁵, elle demande à deux anglophones « entraînés », d'abord séparément, puis en équipe, de souligner dans la transcription les syllabes saillantes (p. 39 *sq.*). Sur la question de l'isochronie entre les syllabes accentuées, voici ce que son expérience tend à montrer :

The first thing to notice is that the passage is not uniformly isochronous throughout. [...] spontaneous English speech is not uniformly isochronous over extended periods of time. But just as significantly, the passage is not wholly anisochronous either. [...] It is important to realize that this isochrony is not dependent on the number of syllables between prominences. [...] The syllables of the isochronous chains are thus either compressed or stretched in order to occupy a regular amount of time. But there are limits to the amount of compression or stretching encountered (p. 48-49).

De la même manière que le français ne correspond guère au modèle théorique du *syllable-timing*, l'anglais est loin d'être uniformément isochrone dans une conversation « normale » : il y a de l'isochronie, mais pas de manière constante. Je reviendrai plus bas sur cette question de la « compression » des syllabes, qui est une des différences phonétiques majeures entre français et anglais. Non seulement l'isochronie n'est pas constante, mais, en outre, elle ne se situe pas, ou pas toujours, aux endroits de la chaîne parlée où on pourrait l'attendre d'après les analyses traditionnelles, c'est-à-dire entre les syllabes accentuées. Pour le montrer, E. Couper-Kuhlen s'appuie sur une « grille métrique », permettant d'analyser les proéminences perçues de manière hiérarchique dans la chaîne parlée. J'en reproduis un exemple ci-dessous sur l'un des extraits de la retranscription qu'elle étudie (fig. 43, p. 97) :

viendrait donc au moins en partie de ce biais.
505 V. plus d'informations sur l'extrait p. 37.

U					*
I	*				*
PHR	*		*		*
FT	*		*		*
SYL	*	*	* *	*	* * *
	<i>they</i>	<i>were</i>	<i>really</i>	<i>were</i>	<i>marvellous</i>

Les étoiles successives marquent les endroits de « perception » des auditeurs. Au plus bas niveau, chaque syllabe est marquée d'une étoile (SYL). Le niveau supérieur (FT pour *foot*) est celui de la perception différenciée entre des voyelles pleinement réalisées (*full*) et partiellement réalisées (*reduced*). Le niveau PHR (pour *phrase*) est celui qui, traditionnellement, concerne l'isochronie théorique de la langue anglaise, puisqu'il s'agit des voyelles pleinement réalisées ET accentuées. Les niveaux supérieurs concernent des groupes plus importants : le I (*intonation phrase*) peut inclure plusieurs « accents lexicaux », comme on les appellerait classiquement (comme ici, la deuxième étoile au niveau « I » « contient » les accents sur *rea-* et sur *marv-* ; le U (*utterance span*) correspond à l'intonation globale de la séquence de mots, la « mélodie », disent certains linguistes (mélodie ascendante pour une question, par exemple). Les étoiles encadrées sont celles où une isochronie a été perçue par les auditeurs « entraînés » de E. Couper-Kuhlen⁵⁰⁶. La phonologie traditionnelle, conclut la linguiste, s'attendrait à trouver une isochronie caractéristique des langues *stress-timed* entre les syllabes accentuées (le niveau PHR – c'est le cas dans l'exemple que j'ai reproduit). Cependant, les analyses semblent montrer, d'abord, que cette isochronie peut n'être perçue à aucun niveau ; ensuite, qu'elle peut l'être, même si c'est plus rare, à des endroits (le niveau SYL) qui devrait être celui des langues comme le français⁵⁰⁷ ; enfin, que l'isochronie perçue peut aussi se situer à des niveaux *supérieurs* de la chaîne parlée, c'est-à-dire pas seulement entre des syllabes accentuées, mais entre des groupes plus importants qui les subsument (parfois, d'ailleurs, ces isochronies sont perçues au niveau « I » ou « U » sans qu'elles le soient au niveau « PHR »). L'« accent » anglais est donc loin de jouer le rôle exclusif que l'on pouvait lui croire attribué dans la chaîne parlée. Clairement, des niveaux de perception différents s'entremêlent et ont une influence réciproque dans la manière dont l'auditeur reçoit le

506 On trouvera l'ensemble de la transcription ainsi analysée p. 91-98.

507 V. fig. 29, p. 95 ; ou fig. 37 p. 96.

« rythme » de la parole, et une isochronie présente à différents « niveaux » de la hiérarchie prosodique renforce sans doute l'impression de saillance rythmique (E. Couper-Kuhlen, 1993, p. 98).

Les prosodistes montrent ainsi que les « ingrédients » du français et de l'anglais ne sont pas radicalement différents ; en fait, les deux langues, comme toutes les langues naturelles, utilisent ces mêmes ingrédients, mais de manière diverse (D. Hirst et A. Di Cristo, 1998, p. 8). La nature acoustique du *stress* en anglais est encore l'objet de recherches aujourd'hui : il est probable que l'*intensité* y joue un rôle (on parle en anglais de *pitch accent*) ; mais la durée (*duration*) et la « mélodie » (changement de fréquence) semblent aussi participer de la saillance des syllabes accentuées. Mais

[e]n réalité, les trois paramètres que représentent la mélodie, l'intensité et la durée, participent tous, à des degrés divers, à la réalisation des accents dans les différentes langues, car ils sont plus ou moins liés par une contrainte inhérente de co-variation (A. Di Cristo, 2016, p. 34).

En d'autres termes, les « ingrédients » de l'accent lexical anglais se trouvent aussi en français, même s'ils sont utilisés d'une manière différente, comme le montre le tableau des « paramètres mis en jeu dans les réalisations de l'accentuation » pour le français (*ibid.*, fig. 3, p. 48).

Est-ce à dire que les différences entre anglais et français, du point de vue du rythme, ne sont que des illusions perceptives ? Non. Il existe des différences phonologiques et phonétiques réelles, qui ont une influence sur la perception du rythme, mais ces différences n'ont rien d'absolu ou de significatif sur le plan philosophique. A. Di Cristo propose une liste des particularités qui font passer le français pour une « langue sans accent » (v. *ibid.*, p. 66) :

- (i) par rapport au français, certaines langues, comme l'anglais, exhibent des structures syllabiques plus complexes⁵⁰⁸ ;
- (ii) la tendance du français est à la syllabation ouverte, alors qu'elle est à la syllabation fermée pour les langues germaniques ;

508 J.-P. Goldman *et al.*, 1996, considèrent les différences comme peu significatives.

(iii) le français est peu marqué par le phénomène de réduction vocalique, contrairement à l'anglais où les voyelles inaccentuées tendent à voir leur timbre neutralisé, c'est-à-dire à dire réduit à celui de la voyelle neutre ;

(iv) en français, l'écart de durée entre les syllabes accentuées et les syllabes atones est moins accusé que dans une langue germanique (50 ms pour le français, contre 120 ms pour le suédois ;

(v) le contraste entre les syllabes proéminentes et non proéminentes est moins accusé en français que dans les langues anglo-saxonnes.

Les points (iii) et (v) sont reliés, et sont sans doute très importants dans la perception du rythme de la langue. C'est un point qui pourrait expliquer le « partage » proposé par Pike en 1945 : les langues dites *stress-timed* développent, dans une certaine mesure, une tendance à la *compression* des voyelles inaccentuées. Au contraire, les voyelles inaccentuées « résistent » mieux dans des langues comme le français, notamment lorsque le débit de parole s'accélère (P. M. Bertinetto, 1989, p. 115)⁵⁰⁹. Ce phénomène acoustique est probablement à l'origine de l'impression que le français est « plus lent » et que ses syllabes ont toutes la « même longueur ». La compression des syllabes inaccentuées en anglais tendrait à rendre plus saillantes les *stressed*⁵¹⁰. Le fonctionnement de la langue irait en quelque sorte en sens inverse de celui que lui fait prendre Bonnefoy : l'accent lexical ne donne pas aux « mots » anglais une autonomie poétique qui fournirait à la langue anglaise son rythme ; c'est bien plutôt le fonctionnement général du « rythme » de cette langue qui contribue à mettre en évidence les syllabes portant le *stress*. Au niveau prosodique, une différence importante entre le français et l'anglais (comme entre la plupart des langues romanes et des langues germaniques) semble être la position de la syllabe accentuée à l'intérieur d'un groupe donné.

509 Pour aller plus loin, v. P. M. Bertinetto et C. Bertini (2010).

510 Ce point même fait débat, puisque B. J. Wenk et F. Wioland (1982) considèrent au contraire que le phénomène de compression doit être aussi accentué, peut-être plus, en français qu'en anglais (p. 201). Dans le même sens, et plus largement que sur la seule question de la réduction des syllabes inaccentuées, V. Dellwo (2010), pour qui le débit de parole a une importance considérable sur le rythme, met à mal l'idée que l'anglais irait « plus vite » que le français : « it was found [dans son étude], that syllable-timed languages typically have *higher speech rates* than stress-timed languages. This finding was shown to be true even when speakers intend to speak slow and fast » (p. 149, je souligne) ; résultats de débit d'élocution similaires dans F. Grosjean et A. Deschamps, 1975, p. 145-146.

Dans la plupart des langues romanes, les syllabes accentuées ont tendance à se trouver à la *fin* des groupes de mots, à la fin des intervalles entre les syllabes accentuées ; alors qu'elles auraient tendance à se trouver *au début* des mêmes intervalles dans les langues germaniques, et c'est l'un des points qui expliquerait la différence de perception entre français et anglais (v. Wenk et Wioland, 1982 ; et leur analyse par E. Strangert, 1985, p. 4). A. Di Cristo nomme ce phénomène le « Principe de Dominance Droite » pour les langues comme le français, en relation avec la position de la syllabe accentuée dans la phrase (à droite du groupe concerné)⁵¹¹. Les différences rythmiques entre les langues ne seraient donc pas liées à des questions de *temporalité*, mais à des configurations acoustiques et phonotactiques, à la manière dont les sons d'une langue sont composés et enchaînés les uns aux autres.

La nature exacte de ces différences, en outre, peuvent avoir affaire avec le cadre expérimental dans lequel elles apparaissent, et tendre à se résorber dans des situations langagières normales (P. M. Bertinetto, 1989, p. 121). Le choix du corpus d'analyse est ainsi prépondérant dans les types de remarques formulées sur les rythmes des langues. Les linguistes analysent-ils des discussions spontanées ? leurs transcriptions ? des lectures ? et de quel type de texte ? On retrouve la difficulté d'étendre à une langue entière des constats qui ne valent peut-être en partie que pour le corpus concerné par l'analyse⁵¹². En outre, des différences très importantes peuvent exister certes *entre* des langues, et ainsi conduire à penser qu'elles sont définitoires d'une « identité » de la langue en question... mais des différences parfois tout aussi importantes semblent aussi pouvoir exister *à l'intérieur même* d'une langue, d'après une étude de 2011 citée par A. Di Cristo : « [...] il est particulièrement significatif d'observer que les variations du rythme au sein d'une langue donnée, sont tout aussi importantes que celles que l'on peut déceler entre des langues différentes [...] » (2016, p. 66).

Les différences, réelles, ne doivent donc pas occulter un certain nombre de points communs entre le français et l'anglais, dont les fonctionnements rythmiques présentent plusieurs similarités. De manière globale, dans ce qu'on pourrait appeler les « mélodies » d'intonation, la plupart des langues du monde semblent obéir à des fonctionnements assez universels, comme

511 Ce phénomène amène même certains linguistes à parler de l'anglais comme d'une « langue trochaïque », du français comme d'une langue... iambique. On peut voir des références à ce sujet dans Y. Rose et C. Dos Santos (2004), J. S. F. Hay et R. L. Diehl (2007) ou M. J. Crowhurst (2020).

512 A. Di Cristo fait des remarques similaires (2016, p. 3).

l'élévation de hauteur dans l'intonation d'une question (D. Hirst et A. Di Cristo, 1998, p. 1). Ce phénomène joue évidemment un rôle sur la perception du *RP*. Du point de vue de l'accentuation même, la langue anglaise ne ressemble pas aux autres langues germaniques, mais bien plutôt aux langues romanes, puisque le système d'accentuation lexicale est hybride, approchant des langues romanes en ce que le *stress pattern* au niveau du mot se détermine par rapport à la droite de celui-ci (D. Hirst et A. Di Cristo, 1998, p. 57)⁵¹³. De manière parallèle, les langues soi-disant *syllable-timed* sont elles-mêmes rythmiquement dépendantes de leurs syllabes accentuées : « Moreover, even in languages assumed to be syllable-timed, like Spanish and French, rhythm seems to be adapted to the stressed syllables » (E. Strangert, 1985, p. 4). Ceci explique peut-être pourquoi, malgré le *lexical stress* anglais et son absence en français, les deux langues ont souvent des stratégies rythmiques similaires, par exemple pour éviter la rencontre de syllabes successives accentuées, comme le montre A. Di Cristo dans une série d'exemples :

(16). *Thirteen men* > *Thirteen men* ; *Japanese food* > *Japanese food*.

(17). *Chanson triste* > *Chanson triste* ; *Maison neuve* > *Maison neuve*.

Ces exemples montrent clairement que l'anglais et le français adoptent une même stratégie, qui revient à supprimer l'accent responsable de la collision accentuelle pour lui substituer celui qui peut occuper la position métriquement forte la plus proche. Il se trouve que cette position correspond à la syllabe initiale du premier mot, en anglais comme en français (p. 69).

L'organisation rythmique de l'anglais et du français partagent en réalité d'importantes caractéristiques (E. Strangert, 1985, p. 4). Les rythmes spécifiques des langues, d'après l'état actuel de la recherche, ne seraient donc pas dus à des qualités intrinsèques à chaque mot, à une sorte de « substance » immanente : ils sont le produit d'un ensemble de paramètres en évolution constante, d'autant plus difficiles à identifier réellement qu'on ne le fait jamais que dans un corpus donné. N'oublions pas enfin cette remarque : les différences rythmiques peuvent être aussi grandes entre locuteurs d'une même langue qu'entre locuteurs de langues différentes, sans pour

513 Notez que ce n'est pas contradictoire avec ce que je disais plus haut de la tendance « trochaïque » de l'anglais dans la mesure où les auteurs se situent ici au niveau du *mot*, et non pas du *foot* ou de la *phrase*, qui dépassent les frontières de mot.

autant remettre en question l'« identité » de la langue concernée. La vision que la plupart des prosodistes développent à présent de l'accent marque bien cette évolution :

[...] l'accentuation n'est plus considérée [...] *comme l'une des propriétés (parmi d'autres) des segments individuels ou des syllabes, mais comme l'expression d'une structure rythmique hiérarchique*. Ce que met ainsi en valeur la théorie métrique⁵¹⁴, c'est la valeur *relationnelle* de l'accent, qui n'est plus regardé comme un trait paradigmatique, spécifié localement pour un segment donné, mais comme une entité syntagmatique et donc relationnelle, dont le rôle principal consiste à structurer le matériau verbal des énoncés [...]. C'est en se référant à cette nouvelle conception qu'il est permis d'affirmer que la prosodie organise la parole (A. Di Cristo, 2016, p. 57-58, je souligne).

C'est l'opposé de la conception traditionnelle que Bonnefoy donne du *lexical stress* anglais, et sur laquelle il fait en grande partie reposer sa vision essentialiste des différences entre anglais et français : il considère l'accent anglais comme la garantie d'une autonomie donnée aux mots, et la marque de leur indépendance face à la « syntaxe », là où les mots français, enchaînés les uns aux autres dans un courant de pensée qui les soumet à la rationalité. Non seulement français et anglais, on l'a vu, diffèrent dans leur fonctionnement rythmique, sans s'opposer radicalement ; mais en outre, l'accent sert justement sans doute, non pas à « isoler » les mots, mais à faire percevoir la structure rythmique, et hiérarchique de la parole (v. le tableau de E. Couper-Kuhlen reproduit *supra*).

Pour ce qui est du rythme dans les langues dites naturelles, François Dell, en comparant des phrases issues de l'anglais, du français et du pékinois (exemples-types de langues considérés comme *stress-timed*, *syllable-timed* et tonale respectivement), constate que les « similitudes » relevées laissent penser qu'il existe un « principe d'eurythmie » (p. 92) :

au moins en ce qui concerne leurs principes fondamentaux, les mécanismes d'eurythmie relèvent de la grammaire universelle plutôt que de celles des langues particulières. Je ne suis pas en mesure de formuler ce

514 Référence ici à la métrique prosodique, l'étude des régularités qui sous-tendent la parole.

principe d'eurythmie avec précision, mais l'idée centrale m'en paraît relativement claire. Il doit favoriser autant que possible les alternances au sein des schèmes (*loc. cit.*).

Ce « principe d'eurythmie » semble confirmé par la recherche, et A. Di Cristo en fait une des « deux contraintes métriques non spécifiques du français » (2016, p. 68)⁵¹⁵. Que ce soit au niveau morphologique, lexical, grammatical ou prosodique (de ce que j'ai appelé, grossièrement, *RP* et *RS*), la vision essentialiste que Bonnefoy et J.-M. Déprats ont des différences entre français et anglais ne tient pas l'examen.

Que penser, dès lors, de l'opposition métaphysique entre le français, clair et logique, et l'anglais, concret et physique ? Ces arguments ne sont pas l'apanage des traducteurs de Shakespeare, et on les retrouve aussi chez un certain nombre de linguistes, ou de théoriciens de la traduction. Berman (1993) résume nombre de ces idées vis-à-vis de l'anglais : « *l'anglais est simultanément une langue communicationnelle et une langue iconique* » (p. 15), où « iconique » signifie qu'un mot

provoque en nous une conscience de ressemblance avec son référent. [...] Or, la langue anglaise est fortement iconique, comme en témoigne sa poésie, sa littérature et son théâtre. Une langue iconique est *ipso facto* une langue concrète, une langue dont la concrétude (réelle ou imaginaire) est manifeste (p. 17).

De manière plus récente encore, I. Baron et M. Herslund (2005) n'hésitent pas à réactiver des clichés de ce type. S'appuyant sur la tradition linguistique interprétant les différentes langues comme autant de visions du monde (en citant Humboldt, Jakobson et Sapir-Whorf) (v. p. 35), les auteurs développent le concept de langues « endocentriques » et « exocentriques » en comparant le danois, l'anglais et le français⁵¹⁶. Ces deux fonctionnements impliquent une représentation du monde : dans les langues endocentriques (danois), où l'information est portée avant tout par le

515 Le principe est également discuté, et confirmé, avant F. Dell (1984), chez A.S. Prince (1983, par exemple p. 22) ; ou chez E. O. Selkirk (1984, par exemple p. 37) ; depuis chez J. Schlüter (2005, p. 22 *sq.*) et P. M. Bertinetto et C. Bertini (2010).

516 Faisant l'hypothèse que, dans une langue donnée, « plus les verbes seront denses et précis, et plus les noms seront sous-spécifiés et inversement » (p. 36), et étant donné que le verbe se situe, dans l'ordre syntaxique canonique des langues étudiées, au centre de la phrase, une langue qui a des verbes plus « denses et précis » sera dite endocentrique, alors que qu'une langue dont les noms sont plus précis sera exocentrique. Pour les auteurs, le français est l'exemple d'une langue exocentrique.

verbe, le monde « est structuré en relations concrètes », alors que dans le français (langue exocentrique), les verbes ont un contenu sémantique neutre, dénotant un monde perçu comme autant de relations abstraites, l'anglais tenant le milieu (p. 51)⁵¹⁷. De ces remarques découle assez naturellement l'idée que le français serait plus propre à la clarté et à la logique, puisqu'il voit le monde de manière plus abstraite.

De ces différentes remarques, de celles faites par Berman, Bonnefoy ou Déprats sur la nature des deux langues, qu'y a-t-il de véritablement différent par rapport à ce passage d'un discours célèbre :

Le Français, par un privilège unique, est seul resté fidele à l'ordre direct, comme s'il étoit toute raison ; [...] & c'est en vain que les passions nous bouleversent & nous sollicitent de suivre l'ordre des sensations : la Syntaxe française est incorruptible. C'est de là que résulte cette admirable clarté, base éternelle de notre Langue : ce qui n'est pas clair n'est pas français ; ce qui n'est pas clair est encore anglais, italien, grec ou latin (Rivarol, 1784, *s.p.*) ?

Les propos modernes sont moins grandiloquents, moins moralisants. L'idée initiale n'en reste pas moins similaire. Ce qui s'est transformé, entre Rivarol et Bonnefoy, ce n'est pas le processus herméneutique et épistémique, mais le cadre axiologique : là où Rivarol et la plupart de ses contemporains considéraient la clarté et la logique du français comme la marque d'une supériorité sur les autres langues, c'est aujourd'hui la supposée « concrétude » de l'anglais qui est mise en valeur comme la possibilité d'un accès plus direct au monde.

Nombre de penseurs et de linguistes se sont engagés à critiquer à la fois la notion même de « génie » des langues, et l'idée que le français est une langue « par essence » logique. Jacques-Philippe Saint-Gérard⁵¹⁸ et Gilles Siouffi (2018) remettent en perspective l'histoire de l'expression elle-même. G. Siouffi constate par exemple, dans l'expression même de « génie des langues », « un affaiblissement du sens technique », « une dé-conceptualisation, pour ainsi dire,

517 Je ne m'attarde pas à discuter l'article de I. Baron et M. Herslund, que je ne cite ici que pour montrer la persistance de ce que je considère comme un mythe de la nature intrinsèque de l'anglais comme du français.

518 In *Et le génie des langues ?*, éd. Henri Meschonnic, 2000, désormais éd. Meschonnic, 2000.

au profit d'utilisations moins rigoureuses et de plus en plus idéologiques » (p. 164). Dans une étude extrêmement fouillée, J.-P. Saint-Gérard aboutit à l'idée que

[...] la notion de « *génie de la langue* » – insuffisamment fondée à l'origine – en est rapidement venue à dire bien plus que ce que pouvait désigner son contenu labile, et qu'elle a très tôt et très vite connoté les forces [...] de résistance de la langue à l'usage quotidien, vecteur de transformations généralement incompatibles avec les codes éthiques et socioculturels successivement élaborés [...] par l'aristocratie et la bourgeoisie françaises [...] (s. p.).

Marine Yaguello montre de manière synthétique à quel point la notion est problématique d'un point de vue linguistique, notamment l'idée que certaines langues seraient plus ou moins concrètes que d'autres, insistant sur l'extrême difficulté de tirer des conclusions philosophiques et « cognitives » de certains faits linguistiques : « C'est justement parce que les langues constituent des systèmes indépendants de la réalité extralinguistique qu'il est si difficile de définir la nature exacte de la relation entre langue, pensée et réalité » (1988, p. 55).

Meschonnic, lui, propose une critique radicale, à travers toute son œuvre, de la prétendue clarté de la langue française, attaquant sans le nommer, mais de manière frontale, les arguments de Bonnefoy (v. 1997, p. 55). Son raisonnement se concentre d'abord sur l'aspect littéraire, mais Meschonnic l'étend ensuite à une réflexion linguistique plus globale : « Pour un linguiste, tant qu'il reste linguiste, il n'y a dans la clarté française rien de linguistique. Une fable » (*ibid.*, p. 56). Et il semble que la plupart des linguistes s'accordent effectivement sur ce point. P. Swiggers montre, par un certain nombre d'analyses, que la « clarté » du français s'apparente en grande partie à un mythe, que les ambiguïtés au niveau lexical, syntaxique ou grammatical y sont fort nombreuses ; et de conclure que « [l]e français ne satisfait guère à une exigence, trop simpliste peut-être, de clarté » (1987, p. 20). Réagissant au même cliché entendu sur la langue française, M. Yaguello relie cette obsession de la clarté et de la logique du français à la construction de normes de dominations socio-culturelles par une élite intellectuelle à l'âge classique (de manière parallèle à ce que J.-P. Saint-Gérard ou G. Siouffi montrent pour le « génie des langues ») :

Le jugement qui qualifie une langue de logique ou d'illogique est l'expression la plus pure du préjugé chauvin en matière de réflexion linguistique. [...] L'époque classique a vu s'imposer l'idée que la langue française reflétait, plus que les autres, la "logique naturelle", idée qui est encore vivace aujourd'hui [...] (1988, chapitre « Ce qui n'est pas clair n'est pas français », p. 94).

La pensée linguistique à l'œuvre chez Bonnefoy (surtout), J.-M. Déprats et beaucoup de traducteurs shakespeariens contemporains est celui d'un relativisme exagérant considérablement les différences linguistiques entre les idiomes, bien réelles, pour en faire des divergences radicales et ontologiques : « Vouloir à tout prix que certaines langues soient plus logiques que d'autres revient à nier l'unicité du langage humain par-delà la diversité des différentes langues naturelles » (*ibid.*, p. 96).

J. Trabant (2000)⁵¹⁹, mettant dos-à-dos le relativisme et l'universalisme linguistiques comme deux manières erronées d'interpréter la diversité des langues naturelles et leurs différences, dit ceci du « relativisme » qui tourne, chez certains auteurs, à l'essentialisme linguistique :

[...] les "*Weltansichten*"⁵²⁰ [ont] été exagérées dans le relativisme linguistique [...]. Le relativisme linguistique en tant que déterminisme a traité les langues comme des prisons de la pensée. On se souvient encore du fait que Barthes fut dupe de ce relativisme déterministe quand il appelait les langues "fascistes", c'est-à-dire des systèmes qui nous obligeraient à dire les choses d'une certaine manière. En effet, le relativisme linguistique extrême est faux. Il conduit à un pessimisme linguistique sans fondements dont l'affirmation principale veut que l'on ne peut pas communiquer à travers des "frontières linguistiques" parce que de l'autre côté il y aurait une "pensée" complètement incommensurable (§ 26, *s.p.*).

519 In éd. Meschonnic, 2000.

520 *Weltensicht* : vision du monde. Le concept vient de Humboldt, qui le prononce pour la première fois dans un discours à l'Académie de Berlin en 1820 (v. *Sur l'étude comparée des langues dans son rapport aux différentes époques du développement du langage*, traduit par D. Thouard, dans *Sur le caractère national des langues et autres écrits sur le langage*, 2000 (GS IV)). On trouvera plus d'informations dans A.-M. Chabrolle-Cerretini (2007).

Postuler l'incapacité de « la » langue française à « rivaliser » avec le « rythme » de « la » langue anglaise pour des raisons linguistiques, voire ontologiques, c'est tout simplement prolonger la pensée du classicisme linguistique en retournant son positionnement axiologique, en préférant l'« autre » à « soi », quand un Rivarol faisait l'inverse, sans voir qu'entre l'autre et soi-même, il y a peut-être autant de divergences que de convergences.

La réflexion linguistique de J.-M. Déprats et de Bonnefoy informe profondément leur pratique du *RP* (du *RS* par extension), puisque toute leur démarche vise à *réparer* ce qui leur paraît être un handicap du français vis-à-vis de la langue de Shakespeare. Le choix du vers libre se comprend dans cette perspective qui, on s'en rend compte, produit des résultats illusoire puisque les différences entre les langues ne sont pas *axiologiques* : on ne mesure pas leur « valeur » par rapport à un étalon duquel elles seraient plus ou moins proches (la clarté au XVIII^e s., la concrétude aujourd'hui) : qu'il y ait un *RP* plus ou moins spécifique à chaque langue est un fait, mais ce n'est un fait symbolique d'autre chose, simplement le résultat de considérations phonotactiques particulières.

DEUXIÈME SECTION

DES MÉTRIQUES DÉRÉGLÉES

I. CONTRE SON MÈTRE

La vision du rythme chez J.-M. Déprats et Bonnefoy repose aussi sur un certain nombre d'idées sur les métriques anglaise et française. On retrouve d'ailleurs souvent la même ambiguïté que celle déjà relevée sur les thématiques linguistiques : parle-t-on de la nature de la « poésie anglaise » dans son ensemble ? De la « poésie dramatique anglaise » (J.-M. Déprats, 2002, p. C) ? Du seul vers de Shakespeare ? Ces imprécisions s'accompagnent en outre, pour la métrique, de confusions terminologiques, certaines classiques et sans gravité (« pied » pour syllabe, chez Bonnefoy, 2012, p. 72 par exemple) ; d'autres, plus gênantes, qui mettent en évidence – ce qui ne saurait être retenu contre eux – que les traducteurs ne sont pas métriciens, ou spécialistes de l'histoire du vers, ce qui les amène à des approximations malheureuses.

Du point de vue du texte français, J.-M. Déprats et Bonnefoy manifestent un rejet radical du vers métrique français, en particulier de l'alexandrin. Il est associé à une forme de faconde rhétorique jugée antinomique de la poésie et du rythme shakespearien, comme lorsque Bonnefoy accuse le vers de « facilité » en mentionnant la traduction de Voltaire : « la traduction qu'il propose [Voltaire] du monologue le plus fameux d'Hamlet est un vrai déguisement de Shakespeare, par la vertu de cet *alexandrin facile et sans qualité poétique* qui mène alors le théâtre à sa décadence » (1998, p. 175 ; je souligne). Cette « facilité » de l'alexandrin est suspecte : la contestation des qualités poétiques de l'alexandrin de Voltaire manifeste un mépris pour la rhétorique, affligée d'une connotation profondément négative. Les deux auteurs semblent d'ailleurs d'accord : l'emploi d'un vers régulier, notamment l'alexandrin, conduit à réintroduire un rapport rhétorique avec le texte-source, c'est-à-dire une relation dans laquelle ce texte est un « contenu » auquel il conviendrait d'adapter un « contenant » – conception de la traduction formellement repoussée par les deux auteurs – comme par l'immense majorité des traducteurs contemporains, pour lesquels la traduction est au contraire une recreation du texte, qui active des qualités poétiques propres dans le texte-cible.

Que se passe-t-il si je choisis de traduire Shakespeare en alexandrins [...] ? J'ai d'une part un cadre par certains aspects intangible, et d'autre part une donnée de sens qui ne l'est pas moins. Et il faudra donc que j'ajuste ce contenu à ce cadre par des procédés qui ne peuvent être, au moins à certains moments, que des exercices de pure forme (Bonnefoy, *ibid.*, p. 202).

De même, pour J.-M. Déprats, s'astreindre au vers régulier, c'est organiser tout son texte en regard de cet impératif, et la traduction devient un exercice de versification (2007a, p. 2).

Dès lors, forcé dans cette gangue métrique, le texte « sonne faux », car il y a une contradiction entre le « contenu » et le « contenant » : « Mais quel corset, le vers régulier, pour la force brutale d'Othello, quelle civilité pour Macbeth, quelle affectation bizarre, surcroît trompeur de *conchetto*, pour le prince du Danemark ! » (Bonnefoy, *loc. cit.*). L'alexandrin transforme le texte en une « vaine acrobatie de la parole » (*id.*, 2000a, p. 125). L'inadéquation entre la rhétorique propre au vers métrique français et le vers shakespearien est ainsi résumée (et repoussée) par J.-M. Déprats : « Shakespeare, en alexandrins, se met très vite à sonner comme du Corneille de mirliton » (*loc. cit.*). La meilleure preuve de cette incommensurabilité des deux métriques se trouve paradoxalement dans sa réussite apparente, puisque « dans les meilleures des traductions en vers réguliers [Bonnefoy] éprouve une impression d'artifice que l'ingéniosité du traducteur ne fait qu'aggraver » (*loc. cit.*)⁵²¹.

L'incompatibilité entre vers anglais et français semble avoir deux causes principales du point de vue métrique : la longueur des vers d'abord. C'est une importante question pour Bonnefoy. Réagissant à l'idée de M. Pons de traduire *Hamlet* en versets de type claudélien, il répond que

[...] le vers trop long n'a pas les mêmes contraintes que ces mètres plus resserrés, il ne peut donc effectuer la même expérience. En lui la forme pèse bien moins sur la matière du mot, ce dernier est moins fortement perçu comme présence sonore, [...]. Je dirais que, par opposition à la mesure

521 J.-M. Déprats fait référence à ce passage de Bonnefoy et confirme le sentiment du poète : « De plus, comme le fait remarquer Yves Bonnefoy, plus une traduction est virtuose, plus elle met en relief son artificialité : l'objectif du traducteur en vers est de reproduire un objet, mais la poésie n'est pas un objet » (2007a, p. 2).

“moyenne”, le verset veut d'entrée de jeu franchir cette frontière dans la conscience qu'est l'idée d'ordre, le souci de l'Intelligible (1998, p. 190-191).

Bonnefoy ne met manifestement pas le verset dans le même sac que l'alexandrin, qui reste pour lui dans une mesure « moyenne », mais on peut sans doute lui appliquer un raisonnement analogue, même si, chez lui, le rejet de l'alexandrin vient surtout de sa composition symétrique. Les vers français, quoiqu'il en soit, ne paraissent jamais totalement « à la bonne taille ». Le *blank verse* ne peut qu'être « engonc[é] » dans la « pompeuse vêtue de l'alexandrin » (J.-M. Déprats, 2002, p. LXXX) ; même le décasyllabe, pourtant équivalent en nombres de syllabes, en raison d'un certain nombre de critères linguistiques, allonge le texte original – J.-M. Déprats estime que pour traduire trente pentamètres iambiques, il faut quarante décasyllabes, « ce qui dénature tout et allonge l'original, alors que tout l'enjeu est d'être aussi concis » (1999, p. 40-41). La longueur du vers semble donc bien jouer un rôle métrique, puisque le décasyllabe est malgré tout mieux accepté que l'alexandrin par les deux auteurs⁵²².

La seconde cause métrique de l'inadéquation entre les deux types de versifications concerne l'alexandrin, et porte sur la construction symétrique du vers :

[...] cadencé une fois pour toutes par la succession d'unités hexasyllabiques et la symétrie des hémistiches, [l'alexandrin] est d'une facture bien éloignée du vers dramatique élisabéthain, et l'accumulation d'alexandrins trouvant leur partage unique à la césure trahit la langue de Shakespeare, inégale et mouvante, prolix et tourmentée (J.-M. Déprats, 2002, p. CII).

Bonnefoy critique également ces « effets de symétrie », dans lesquels « le second hémistiche du vers alexandrin [...] se rabat sur le premier comme se referment les deux panneaux d'une porte » (2021, p. 103). Synonyme de clôture et d'équilibre, l'alexandrin classique est senti comme l'antithèse absolue du pentamètre shakespearien, dissymétrique dans sa structure interne et porté par sa mesure accentuelle. Le décasyllabe, comme on vient de le voir, ne présente qu'un seul de

⁵²² Ainsi Bonnefoy, radicalement opposé au vers métrique, trouve le choix du décasyllabe « plus raisonnabl[e] » (1998, p. 202). De même, J.-M. Déprats reconnaît que « [l]e choix du décasyllabe serait beaucoup plus juste mais il est impossible si l'on garde toutes les exigences habituelles de la traduction [...] » (2007a, p. 2) ; il loue ensuite les efforts d'A. Markowicz, en considérant toutefois que ses travaux tiennent plutôt de la réécriture que de la traduction.

ces inconvénients, mais demeure impraticable, pour des raisons de fidélité au texte. Sans davantage de justifications, J.-M. Déprats exclut également tout usage d'un alexandrin construit autrement que sur la symétrie 6-6 : « Même l'alexandrin "assoupli", celui d'Hugo ou de Rimbaud, [...] ne peut rivaliser avec la fluidité ou le rythme heurté ou syncopé du *blank verse* » (2002, p. CIII, en note). On peut être surpris de cette remarque, dans la mesure où un tel alexandrin n'aurait de désavantage sur le pur plan métrique, par rapport au décasyllabe, que celui de la longueur. Ce rejet s'explique cependant par d'autres considérations que la seule métrique.

Chez J.-M. Déprats, ce refus semble principalement dû à une volonté de rupture esthétique avec les habitudes de spectateurs accoutumés à l'alexandrin classique de Molière, Racine et Corneille, cet alexandrin « lié, surtout dans notre mémoire auditive et dans notre imaginaire théâtral, aux classiques français du dix-septième siècle » (p. C). Il voit, dans le vers de douze syllabes, non pas un « équivalent prosodique » mais « tout au plus un équivalent culturel » (2007a, p. 2). C'est justement par volonté de séparation avec cette tradition, considérée comme désuète et inadaptée au rythme propre de Shakespeare en raison de caractéristiques métriques et linguistiques, que J.-M. Déprats utilise sciemment le vers libre.

Bonnefoy, comme pour ses réflexions linguistiques, appuie moins son rejet sur des considérations d'histoire littéraire que sur une vision proprement métaphysique. L'alexandrin, comme le français, porte sa propre vision du monde : « N'est-il pas vrai que l'alexandrin classique, avec ses rimes et sa césure médiane, c'est la demande que des idées claires, distinctes, un Intelligible aussi transparent que possible, soient substitués à la nuit de la réalité empirique ? » (1998, p. 190⁵²³). Sa construction, « cette structure majestueuse où tend à s'imposer la forte symétrie des hémistiches égaux » (1998, p. 205), entretient un rapport au réel similaire à celui de la langue française, favorisant l'idéal, l'immobile et l'impersonnel. Il

[...] reste engagé, perpendiculairement à la variété du réel, entre sacré et profane, pour n'être vrai ainsi qu'aux plus hauts moments de l'expérience lyrique. L'alexandrin est entre toutes la forme à la fois close et instable, qui n'échappe au mauvais surcroît de l'harmonie sur le sens que par la plénitude exceptionnelle de celui-ci ou la dépersonnalisation de quelque

523 Visant la métrique dans son ensemble, Meschonnic dit : « Seule la métrique conserve un temps kantien, homogène, linéaire, mathématisable » (1982a, p. 21).

beauté néoclassique. Il est le tout-ou-rien de l'esprit [...] (*ibid.*, p. 205-206).

Utilisé par tout autre qu'un poète exceptionnel, l'alexandrin tombe dans la rhétorique facile mais, même dans son expression la plus pure, il ne propose jamais qu'une forme propice à l'expression des sentiments hauts (« hauts moments de l'expérience lyrique »). Autrement dit, pour Bonnefoy, s'il serait peut-être défendable de traduire, par exemple, le monologue d'Hamlet en alexandrins, le vers serait absolument impropre à rendre d'autres échanges, de registre plus ordinaire ou plus comique. Remarquons comme l'alexandrin impose justement un « mauvais surcroît de l'harmonie sur le sens », c'est-à-dire une musicalité malvenue et répétitive, alors que le pentamètre iambique se caractérise par une adaptation constante de la métrique au sens, une union parfaite entre sémantique, métrique et rythmique. C'est pourquoi le choix du vers libre s'impose : il est nécessaire de se libérer des carcans de la métrique française classique pour rendre justice à une poésie considérée comme antinomique, et de parvenir au « dépassement des formes classiques, des formes closes de prosodie » (Bonnefoy, *ibid.*, p. 185).

Ce n'est qu'au prix de ce dépassement qu'on peut envisager de revigorer la poésie française, en forgeant une prosodie jugée appauvrie par la rigueur de la métrique classique. Sur ce point, les deux auteurs entretiennent une confusion entre la métrique et les vers d'un côté, et la langue de l'autre. Bonnefoy considère, par exemple, que « notre prosodie » a été rendue « mécanique » et « timide », « débilitee par des siècles de tyrannie de l'alexandrin et des formes fixes » (2000a, p. 125). Tous deux cherchent alors des moyens techniques et poétiques de pallier ce poids de la tradition, au premier rang desquels, bien sûr, le vers libre. Cela passe également par un travail sur la prosodie : j'ai déjà cité plus haut ce passage de J.-M. Déprats qui appelle à « ré-armer », à « structurer la matière phonique de la langue en choisissant des mots qui ont une articulation consonantique forte » (*Marchand*, p. 142-143). La traduction des vers suivants peut donner un exemple de ces tentatives :

<i>HP</i> , v. 97-98, p. 762,	Bonnefoy, 1988, p. 64	J.-M. Déprats, <i>HP</i> , p. 763
That he's mad, 'tis true ; 'tis true 'tis pity And pity 'tis 'tis true, a foolish figure [...]	Qu'il soit fou, c'est bien vrai. Et il est vrai que c'est bien dommage Et bien dommage que ce soit vrai... Cette figure-là est saugrenue, [...]	Qu'il soit fou, c'est vrai ; c'est vrai que c'est dommage Et bien dommage que ce soit vrai – sotte rhétorique – [...]

Particulièrement difficiles à traduire, ces deux vers exemplifient à merveille la rhétorique ampoulée de Polonius : l'absurdité est notamment soulignée par la répétition de groupes consonantiques similaires à des intervalles extrêmement brefs. Rendre une telle répétition est difficile, et les deux traducteurs choisissent « vrai » et « dommage » pour *'tis pity*. La traduction du syntagme « a foolish figure », cependant, laisse entrevoir la préférence consonantique dont parle J.- M. Déprats. Shakespeare termine le second vers par une allitération en [f], dont on trouve un écho dans l'assonance en [u] de Bonnefoy (« Cette figure-là est saugrenue »), alors que J.- M. Déprats favorise justement, avec « sotte rhétorique », une allitération. C'est dans ce type de tentatives que les auteurs s'efforcent d'approcher le rythme (*phonique*) de Shakespeare.

En répondant à une question sur la traduction de ses propres poèmes, Bonnefoy s'étend ainsi sur l'existence de phénomènes prosodiques propres au français, qui peuvent passer inaperçus pour des lecteurs inattentifs,

Nos longues, nos brèves, nos accentuations légères et mobiles, errantes à la surface des mots au gré du sens, de la forme et d'autres souffles encore, cela échappe, en France même, aux lecteurs qui n'ont pas fait de la poésie leur vie même [...] (2012, p. 207).

Il avoue s'appuyer, dans la lignée de Verlaine, sur un autre moyen d'enrichissement de la prosodie, les vers au nombre de syllabes impair : « l'impair me paraissait une des voies de la nécessaire transgression de nos pesanteurs prosodiques » (*ibid.*, p. 73)⁵²⁴. Dans sa traduction du

524 Soit dit en passant, je corrige une imprécision qui s'est glissée dans le travail de S. Roesler : « C'est donc le vers libre de onze pieds qu'il a adopté dans *Hamlet*, car il exprime la double polarité de l'œuvre shakespearienne, entre l'idéal d'un côté et le réel de l'autre, entre la régularité formelle et la perfection, entre la clôture et l'ouverture » (2016, p. 86). La formulation pourrait laisser croire que la traduction de Bonnefoy est systématiquement hendécasyllabique, mais il n'en est rien.

fameux monologue, je compte 8 vers impairs sur 36, un peu moins d'un quart⁵²⁵, ce qui peut sembler cohérent avec une recherche délibérée.

La vision que J.-M. Déprats et Bonnefoy développent de la métrique française est globalement assez similaire. Le premier est plus neutre et relève plutôt une inadéquation entre les deux systèmes métriques ; Bonnefoy, lui, est sévère avec la métrique et la prosodie française, la chargeant d'une portée métaphysique idéalisante et sclérosante, qui l'éloigne du vers shakespearien. En parallèle, les deux auteurs développent une certaine idée de la métrique anglaise. L'inadaptation des deux types de versification semble notamment s'appuyer sur la question de l'accent tonique. L'absence d'un tel accent en français est un danger constant que l'on doit « compens[er] dans notre parole par l'e muet et les diérèses, voies, par la profondeur, de cette prosodie mystérieuse propre au français » (Bonnefoy, 2021, p. 274). Cela, même, semble souvent insuffisant, le français ayant une « prosodie trop formaliste » (Bonnefoy, 2012, p. 73). L'histoire du vers français qui, pour Bonnefoy, explique son handicap, est celle d'une lutte contre l'inexistence de cet accent tonique, qui garantit aux mots eux-mêmes une protection contre la rhétorique, c'est-à-dire contre l'utilisation dans une visée utilitaire et idéologique destructrice de la vraie poésie : « Nous n'avons d'accent [en français] que par cette infime attention à la dernière syllabe, quand celle-ci n'est pas un *e* muet, et il s'ensuit que les mots, qu'aucun escarpement propre à chacun ne protège, perdent dans la phrase toute chance d'autonomie » (*ibid.*, p. 151). L'« escarpement » dont il est question ici est bien l'accent tonique, qui garantit pour Bonnefoy que chaque mot est entendu pour lui-même au sein des énoncés. Il est difficile de savoir à quoi fait exactement référence l'« attention » à la dernière syllabe qui existerait en français : est-ce un accent de mot ? un accent de groupe ? En tout cas, l'accent (presque) inexistant en français ne laisse au vers qu'une solution pour exister, celle du décompte linéaire de syllabes :

[...] en français, où l'on ne rencontre pas de tels accents [lexicaux], la forme n'a pu, pendant des siècles, s'établir dans le vers que par le compte des syllabes, ce qui demande d'aller au bout des douze pieds [...] pour

525 Selon le traitement des *e* muets ou des diérèses, il est possible de considérer plusieurs autres vers comme impairs. Voici les vers « sûrs » : « Être ou n'être pas, c'est la question » (neuf syllabes) ; « Qui sont le lot de la chair, c'est bien le dénouement » (treize) ; « Qui fait que le malheur a si longue vie » (onze) ; « Et la morgue des gens en place, et les vexations » (treize) ; « D'un simple coup de poignard ? Qui voudrait ces fardeaux, » (treize) ; « Ce pays inconnu dont nul voyageur » (onze) ; « Ainsi la réflexion fait de nous des lâches / Les natives couleurs de la décision » (deux fois onze).

comprendre que c'est d'un alexandrin qu'il s'agit : [...] c'est quelque chose de spatial qui ne sait plus le temps de l'espérance ou de la souffrance, le temps de la finitude (2012, p.72⁵²⁶).

A l'inverse, le pentamètre iambique est immédiatement identifiable grâce à l'iambe, c'est-à-dire au mouvement qui va du faible au fort, de l'inaccentué à l'accentué. L'auditeur / lecteur n'a pas besoin d'« attendre » la fin du vers pour en identifier la nature, puisque sa marque caractéristique se trouve dans le pied qui le compose *au fur et à mesure*, ce qui fait du pentamètre iambique une expérience temporelle, qui s'élabore chemin faisant. Dans le vers français, en raison de l'absence d'accent tonique, aucun schéma préexistant de ce type ne saurait émerger. Lorsque l'on commence un vers, il pourrait aussi bien faire quatre syllabes que douze : on doit attendre la fin pour le savoir – et c'est pourquoi Bonnefoy décrit l'alexandrin comme une expérience *spatiale*. Il est important de constater que cette vision s'appuie sur une conception « unitaire » du vers : le vers est conçu comme l'élément de base de la métrique.

Les réflexions sur la métrique anglaise apportent encore leur lot d'ambiguïtés théoriques et d'approximations terminologiques. J.-M. Déprats insiste sur la composante accentuelle du pentamètre iambique : « La poésie dramatique anglaise est une *poésie accentuelle*, et non une poésie quantitative et exclusivement syllabique » (2002a, p. C, je souligne⁵²⁷). Il reconnaît le caractère syllabique du vers de Shakespeare, mais n'en fait qu'un aspect secondaire par rapport au traitement de l'accent⁵²⁸. En un autre endroit, J.-M. Déprats précise en développant la composante syllabique du pentamètre iambique : « *Le blank verse*, pentamètre iambique le plus souvent non rimé, alternance plus exactement, de décasyllabes iambiques (vers masculins) et d'hendécasyllabes iambiques (vers féminins, environ 20%) » (2007a, p. 2). Ici, plusieurs appellations diverses se mêlent : *blank verse* est le terme traditionnel utilisé pour désigner le vers (en général théâtral) non rimé du théâtre pré-élisabéthain, élisabéthain et jacobéen. Le pentamètre iambique est l'appellation (contestée, on le verra) du *blank verse* le plus utilisé dans les pièces de Shakespeare (et de bien d'autres). Du point de vue purement métrique, la remarque de

526 Là encore, on trouve des passages similaires chez Meschonnic, mais à propos de la métrique dans son ensemble : « [...] la métrique spatialise le langage » (1982a, p. 110).

527 Je ne m'attarde pas sur l'appellation « poésie dramatique anglaise », trop générale pour être exacte.

528 Au passage, on notera une inexactitude (ou une ambiguïté ?) sur le terme « quantitative » : sauf erreur, la construction de la phrase fait penser qu'il désigne par ce terme une poésie qui compte les syllabes, puisqu'elle est associée de manière implicite à la poésie française « exclusivement syllabique ». En métrique, le terme « quantitatif » est réservé aux versifications faisant usage de la « quantité » des voyelles, c'est-à-dire de leur longueur, comme le latin et le grec.

J.- M. Déprats sur décasyllabe et hendécasyllabe prête à confusion, car elle sous-entend qu'il y a, du point de vue syllabique, deux mètres différents dans Shakespeare. Si un certain nombre de pentamètres iambiques comportent effectivement une syllabe surnuméraire, ils ne sont cependant jamais considérés comme des hendécasyllabes. En ce sens, appeler « hendécasyllabes » des vers féminins est une erreur, comme si l'on disait que dans les pièces de Racine où alternent rimes masculines et féminines, on a une succession d'alexandrins et de vers de treize syllabes. J.- M. Déprats, enfin, ajoute à la confusion théorique en disant que « [l]e français ne dispose pas de l'opposition entre voyelles longues et voyelles brèves sur laquelle repose la musicalité des vers de Shakespeare » (2016, § 16). A quoi est-il fait allusion ici ? A la métrique de Shakespeare proprement dite, auquel cas il y aurait quiproquo entre la notion de quantité des voyelles et celle d'accent tonique ? Ou à la « musicalité » du vers dans un sens plus général ?

Les différentes remarques de J.-M. Déprats, malgré leurs aspects contradictoires, inscrivent sa pensée dans la lignée de la métrique anglaise classique, qui voit dans le pentamètre iambique l'association de cinq pieds (cinq fois deux syllabes), théoriquement des iambes (inaccentuée – accentuée). Cette construction totalement iambique étant rare dans les faits, la métrique anglaise classique considère que les iambes, notamment le premier et le quatrième, peuvent faire l'objet de substitutions, généralement pour un trochée (c'est-à-dire accentuée – inaccentuée) ou d'autres types de pieds⁵²⁹. De manière beaucoup plus claire, Bonnefoy s'inscrit dans la lignée de la métrique classique, lui qui ne cesse de souligner le rôle de l'iambe (le « génie de l'iambe [sic] » (2012, p. 74), et d'en faire la pierre de touche du vers anglais, et même de la poésie anglaise – voire de toute la poésie, tout court :

Mais ce qui porte cette voix [celle de Shakespeare], ce qui la permet, ce qui lui assure sa vérité, dans la langue anglaise, c'est ce vers extraordinaire dont cette langue dispose, le pentamètre iambique. L'iambe est la poésie même, puisqu'il va d'un accent faible à un accent fort comme par l'effet d'un profond ressaisissement que la personne fait de soi-même,

529 J.-M. Déprats donne l'exemple d'une analyse de ce type lorsqu'il commente l'inversion trochaïque dans ce vers du *Songe d'une nuit d'été*, « Happy be Theseus, our renowned Duke » (v. 25), où l'accent porte sur la première syllabe de *Happy* plutôt que sur la seconde (l'inversion trochaïque en début de vers est l'une des plus communes du corpus shakespearien). Cette inversion servirait à qualifier Égée : ce premier vers « clumsy, forced [...] characterized by its flawed rhythm – a trochee instead of an iamb », le fait entrer métriquement, métaphoriquement et physiquement sur le mauvais pied (2004b, p. 141). On trouve fréquemment ce type d'analyse dans la métrique anglaise traditionnelle, ou ses continuateurs, v. notamment Wright (1988).

mais ce vers nous est refusé, à nous Français, puisque nous n'avons pas dans nos mots d'accent tonique (2014, s. p.).

L'harmonie entre la langue anglaise et son mètre privilégiée est absolue et d'une profonde richesse : l'accentuation tonique, existant dans la langue « normale » et formant la base de la métrique, jette un trait d'union indissoluble entre poésie et langue du quotidien. Entre l'iambe du langage courant et le pentamètre iambique, il y a une continuité, une correspondance qui échappe à la formalisation extrême du vers français. Le vers anglais est expérience *temporelle* (face à l'expérience spatiale de l'alexandrin, v. *supra* – Bonnefoy, 2012, p. 72).

Le rôle de l'accent, primordial, ne fait pas oublier à Bonnefoy la structure décasyllabique du pentamètre iambique, qui est pour lui un avantage considérable sur l'alexandrin classique français, dont on a vu qu'il regrette la symétrie desséchante : « C'est en lui seul, c'est en ce pentamètre *boiteux* mais ramassé sur soi, prêt à tout, irrationnel, indomptable, que se découvrent les enjeux et les voies de la responsabilité, de l'avenir, il est par excellence le lieu héroïque et tragique » (2000a, p. 124, je souligne). Le terme « boiteux » fait ici référence à la dissymétrie de la coupe traditionnelle 4-6 du décasyllabe, déséquilibre fondamental qui désarçonne l'esprit en quête d'idéal satisfait de la balance de l'alexandrin, et le ramène à la réalité de la finitude temporelle. Comme avec la *terza rima*, ce déséquilibre « appelle au rebond, au devenir » (2021, p. 103). On se doute, alors, que le pentamètre iambique est porteur, pour Bonnefoy, d'une métaphysique en tous points antinomique de celle de l'alexandrin : à celui-ci l'équilibre, la perfection immuable, à celui-là la vigueur et la réalité, « serré, rapide, capable de l'action, de la pensée qui déduit, de la louange précise [...] il peut boiter sans cesser sa marche, ayant à sa disposition toute l'énergie du réel » (1998, p. 205). Aussi se fait-il le symbole d'un rapport tout autre à la poésie et à l'histoire, puisque si « le pentamètre boîte », c'est parce que « l'être humain comme tel, l'être parlant, ne veut plus tenir ce que la tradition lui dicte [...] » (*ibid.*, p. 191).

Comme pour leurs réflexions linguistiques, J.-M. Déprats et Bonnefoy appuient leur conception du rythme sur des considérations métriques qui n'hésitent pas à verser dans l'essentialisation, que ce soit pour la versification française ou anglaise. On observe une confusion fréquente entre la poésie métrique française dans son ensemble et l'alexandrin (de facture classique). Non content de faire l'objet de jugements à l'emporte-pièce, il est identifié à

toute la poésie en vers réguliers, et les auteurs font semblant de croire qu'une pratique d'écriture majoritaire tient lieu d'ontologie, comme si l'utilisation massive de l'alexandrin dans le théâtre et la poésie classique signifiait une correspondance indépassable entre la langue, le mètre et la poésie. Ainsi, ils organisent une sorte d'affrontement caricatural (et imaginaire) entre *le* vers anglais d'un côté, et *le* vers français de l'autre, chacun étant considéré comme le représentant archétypal du rapport de son peuple à la poésie et au monde en général. En-dehors de cela, il faut constater que leur appréhension de la métrique anglaise, si elle ne repose pas sur rien, s'appuie toutefois sur une connaissance partielle des travaux effectués au cours du siècle dernier, et depuis le début du nôtre.

A leur décharge, il est difficile de trouver en français un corpus spécialisé dans la métrique anglaise, et la confusion ou les imprécisions peuvent se rencontrer également dans des ouvrages spécifiquement dédiés à la versification⁵³⁰. Il ne faut pas reprocher à Bonnefoy ou J.-M. Déprats de se déclarer pour la métrique anglaise classique, qui a encore des défenseurs et qui a sa validité, mais on peut s'étonner qu'ils ignorent – ou feignent d'ignorer – qu'elle contestée depuis très longtemps dans le monde anglo-saxon. Pour justifier leur décision de traduire en vers libres, ils donnent, de façon péremptoire, une définition du vers de Shakespeare qui ne correspond pas à la réalité de la recherche métrique anglaise moderne. La métrique classique est, cependant, loin d'être abandonnée (il est même fort probable qu'elle soit encore majoritaire dans le monde anglo-saxon, dans la théorie – milieux littéraires, théâtraux ou pédagogiques – et dans la pratique scénique). La plus récente édition « Oxford » des œuvres complètes (2005) se place ainsi dans la continuité de l'analyse métrique classique :

The approach to blank verse most favoured in Early Modern English took as its norm a line of five metrical units, or *feet* (a *pentameter*), with each foot in its most regular version represented by a two-syllable weak + strong (*iambic*) sequence, and the whole line ending in a natural pause and containing no internal break (p. 51).

530 A. Crépin (1996), par exemple, s'appuie, sans vraiment le dire, sur la théorie métrique de Derek Attridge (1982), qui considère que les pentamètres iambiques sont construits sur un certain nombre de *beats* par vers, ces *beats* pouvant être indépendants des accents phonétiques, ce qui rend la théorie extrêmement différente de la métrique classique du pentamètre iambique. Crépin mélange en fait plusieurs éléments théoriques (v. analyse *infra*).

Cette définition, en réalité, est elle-même à mi-chemin entre l'analyse standard et les approches de la métrique générative (c'est d'elle que vient la terminologie *weak / strong*). On voit cependant, dans le traitement des variations métriques, que l'édition Oxford⁵³¹ s'inscrit dans la continuité de la métrique classique : « Many special effects are achieved by departing from metrical norms – making lines longer or shorter than usual, juxtaposing different kinds of feet [...] » (p. 53). *The Cambridge introduction to Shakespeare's poetry* (2010) s'inscrit dans la même veine théorique : « Shakespeare's characteristic verse line is iambic pentameter, ten syllables with every second one stressed » (p. 18). Comme souvent dans la métrique classique, l'importance des variations et du relief qu'elles apportent est notamment soulignée : « There is in fact a kind of gratifying regularity in the standard Shakespearean line, which makes the deviations from this norm all the more effective » (p. 16). Si la base décasyllabique du vers est évidemment prise en compte, c'est bien l'organisation métrique des accents qui semble constituer la part la plus importante, et la plus significative, de la facture du vers :

Shakespeare's poetic line is based less upon rigid syllable counts than on a careful arrangement of stresses within an understood metrical norm, as one might expect from a poet who had written both for the theatre and for the page. It aspires to set up expectations that it deliberately either fulfills or frustrates. Throughout all of Shakespeare's poetry abides a dynamic antagonism between the halter of form and the spur of emotion (p. 21).

Cette citation exprime synthétiquement le sentiment qui domine à la lecture de la plupart des métriciens classiques : c'est l'arrangement savant des systèmes accentuels, les substitutions occasionnelles de pieds à des endroits stratégiques qui créent la spécificité de la poésie shakespearienne.

La métrique classique est enseignée la plupart du temps dans les établissements scolaires, et la pratique théâtrale suit les conceptions de cette métrique dans sa manière d'appréhender la prononciation du vers shakespearien. Dans la vidéo *What is Iambic Pentameter ?* (2017), la coach vocale de la Royal Shakespeare Company, Nia Lynn, partage avec des acteurs, et les spectateurs de la vidéo, un certain nombre d'indications sur le pentamètre iambique. On y

531 Le chapitre « The language of Shakespeare » (p. 46-65), d'où sont extraits les citations ici présentées, est écrit par le linguiste D. Crystal.

retrouve une idée souvent répétée, celle que « the rhythm of iambic pentameter is a heartbeat – di-DUM. So iambic pentameter is simply five heartbeats : di-DUM di-DUM di-DUM di-DUM di-DUM » (entre 20’’ et 33’’) ⁵³². Cette image traditionnelle tend à rattacher le pentamètre iambique à une sorte de mystique vitaliste, à travers laquelle les auteurs, et Shakespeare en particulier, auraient voulu imiter le rythme cardiaque, ou se seraient mis inconsciemment à écrire d’après lui – image qui inscrit le *RM* anglais dans une vision globaliste et anthropologique du rythme, pour laquelle la création du poète obéit au déroulé secret d’un rythme biologique. N. Lynn, dans la suite de la vidéo, relie d’ailleurs les variations métriques à des changements de rythme cardiaque dus aux émotions ressenties par les personnages : « When we are excited, or angry, or in love, our heartbeat changes. In the same way, changes to how characters use the iambic pentameter can give us an insight to their emotional and mental state » (entre 1’ 45’’ et 2’ 01’’). On trouve moins cette image chez les métriciens classiques, mais elle s’appuie directement sur la conception métrique par eux développée.

La terminologie de la métrique classique – notamment l’utilisation des termes afférents à la versification antique – continue d’être en usage même chez les théoriciens qui sont sortis de son cadre de référence, puisque cette terminologie étant largement partagée, elle demeure le gage d’une compréhension immédiate. Les métriciens « classiques » ont beaucoup évolué, à mesure que des critiques mettaient leurs certitudes en question. Néanmoins, un grand nombre des théories les plus courantes sur le pentamètre iambique se trouvent déjà dans le livre de référence du métricien anglais George Saintsbury, *A History of English Prosody* (1910). C’est dans ses travaux que se forge l’idée, chère à l’analyse traditionnelle, que la métrique du vers shakespearien est absolument *foot-based*, et que le nombre de syllabes ne joue, dans le *blank verse*, qu’un rôle secondaire :

Wyatt, Surrey, and their successors [...] are pretty strict syllabically; [...] the early blank-verse writers were painfully scrupulous in this respect.

But it was inevitable that blank verse, and especially dramatic blank verse, should break through these restraints; and in the hands of

⁵³² Je n’ai pas réussi à trouver d’où vient cette idée à l’origine. Une simple recherche « iambic pentameter heartbeat » sur Google montrera que l’association, dans le milieu universitaire ou pas, est extrêmement fréquente.

Shakespeare it soon showed that the greatest English verse simply paid no attention at all to syllabic limitations (p. 15).

Non seulement la facture syllabique est jugée secondaire dans l'ordonnement métrique, mais elle est affublée d'une valeur esthétique inférieure. Saintsbury (*ibid.*, p. 16-17) critique les théoriciens qui défendent le nombre fixe de syllabes dans le pentamètre iambique, en ce qu'ils sont obligés de recourir à l'élision, ou même à la suppression de voyelles, ce qu'il trouve contraire aux lois d'évolution de la langue et, de manière subjective, « utterly hideous » (p. 17). C'est probablement au livre de Saintsbury que l'on doit les formulations les plus claires des règles métriques souvent rencontrées aujourd'hui encore :

Every English verse consists of a certain number of feet, made up of long and short syllables, each of which is of equal consequence in the general composition of the line.

The correspondence of the foot arrangements between different lines constitutes the link between them, and determines their general character.

But this correspondence need not be limited to repetition of feet composed of a fixed and identical number of syllables in the same order ; on the contrary, the best verse admits of large substitution of feet of different syllabic length, provided—(1) that these are equal or nearly equal in prosodic value to those for which they are substituted (2) that the substituted feet go rhythmically well with those next to which they are placed (p. 22-23).

On trouvera, dans des ouvrages beaucoup plus récents, comme *Shakespeare's metrical art* (Wright, 1988), nombre de points de convergences dans le traitement du vers, même si des amendements ont évidemment été formulés.

On aura compris que les théories métriques de J.-M. Déprats et Bonnefoy, centrales dans leur conception du rythme, souffrent de nombreux défauts. Non seulement leur vision des métriques française et anglaise ne sont pas toujours clairement établies, mais elles sont biaisées et parfois inexactes. Il est fallacieux de présenter le pentamètre iambique (notamment shakespearien) comme un phénomène faisant l'objet d'un ample consensus : c'est, encore

aujourd'hui, un sujet d'après débats dans la communauté scientifique. Dans la vision du mètre qu'ils proposent, on peut en fait débusquer, non pas une métrique, mais une esthétique et une poétique, c'est-à-dire un ensemble de *choix* faits moins en raison des propriétés objectives du texte d'origine (celles, tout du moins, qu'il nous est permis de déterminer avec un degré raisonnable de certitude) que d'un ensemble de préjugés et de critères de goût. Et cela est évidemment *leur droit fondamental* de traducteur... qu'il ne faut pas faire passer pour une théorie indisputable.

II. VOIR LES MÈTRES EN FACE

Les théories métriques de J.-M. Déprats, de Bonnefoy sont une continuation de la versification classique : ils s'appuient sur une conception extrêmement étriquée de ce qu'est la métrique (celle du théâtre classique notamment) : cela les conduit à une série de constats où le rythme, dans son sens global indéfini, mais probablement proche du *RS* et du *RR*, apparaît séparé du vers français, alors qu'il semble consubstantiel, à leurs yeux, du vers anglais.

II.1. *Le vers classique français : point aveugle de la pensée métrique*

Le rejet du vers métrique comme rythme suranné, et incapable de s'adapter en français au rythme shakespearien est surtout une haine de l'alexandrin, trop connu, trop long, trop symétrique, trop chargé d'histoire, etc. Ces critiques s'inscrivent dans l'histoire de la modernité littéraire, et le rejet de l'alexandrin pour le vers libre peut finalement apparaître comme le triomphe d'une certaine idée du théâtre, dont les prémisses sont jetées dès le XVII^e s. Dès cette époque, en effet, malgré les succès du théâtre en vers qui rendent l'alexandrin inattaquable, un certain nombre d'auteurs commencent à en critiquer l'usage. Ces critiques, souvent implicites, peuvent concerner l'absence d'hétérométrie, par exemple, comme lorsque d'Urfé se défend d'avoir écrit *La Sylvanire* en « vers mêlés » :

Or le but principal que se proposent les Poèmes [...] dramatiques, c'est de représenter, le plus parfaitement qu'il leur est possible, le personnage qu'ils font parler sur le Theatre ; que si cette parfaite représentation est la fin principale où ils tendent, n'est-il pas vray que les Italiens ont eu raison de bannir les rimes de leurs Tragedies [...] puis qu'aussi tost que l'on les

fait parler en rime, l'on sort incontinent de cette vraye-semblance qui est leur principal but ? (1627, « Au lecteur », s. p.).

La vraisemblance sera effectivement l'un des *leitmotivs* de cette critique. Le même argument est repris par Chapelain en 1630 dans sa « Lettre sur la règle des Vingt-Quatre Heures », déplorant le malheur de la langue française qui, outre le vers, voit peser la « tyrannie de la rime » ([2007], p. 232), laquelle « ôte toute la vraisemblance au théâtre » (*loc. cit.*) ; et Chapelain regrette que, contrairement aux Espagnols ou aux Italiens qui ont abandonné le vers rimé (« en prose ou en vers non rimé », p. 233), les Français, les « derniers des barbares, [soient] encore en cet abus » (*loc. cit.*). A l'exigence de vraisemblance s'ajoute l'argument de la contrainte à travers la « tyrannie » de la rime. Dans l'édition de *La Pucelle d'Orléans* de d'Aubignac, en prose, un avis du Libraire au lecteur indique que « bien que la Poësie ait beaucoup plus d'agrémens, elle a tousjours la contrainte de la mesure & des rhimes qui lui oste beaucoup de rapport avec la vérité » (1642, s. p.)⁵³³.

Encore largement minoritaire au XVII^e s., ces critiques ne vont cesser de se renforcer jusqu'à aboutir, à la période romantique, à une remise en cause radicale du vers, et notamment de l'alexandrin, sur la scène. Plusieurs auteurs du XVIII^e s., sans critiquer explicitement le vers, valorisent la prose comme un moyen possible, et probant, de rivaliser avec le vers, dans tous les types d'écrit, et donc au théâtre⁵³⁴. Houdar de La Motte fut l'un des grands avocats de la prose : « J'ai avancé que la prose pouvait dire tout ce que disent les vers, & que les vers ne sauraient dire tout ce que dit la prose » (1753, p. 548). Presque toujours, à l'arrière-plan de ces opinions, on trouve l'idée que la prose se situe du côté de la vérité : « La prose est constamment le langage naturel, et la poésie n'en est qu'un artificiel » (Fontenelle, 1742 [1825], p. 14). Les avocats de cette possibilité développent alors, parallèlement, deux argumentations. D'un côté, les alexandrins sont proches de la prose⁵³⁵ :

On a destiné au Poème dramatique les vers Alexandrins comme plus voisins de la prose, & on l'a fait dans le même esprit que les Grecs & les Latins avoient choisi le vers iambe pour le Theatre. Peut-être s'est-on mépris

533 Pour B. Bourque (2010), ces mots du Libraire pourraient tout à fait être ceux de d'Aubignac lui-même (§ 15).

534 Sur la question de la critique du vers dans le théâtre au XVIII^e s., v. F. Moureau, « De La Motte à Landois : le vers tragique en jugement au XVIII^e siècle », p. 35-49 in M. Autrand (1993).

535 Là encore, c'est une idée déjà présente chez d'Aubignac, comme le montre B. Bourque (2010), § 17.

en cela ; car il semble que les vers libres sont encore plus près de la prose par le plus grand éloignement où les rimes y sont l'une de l'autre & par la plus grande variété des mesures qui ne frappent pas toujours l'oreille *d'une seule simetrie fort étroite, & toujours exactement répétée* (Houdar de La Motte, 1754, p. 50, je souligne)⁵³⁶.

Le passage souligné montre assez que, même s'il ne désigne pas explicitement l'alexandrin dans sa critique, c'est bien lui qui est visé. Inversement, il s'agit en même temps de montrer comment la prose peut rivaliser avec le vers, comment elle peut elle-même être poétique. Ainsi, mettant en prose une scène de *Mithridate*, La Motte attaque de manière paradoxale l'idée qu'une telle version détruit la poésie du texte racinien :

en supposant tousjours qu'on n'y fit d'autre changement que de rompre les mesures, & de faire disparaître les rimes, elles [les tragédies de Racine] n'y perdroyent que la versification, & non pas la Poésie qui y pourroit être. J'entens par Poésie [...] tout ce langage reculé de l'usage ordinaire [...] (*ibid.*, p. 413).

La qualité poétique, définie comme l'écart par rapport au langage « normal », n'est plus l'apanage de l'organisation métrique et peut appartenir à la prose. Ainsi, les romans, suivant la définition aristotélicienne de la différence entre l'épique et le dramatique, « quoiqu'en prose, ne sont-ils pas des Poèmes Épiques ? » (La Motte, 1716 [2013], s. p.). Diderot, dans le *Discours sur la poésie dramatique* qui accompagne *Le Fils naturel*, justifie par le même argument de ne pas écrire la « tragédie domestique » en vers : « Si l'on mettait en vers l'histoire de Charles XII, elle n'en serait pas moins une histoire. Si l'on mettait la *Henriade* en prose, elle n'en serait pas moins un poème » (1758 [1821], p. 478). La Révolution semble avoir été le tournant décisif, mettant au grand jour cette critique jusque-là souterraine : « le vers était désignée comme le véhicule d'une idéologie surannée » (F. Moureau, 1993, p. 47)⁵³⁷.

536 On trouvera également une défense de la possibilité des tragédies en prose dans le *Quatrième discours à l'occasion de la tragédie d'Œdipe* (1754, p. 377-396).

537 De manière plaisante, et peut-être pas fortuite, La Motte était aussi un avocat de la prose pour la traduction « littérale » : « je trouve d'abord que la prose seule est capable des traductions littérales. Jamais la tyrannie de la rime ne permettra de suivre les tours & les expressions d'un Auteur, aussi exactement que la prose le peut faire » (1714, p. 118).

L'alexandrin essuie aussi des critiques sur la manière dont il est prononcé au théâtre. J. Gros de Gasquet (2006, p. 41 *sq*) reprend les caractéristiques prosodiques de la prononciation « circonflexe » de l'alexandrin, apparemment de mise au XVII^e s. : *punctus elevatus* à la 6^e syllabe, *punctus depressus* à la 12^e, et accents secondaires éventuels, etc. Lorsqu'il est attaqué sur la question de sa réalisation orale, l'alexandrin est visé notamment pour deux défauts qui tiennent, l'un à sa structure métrique (la monotonie) et l'autre à une pratique de la prononciation qui ne lui est pas directement relié, mais que son statut de vers « noble » semble susciter chez l'acteur, à savoir l'emphase. Dans son chapitre 2, J. Gros de Gasquet montre comment le XVIII^e s. cherche à lutter contre ces deux défauts :

D'où naît donc ce rythme du vers qui s'impose comme étant le propre du tragique, monotone et emphatique, [...] de l'alexandrin ? Il est sans doute le résultat de deux phénomènes combinés. D'une part le règne de "l'effet sonore" condamne le comédien à briller par sa dépense vocale, quitte à sacrifier le sens du texte. D'autre part, la déclamation s'enferme dans une contradiction : elle a oublié le rythme et l'intonation de l'alexandrin tels qu'ils étaient pratiqués au XVII^e s., mais elle se refuse à dire le vers comme de la prose [...] (2006, p. 115).

De « ces impératifs contradictoires » naît « une déclamation qui, chez certains acteurs, devient effectivement mélodie emphatique et monotone » (2006, p. 120). Comme pratique d'écriture d'un côté, comme réalisation théâtrale et orale de l'autre, la critique de l'alexandrin aboutit, avec la période romantique, à un renversement (partiel) de sa domination.

On aura retrouvé sans peine, dans les quelques lignes qui ont précédé, certains des arguments utilisés par J.-M. Déprats ou Bonnefoy : le vers comme contrainte, trop grandiloquent, trop symétrique. La parenté est encore plus claire dans la critique, radicale, formulée par Stendhal dans *Racine et Shakespeare*. Chez lui, le rejet de l'alexandrin devient aussi idéologique, c'est un vers de cour, utilisé pour plaire à des marquis hors d'époque : « Je prétends qu'il faut désormais faire des tragédies pour nous, jeunes gens raisonnables, sérieux et un peu envieux, de l'an de grâce 1823. Ces tragédies-là doivent être en prose. De nos jours, le vers alexandrin n'est le plus souvent qu'un cache-sottise » (1825 [2005], p. 19). L'argumentation de Stendhal se rattache au rejet

traditionnel, qui opposait le vers et la vraisemblance ; chez lui, cependant, c'est le terme d'*illusion* qui est utilisé, illusion à laquelle le vers fait obstacle :

[...] je dis que ces courts moments d'*illusion parfaite se trouvent plus souvent dans les tragédies de Shakespeare que dans les tragédies de Racine*.

[...] Une des choses qui s'opposent le plus à la naissance de ces moments d'émotion, c'est l'admiration, quelque juste qu'elle soit d'ailleurs, pour les beaux vers d'une tragédie (*ibid.*, p. 27).

C'est l'aboutissement d'une réflexion sur la beauté *spécifique* du langage théâtral qui consomme le divorce avec une beauté poétique désormais conçue comme antinomique de la réalisation propre que la scène doit rechercher. Je ne peux m'empêcher de relier ces remarques de Stendhal à la suivante, déjà citée, chez Bonnefoy : « J'avoue que dans les meilleures des traductions en vers réguliers j'éprouve une impression d'artifice que l'ingéniosité du traducteur ne fait qu'aggraver » (1998, p. 202). Comme chez Stendhal, même si ce n'est plus au nom de l'illusion, mais pour une certaine vérité rythmique du texte, la beauté poétique même des vers est un obstacle à sa réussite dramatique. L'emphase, dès lors, sans qu'on sache exactement si Stendhal parle uniquement de la réalisation orale ou de la composition poétique, est rejetée comme un péché irrémédiable contre la vérité des sentiments : « Toutes les nuances du caractère disparaîtraient [pour parler au théâtre d'épisodes de l'histoire de France] sous l'emphase obligée du vers alexandrin » (Stendhal, 1825 [2005], note p. 61). Là encore, on trouvera chez les traducteurs vers-libristes contemporains, quand ils parlent de l'alexandrin, une profusion de termes évoquant cette emphase condamnable⁵³⁸. Cette exagération, qui semble aux oreilles modernes le décalque d'une accentuation rhétorique surannée, heurte l'« exactitude » :

Non [le vers ne convient pas], dès qu'il s'agit de cette tragédie qui tire ses effets de la *peinture exacte des mouvements de l'âme et des incidents de la vie des modernes*. La pensée ou le sentiment doivent avant tout être énoncés avec clarté dans le genre dramatique, en cela l'opposé du poème épique (*ibid.*, note, p. 96).

538 La « structure majestueuse » de l'alexandrin (Bonnefoy, 1998, p. 205) ; sa « pompeuse vêtue » (J.-M. Déprats, 2002, p. LXXX), entre autres.

Comment ne pas voir, dans ces passages, une annonce des propositions selon lesquelles le vers de Shakespeare est plus « proche du réel », du caractère concret de la vie ? On retrouve d'ailleurs la même comparaison défavorable entre le vers français et les métriques étrangères chez le romantique que chez les traducteurs du XXI^e s. : « Les vers italiens et anglais permettent de tout dire » (*ibid.*, p. 40), « Les vers anglais ou italiens peuvent tout dire, et ne font pas obstacle aux beautés dramatiques » (*ibid.*, note p. 64).

Un débat de même facture se poursuit plus ou moins tout au long du XIX^e, puis du XX^e s., avant que le théâtre en vers ne devienne une curiosité, ou l'apanage des représentations classiques. Je renvoie, de nouveau, à Autrand (1993), qui donne sur la question du théâtre en vers de précieux renseignements. L'article de J. Levaillant, « La N.R.F. et la fin du théâtre en vers : Edmond Rostand, l'anti-modèle » (p. 145-156), par exemple, montre comment une querelle similaire agite le milieu théâtral et littéraire autour du succès de Rostand. On y voit s'affronter des arguments de la même tonalité que ceux déjà vus avec Stendhal et ses prédécesseurs. La « haine » du vers métrique pour traduire Shakespeare repose sur une longue tradition, qui remonte aux premiers contempteurs du théâtre de Corneille et de Racine. Le paradoxe, évidemment, tient à ce que Bonnefoy et J.-M. Déprats défendent le vers... mais, ce faisant, ils reprennent en grande partie une argumentation qui visait historiquement à l'attaquer sur la scène et à y favoriser l'émergence de la prose. Si les traducteurs vers-libristes font souvent une critique radicale de la prose, c'est pourtant par un cheminement théorique similaire à celui qui a assuré son triomphe scénique qu'ils justifient leur emploi du vers libre en traduction – qui apparaît donc surtout comme le corrélat du rejet de la métrique française – en tout cas, de la manière dont ils la perçoivent.

Or, la conception de la métrique très majoritairement développée par les traducteurs contemporains de *Hamlet* est caricaturale : elle sert en fait de clé de voûte à la création d'une esthétique-repoussoir, celle « du » classicisme, conçue comme parfaitement antinomique du théâtre shakespearien. Pour le dire grossièrement, les vers métriques français, l'alexandrin en particulier, servent d'épouvantail : les fuir paraît une garantie de « modernité », les adopter, un signe de régression. Il y a d'ailleurs une forme de réalité statistique dans ce constat (à moins que ce ne soit une prophétie auto-réalisatrice ?), puisque cela fait plusieurs décennies que, sauf

exception⁵³⁹, Shakespeare n'est pas joué en vers métriques sur les scènes françaises. Il n'y aurait rien à redire si ce choix ne reposait sur une série de fausses conceptions, ou de simplifications excessives, qui cachent la véritable histoire des vers français, et le font repousser pour de mauvaises raisons.

La première erreur majeure de J.-M. Déprats ou de Bonnefoy, c'est leur définition exagérément réductrice du *rythme* de l'alexandrin. Pour le dire très simplement, la *métrique* de l'alexandrin est pour eux égale à son *rythme* : d'où l'accusation de symétrie, de répétition, d'emphase systématique ; ils croient, ou font semblant de croire, que l'alexandrin impose le *RM* à tous les autres niveaux de rythme dans le discours. Ils semblent, certes, suivre la voie d'un Meschonnic, qui travaille au divorce du rythme et du mètre. Leur conception du vers métrique français, en réalité, reste entièrement tributaire de la métrique traditionnelle – alors que Meschonnic insiste expressément sur l'inanité de cette théorie *en elle-même*. Il serait impossible de revenir ici exhaustivement sur les recherches en métrique qui insistent, au contraire, sur la distinction très importante qui existe et doit exister entre métrique et rythmique, y compris dans le vers classique. B. de Cornulier est extrêmement clair dans sa définition du rythme : « J'entends par rythme toute forme selon la succession temporelle, et parfois plus précisément toute forme sonore temporelle sensible, voire remarquable ; les égalités métriques sont un cas particulier de la dernière espèce » (1995, p. 76). Il fait de la métrique un cas particulier de l'organisation rythmique du discours, et c'est bien lui qui est dans la continuité des analyses de Meschonnic. B. de Cornulier se méfie justement de certaines analyses rythmiques, qui « tronçonnent » (*loc. cit.*) les vers en groupes de syllabes, et qui sont dues à une confusion dommageable entre rythme et métrique :

[...] c'est trop évidemment parce que ces scansiones ne sont que des *déguisements d'analyses rythmiques tout à fait rudimentaires en analyses métriques dont elles extrapolent le modèle formel*.

Il est nécessaire de prendre conscience de la différence qui sépare les analyses rythmiques des véritables scansion métriques, pour pouvoir rendre

539 Les représentations basées sur A. Markowicz notamment : je renvoie à l'[Introduction](#) de ce travail pour donner une idée des chiffres.

aux premières leur finesse, leur complexité, parfois même leur flou et aux secondes leur simplicité, leur systématisme, et leur précision (*loc. cit.*).

De la même manière, G. Peureux (2009) insiste dès son introduction sur le caractère disjoint de la métrique et du rythme, ce dernier subsumant la première, et invite à ne pas les confondre, en soulignant l'existence d'autres types de rythme dans le langage (conversation, prose, v. p. 11). Meschonnic propose nombre d'analyses rythmiques de vers traditionnels dans lesquelles il insiste sur la variété du rythme par rapport au cadre strict de la métrique⁵⁴⁰.

Ce qui fait presque consensus (et encore), c'est donc la *composition métrique* du vers, c'est-à-dire les éléments qui font que, dans un contexte métrique, plusieurs vers de même mesure seront reconnus comme égaux entre eux par un lecteur-auditeur. Ainsi le dit V. Beaudouin : « un vers de douze syllabes avec un marquage fort en sixième et douzième positions » (2000, p. 26). Encore que cette simple définition comporte déjà des éléments que d'autres métriciens pourraient trouver sujets à caution, même si, aux yeux de l'amateur, ce sont des questions secondaires⁵⁴¹ ; le nombre même de syllabes, ce sacro-saint nombre de douze, est lui-même discutable, dans la mesure où jusqu'au XVII^e s., le « e » final des vers « féminins » se prononçait encore avant de s'amuir⁵⁴². La nature du « marquage » dont il est question, enfin, pose un certain nombre de problèmes qui ne sont toujours pas réglés avec certitude : « c'est là que finit le consensus » (V. Beaudouin, *loc. cit.*). La partie « L'accent dans le vers français » (I. 2. 2., p. 28-33) de son travail résume les débats qui agitent les métriciens français, certains n'hésitant pas à qualifier les vers français de « syllabo-accentuels »⁵⁴³, d'autres parlant de possibilités de rythmes iambiques, anapestiques dans les vers français⁵⁴⁴.

Les remarques formulées par Bonnefoy ou J.-M. Déprats sur les vers français mélangent en réalité plusieurs ordres, sans les distinguer clairement. Critiquer la « pompeuse vêtue » de l'alexandrin comme si c'était là une caractéristique *essentielle* du vers, c'est mélanger la

540 V. par exemple 2009 [1982], p. 206-207.

541 Le terme de « position » utilisé par V. Beaudouin signale une certaine conception de la métrique, que rejeterait B. de Cornulier, par exemple.

542 C'est la raison pour laquelle on trouve, dans des « traités de seconde rhétorique » du XV^e s., la définition de l'alexandrin comme un vers de « douze ou treize » syllabes : v. le recueil d'E. Langlois, *Recueil d'arts de seconde rhétorique* (1902), p. 197 par exemple.

543 « En réalité, [la métrique française] est une métrique mixte, syllabo-accentuelle [...] » (G. Dessons et Meschonnic, 1998 [2008], p. 24).

544 « Nous dirons que l'alexandrin (31) est iambique-anapestique » (P. Lusson et J. Roubaud, 1974, p. 49).

métrique, la poétique et la symbolique. Il se fait une association d'idées entre les *domaines* littéraires et thématiques dans lesquels a été utilisé l'alexandrin, et la nature du vers lui-même. On fait la confusion entre l'histoire du vers et sa nature supposée, en oubliant que cette histoire, pour longue et glorieuse qu'elle soit, n'est qu'une somme de conventions acceptées. La composition « symétrique » de l'alexandrin classique, G. Peureux le rappelle, n'est au fond que le produit d'une décision – que les raisons de l'établissement de cette décision, puis de sa continuation sur plusieurs siècles, nous échappent ne change pas le fait même : « Toute syllabe d'un vers est accentuable. Ce sont des *choix* de poètes que de faire tomber *a priori* leurs accents sur les sixième et douzième syllabes de l'alexandrin » (2009, p. 607)⁵⁴⁵.

Tâchons de démêler l'écheveau des arguments de détestation du vers métrique français, pour analyser ici les purs constats métriques des traducteurs vers-libristes. L'accusation de « facilité rhétorique », je viens de le dire, n'a rien à voir avec la question même de la composition du vers, et tout avec les emplois qu'on lui a historiquement prêtés. De la même manière, l'association chez Bonnefoy de l'alexandrin avec la vision du monde supposément « intelligible » qu'il porterait est métaphysique, mais ne concerne pas la composition même du vers. En fait, les remarques véritablement métriques sont fort peu nombreuses chez les deux auteurs. On l'a vu, J.-M. Déprats fait notamment grand cas de l'impression de longueur excessive dégagée par le vers de douze syllabes. Là encore, cependant, il ne s'agit pas véritablement d'une analyse métrique de l'alexandrin en tant que tel : ce qui se joue dans cette impression de trop grande longueur, c'est l'impression rythmique comparée entre l'alexandrin classique français et le décasyllabe de Shakespeare. La question de la longueur a plus à voir avec celle de la *langue*, considérée comme plus « rapide », probablement en raison des particularités phonologiques évoquées dans la [section précédente](#).

S'il y a une critique véritablement « métrique » adressée à l'alexandrin (classique), c'est celle de sa symétrie supposée, sentie comme le contraire de la construction « déséquilibrée » du pentamètre iambique (césure 4-6). La pensée que l'alexandrin est « symétrique » semble aller de soi : deux hémistiches du même nombre de syllabes, un « marquage » sur les 6^e et 12^e syllabes, qui paraissent donc se répondre l'un à l'autre. La première difficulté d'une telle conception tient

545 « Nos yeux de contemporains risquent d'être aveuglés par le fait que le mètre composé dominant du XVII^e au XIX^e ait été symétrique, mais chaque caractéristique du mètre dominant d'une époque même longue n'est pas automatiquement une caractéristique des mètres et de la métrique en général » (B. de Cornulier, 1995, p. 74).

au silence qui entoure, chez les auteurs, l'ensemble des processus historiques qui amènent à une telle construction de l'alexandrin. En présentant les choses ainsi, Bonnefoy donne l'impression d'un vers figé de toute éternité dans la symétrie. Pour que cette vision « tienne », il est implicite que la césure du 12-syllabes soit « infranchissable », puisqu'elle est le point de basculement symétrique, qu'elle fonctionne comme une frontière quasi-imperméable. Or, il est évident qu'il n'en est rien, et bien avant les modifications que les romantiques ont fait subir au vers classique. Voici les deux premiers vers du *Roman d'Alexandre* :

Qui vers de riche istoire veut entendre et oïr,
Pour prendre bon exemple de prouece acueillir, [...] (A. de Pisançon et *al.*,
XII^e s. [1937], s. p., v. 1-2).

Ici, du simple point de vue métrique, il n'y a pas de symétrie, puisque on a les exemples-types de « césure épique », avec « e » surnuméraire non-compté après la 6^e syllabe pleine, et donc, non pas 6-6 *stricto sensu*, mais 6(+1)/6. Le problème de la césure est, sans mauvais jeu de mots, central dans cette conception de la métrique de l'alexandrin comme symétrique. Si les hémistiches se « chevauchent », il n'y a plus symétrie au sens strict où l'entend Bonnefoy. Comme le remarque G. Peureux en analysant des « constructions causatives, du type « faire + infinitif » » (2009, p. 149), dans des vers métriques français, on constate que « [l]a frontière entre les hémistiches est simplement moins forte que ne le souhaitent certains théoriciens » (*ibid.*, p. 151).

Il faut rappeler que la construction de l'alexandrin classique (entre autres) est le résultat d'un long processus. On trouvera une explication et une description autrement plus expertes de ces évolutions chez B. de Cornulier (1982 ; 1995) ou G. Peureux. L'émergence de l'alexandrin est aussi à comprendre dans le cadre de cette « loi » qui veut que, au-delà de huit syllabes, un vers se décompose en sous-vers distincts. En effet, B. de Cornulier a constaté de manière empirique (mais confirmée par l'histoire de la métrique française – et même européenne), l'existence ce qu'il appelle la « loi des huit syllabes » : un auditeur de poésie, même expert, ne peut percevoir d'égalité syllabique entre segments métriques au-delà de huit syllabes : « [...] en français, la reconnaissance instinctive et sûre de l'égalité exacte en nombre syllabique de segments voisins rythmiquement quelconques [...] est limitée, selon les gens, à huit syllabes, ou moins (1982, p. 16) ». Pour lui, « il semble clair que *la loi des huit syllabes concerne une*

capacité métrique naturelle et stable » (*ibid.*, p. 32). Dès lors, les vers de plus de huit syllabes (statistiquement, en poésie française, de manière écrasante les décasyllabes et les alexandrins) ne sont pas reconnus comme des vers de dix ou douze syllabes, mais comme des 4+6 ou des 6+6⁵⁴⁶.

Les alexandrins, donc, ne sont pas *reconnus* (sentis comme égaux) comme suites de 12 syllabes, mais comme suites de deux fois six syllabes. Il est important de comprendre ce fait, car Bonnefoy ou J.-M. Déprats donnent souvent l'impression que l'alexandrin classique est composé comme un vers de douze syllabes divisé symétriquement en deux parties égales, alors qu'historiquement, c'est le processus inverse qui est vrai : c'est la soudure de deux vers qui a pour résultat la composition d'un vers complexe, décasyllabe ou alexandrin. B. de Cornulier argumente, de manière convaincante, qu'un auteur comme Racine devait encore au XVII^e s. « “sentir” son alexandrin comme résultant, en quelque sorte, de la jonction des sous-vers » (*ibid.*, p. 65). Comme l'explique G. Peureux⁵⁴⁷, une évolution apparaît à l'âge classique dans la perception de la composition des vers complexes, qui s'accompagne d'une nouvelle conceptualisation de la césure dans le vers, comme pause, frontière ou coupure, plutôt que comme point de jonction, ce qui n'est pas le cas des poètes du XVI^e s⁵⁴⁸. Cette conception émergente de la césure « témoigne de la fixation dans l'imaginaire national d'une représentation des vers composés » (2009, p. 165), du fait qu'on passe, en gros, « d'un *mode de composition lâche* du vers composé » (B. de Cornulier, 1995, p. 62), mode dominant lors de la période médiévale, à un « *mode de composition dense* ou *compact* du vers composé » (*loc. cit.*) pour la période de la Renaissance et de l'âge classique. On peut supposer que cette évolution dans le mode de composition

exprime une forme d'excès [...] du souci [...] de produire et de lire une langue poétique dans laquelle les frontières syntaxiques découperaient les unités de sens de la longueur exacte des unités métriques (des phrases de six syllabes dans les alexandrins par exemple). [...] Plus largement, cet idéal de la coupure de la mesure du discours relève d'un imaginaire de la

546 « D'une manière générale, il semble que, lorsque des vers présentent comme propriété systématiquement commune une longueur totale du nombre supérieure à 8, ils présentent le plus souvent des indices justifiant de les analyser en une séquence de deux nombres, dont aucun n'est supérieur à 8 », B. de Cornulier, 1995, p. 44.

547 « Autour de la césure », 4. 2., p. 161-174.

548 « Ce vocabulaire n'apparaît pas dans les textes théoriques du XVI^e s. sur la poésie [...] : Sébillot, Du Bellay ou Peletier du Mans n'envisagent pas la césure (alors entendue comme frontière entre les hémistiches) comme une pause, un arrêt ou une coupure » (G. Peureux, 2009, p. 163).

maîtrise du discours, de la sobriété et de l'équilibre (G. Peureux, 2009, p. 165).

C'est exactement ce que Bonnefoy et J.-M. Déprats reprochent à la métrique française, et la raison pour laquelle ils la refusent au profit du rythme censément plus souple du vers libre. Il ne faut pas cependant oublier que de tels « excès » sont bien plutôt les résultats d'analyses de théoriciens du vers que des poètes eux-mêmes ; et que « [c]ette coïncidence entre unités métriques et expressions relevant d'une pratique contextuelle [...] est, pour ainsi dire, accidentelle et ne doit donc pas passer pour une règle définitive » (*ibid.*, p. 162). Les théories métriques classiques ont fini par nous faire oublier que le vers de plus de huit syllabes est un vers composé, « comme si un vers long non composé de deux sous-vers avait préexisté au vers complexe, ce dont rien ne témoigne dans l'histoire de la poésie française (*ibid.*, p. 163) ». La conception de l'alexandrin comme symétrique découle en grande partie de ce processus⁵⁴⁹.

Cette notion même de « symétrie » pour expliquer la construction de l'alexandrin est probablement une illusion, qui repose moins sur l'expérience réelle du vers que sur l'abstraction d'un schéma en 6-6 : c'est à l'œil que la symétrie peut frapper⁵⁵⁰. Mais cette évidence doit tenir à

549 La question est, bien sûr, de savoir pour quelle raison la poésie française, théâtrale ou pas, a fini par favoriser de manière aussi large un vers d'une telle facture à partir de la deuxième moitié du XVI^e s. Il serait évidemment beaucoup trop long de développer ici les hypothèses existantes sur cette question. C'est un phénomène d'autant plus étonnant que, dans le même temps, en Italie ou en Angleterre, c'est le décasyllabe qui est demeuré ou devenu dominant. Sur cette question précise, je renvoie aux travaux de K. Togeby (1968), H. Naïs (1968) ou O. Halévy (2003) – mes articles sur la question, B. Denoyer (2019a et b, 2021). L'aspect « symétrique » de l'alexandrin a-t-il joué un rôle dans son émergence et son adoption par un grand nombre de poètes ? C'est possible. Naïs propose par exemple l'hypothèse que les poètes humanistes réagissent au goût des Rhétoriciens pour la dissymétrie du décasyllabe, qu'ils jugent immodéré (p. 1657). Dans un chapitre intitulé justement « Les ressources de la symétrie » (s. p.), O. Halévy met en évidence le fait que la construction en 4-6 du décasyllabe permet difficilement des effets de symétrie au sein d'un même vers, ce qui peut en partie expliquer la préférence progressive accordée à l'alexandrin, comme permettant une variété plus importante d'effets rythmiques. Les raisons de l'émergence de l'alexandrin sont, toutefois, probablement bien plus vastes et complexes. Je renvoie aux travaux cités.

550 C'est une idée encore défendue, par exemple, par V. Beaudouin : son analyse informatique de 80000 alexandrins classiques est d'après elle la « [c]onfirmation éclatante » de « la symétrie des hémistiches » (2000, p. 407). Elle s'appuie notamment sur une analyse statistique de la répartition des positions moyennes des voyelles dans le vers, qui lui permet de constater un « parallélisme quasi parfait dans la répartition des voyelles sur les deux hémistiches » (p. 278). Je ne rentre pas dans le détail des critiques qui peuvent être opposées à ces remarques d'un point de vue métrique. J.-L. Aroui (2007) montre bien, à mon sens, les limites du travail de V. Beaudouin, notamment de ces remarques sur une « symétrie » supposément métrique, qui tient plutôt aux caractéristiques de la langue classique : « Il me semble que ces observations découlent directement de propriétés de la langue française classique, ou de l'application de ces propriétés sur le squelette métrique. Par ailleurs, ces résultats ne témoignent guère des propriétés rythmiques des vers, puisque des moyennes peuvent cacher de grandes disparités d'un ensemble textuel à un autre » (p. 95).

l'effet produit par ces deux chiffres côte à côte. Je souscris, pour ma part, à ce que m'a écrit B. de Cornulier dans une correspondance de 2021 :

Je comprends la notion de symétrie dans un monde ou contexte atemporel où, autour d'une frontière, il y a deux choses qu'éventuellement rien ne distingue sinon que l'une est d'un côté et l'autre de l'autre [...]. Ça me paraît un peu plus compliqué à comprendre pour une succession. Le rythme 6-6 implique la succession de deux impressions semblables en tant que produites par deux suites successives de 6 voyelles [...]. Quoique semblables elles sont différentes en ce que la seconde à son tour produit un effet de ressemblance à la première que la première n'avait pas produit d'abord. [...] Il n'y a pas symétrie entre deux suites 6v [hémistiches métriquement basés sur six voyelles] au sens où, par exemple, la dernière voyelle de la première ressemblerait particulièrement à la dernière de la seconde suite et ainsi de suite (s. p.).

La *succession* temporelle des vers, et donc, comme le dirait peut-être Meschonnic, l'existence toute simple d'un *discours*, rend à mon avis difficile à comprendre au sens propre l'idée d'une « symétrie » dans l'alexandrin. On peut sans doute, à la rigueur, utiliser le terme comme une métaphore du fait que les deux segments composant le vers sont de même longueur syllabique... mais cela reste une métaphore. Cette vision d'un alexandrin « symétrique » repose sur une conception « atomiste »⁵⁵¹ qui ne voit l'alexandrin *que* comme une suite de douze syllabes également séparé en deux parties : mais, comme le dit B. de Cornulier dans le même courrier, « [i]l est important de rappeler que dans une suite périodique en mètres [...] composés AB, que B ressemble ou non à A [où A et B sont des types d'hémistiches], le phénomène principal est la périodicité de la suite, *ie*, que chaque vers ressemble au précédent en AB ». Cette phrase est essentielle, et renvoie à ce passage dans Cornulier (1995) :

[...] ce qui fait qu'un alexandrin est un alexandrin, ce n'est pas que ses deux sous-vers sont syllabiquement équivalents, mais le fait que son premier sous-vers est équivalent aux sous-vers initiaux correspondants dans d'autres alexandrins, [...] et que son second sous-vers est équivalent aux

551 Terme emprunté à J.-L. Aroui, 2007, p. 94.

sous-vers terminaux d'autres alexandrins [...]. L'équivalence d'un sous-vers à l'autre (caractère symétrique de l'alexandrin) apparaît comme métriquement contingente à l'échelle du répertoire même des mètres composés (p. 257).

B. de Cornulier utilise lui-même cette métaphore de la symétrie en 1995, mais souligne bien que le fait essentiel, du point de vue métrique, n'est pas dans le rapport d'un premier hémistiche au second, mais du premier aux « autres » premiers, et du second aux « autres » seconds. Dans une suite de décasyllabes, le premier hémistiche (très majoritairement de 4 syllabes) est reconnu égal aux autres hémistiches de 4 syllabes ; celui de 6 syllabes, aux autres de 6 syllabes. L'alexandrin ne serait qu'un cas particulier du même fonctionnement, et non pas le symbole d'une fermeture du vers sur lui-même, que lui reproche un Bonnefoy⁵⁵².

La critique que les traducteurs vers-libristes adressent à la « symétrie » de l'alexandrin est au fond une critique *rhétorique* et idéologique qui se déguise en critique métrique et poétique. Par « critique rhétorique », je veux dire que les auteurs reprochent en fait à l'alexandrin ce qu'on lui fait dire, en l'associant à la valeur du discours dont il est le vecteur métrique. Mais je parle aussi de rhétorique au sens propre, dans la mesure où J.-M. Déprats et Bonnefoy, notamment lorsqu'ils parlent d'« emphase » de l'alexandrin, l'associent probablement (consciemment ou pas), à un type de réalisation orale. On sent, derrière leurs acerbes critiques, la condamnation de l'alexandrin « circonflexe », tyran de l'âge classique – et, bien évidemment, on l'aura compris, antithèse de la liberté shakespearienne. Là encore, pourtant, des travaux ont montré que cette conception d'une prononciation hiératique et figée de l'alexandrin, qui se serait transmise du XVII^e s. au début du XX^e s., ne correspond en rien à l'évolution de la prononciation du vers, elle aussi soumise à des modes, à des réformes, à des débats, tout au long de son histoire. L'ouvrage

552 Il est sans doute possible de dire, à la suite des remarques de O. Halévy évoquées plus haut, que la structure métrique de l'alexandrin permet des effets de symétrie syntaxique lorsque l'auteur le désire : la ressemblance en nombre de syllabes entre les deux hémistiches vient sans doute alors souligner le parallélisme ou la symétrie délibérément écrite par l'auteur. Dans le vers de Racine « Ô haine de Vénus ! ô fatale colère » (*Phèdre*, v. 249), on peut juger que l'alexandrin met en relief le parallélisme des deux syntagmes (encore qu'il ne soit qu'imparfait). Mais peut-on parler de symétrie dans ce vers de la même scène, « Grâce au ciel, mes mains ne sont point criminelles » (*ibid.*, v. 221) ? J'avoue ne pas la percevoir, ayant au contraire l'impression d'une projection de l'attention du lecteur / auditeur, liée à la séparation, à la césure, entre le sujet et le groupe verbal, qui « empêche » de considérer les deux hémistiches comme parallèles, ou symétriques. La symétrie de l'alexandrin classique est donc une notion trop peu discutée. Surtout, à supposer l'admettre, cette symétrie n'est pas tout l'alexandrin. L'histoire de ce vers commence au XII^e s., et se poursuit jusqu'à aujourd'hui, presque mille ans plus tard. Dans cette période, l'alexandrin classique ne représente qu'une portion réduite, si important qu'il soit dans notre histoire littéraire.

de J. Gros de Gasquet (2006) est à cet égard fondamental, et montre bien à quel point l'histoire de la prononciation de l'alexandrin n'a rien de la domination sclérosante que les traducteurs vers-libristes ont besoin d'imaginer pour promouvoir contre elle la liberté de leur rythme⁵⁵³. La thèse de l'autrice est que la monotonie reprochée à l'alexandrin vient probablement du XVIII^e s., qui aurait perdu un ensemble de techniques de la diction du vers⁵⁵⁴. Les débats qui ne cessent d'agiter les praticiens et les théoriciens du théâtre autour de la notion de « naturel » est le signe des enjeux de la déclamation. Se représenter « une » prononciation de l'alexandrin est sans doute une erreur profonde, d'autant que la séparation forte entre tragédie et comédie passe sans doute aussi par de possibles variations dans la diction. Bref, pas plus que dans la métrique même, l'idée d'un alexandrin « figé » dans une intelligibilité séparée du réel et du « naturel » (tel qu'il se définit à chaque époque) ne tient la route.

Le lecteur m'excusera de m'être tant attardé à parler d'un vers que, justement, J.-M. Déprats et Bonnefoy repoussent comme impropre à la traduction. Cette question du rejet de l'alexandrin pourrait paraître secondaire dans leur pensée poétique : je la crois, au contraire, centrale. Il ne s'agit aucunement pour moi de défendre la possibilité de traduire Shakespeare en alexandrins classiques. La haine de l'alexandrin chez les traducteurs vers-libristes n'est pas du tout un hasard dans leur construction d'une poétique shakespearienne qui aboutit à la nécessité rythmique du vers libre. S'ils parlent de l'alexandrin (beaucoup plus que du décasyllabe qui, après tout, pourrait sembler plus évident dans ce cadre), c'est parce que ces auteurs *construisent* (ou plutôt continuent) une sorte d'affrontement entre le « grand théâtre français » et le « grand théâtre anglais » qui court depuis le XVIII^e s. J.-M. Déprats le reconnaît à demi-mot : l'alexandrin rimé est repoussé comme lié dans notre imaginaire au théâtre classique⁵⁵⁵. Cette conjuration de l'alexandrin est inutile, car il n'existe pas, à ma connaissance, de traduction de Shakespeare en vers rimés depuis le début du XX^e s. au moins. En outre, cette condamnation métrique et poétique s'appuie sur une histoire littéraire très partielle car, même dans l'alexandrin le plus classique, la symétrie et la « fixité » ne sont pas des données indiscutables. L'image d'Épinal de pièces

553 Je ne saurais que renvoyer au chap. « Racine et la déclamation tragique : l'évolution du rythme et de l'intonation du vers » (I. III., p. 47-74), qui montre à quel point Racine, présenté comme le parangon du vers classique dans toute sa fixité, a été, au contraire, un grand réformateur de la prononciation du vers tragique : « Il a souvent œuvré à la dissociation de la rythmique et de la métrique, il a introduit du naturel dans le vers en lui permettant de trouver fluidité et liberté » (*ibid.*, p. 74).

554 V. p. 115 citée *supra*, p. 295.

555 V. 2002, p. C, citation donnée *supra*, p. 281.

entièrement rédigées en alexandrins, sur la base d'un consensus absolu sur les conditions métriques de sa production, ne tient pas, comme l'a montré G. Peureux⁵⁵⁶. Les débats et les doutes sont nombreux sur ce qui peut constituer une discordance acceptable, ou pas, au sein des vers, et l'histoire du vers classique, même face aux théories les plus rigoureuses, est celle d'une adaptation constante aux réalités de la perception des mètres (2009, p. 208-209).

La partie « La versification, un corps de savoir “vrayment françois” (Richelet) » du même ouvrage (8. 1., p. 317-340) met en évidence les désaccords qui existent au sein du milieu littéraire sur ce qu'il est possible de dire ou non en poésie. À Deimier ou Malherbe, théoriciens influents et partisans d'une rigueur métrique maximale, G. Peureux oppose des figures comme celle de Gournay ou Desmarets⁵⁵⁷. Au-delà même des débats théoriques, la pratique théâtrale est bien plus diverse que les « seules » pièces en alexandrins : R. Bray (1951) montre que les vers mêlés ont su, par moments, rencontrer un véritable succès sur la scène classique. L'exemple des stances et de leur évolution est aussi intéressant (v. M. Brunel, 2007). L'histoire du théâtre métrique en français dépasse la question de l'alexandrin classique : les tragédies du XVI^e s. offrent une foule d'expérimentations particulièrement étonnantes, avec ou sans alexandrins⁵⁵⁸.

Que ces pièces n'aient pas connu le succès de celles de Racine, c'est une évidence – mais ce qui compte ici, c'est de voir que rien n'oblige à penser le théâtre français, y compris dans la période classique, comme un « bloc » cohérent auquel une poétique soi-disant moderniste de la traduction shakespearienne devrait s'opposer pour promouvoir le rythme du vers libre.

556 V. la partie « La discordance : incertitudes, justifications, permissions », 5. 1., p. 182-209.

557 Ce dernier, par exemple, condamne l'obsession de certains à empêcher des formes d'enjambements potentiellement expressives – v. in G. Peureux, 2009, p. 196-197.

558 On trouve, dans des traductions de pièces grecques, des vers comme :

Et pour ce faire suis établi conducteur

D'elle, avecques Pyrrhus, qui est exécuteur

De cestuy artifice [...] (*Hécube*, Euripide [Bochetel], 1550, p. 20).

Grief est, que toy qui es produite d'un tel pere [...] (*Électre*, Sophocle [Baïf], 1537, s. p.).

Dans la *Sophonisbe* de Mellin de Saint-Gelais (traduction d'une pièce italienne), lors du premier intermède nommé « L'Assemblée des dames », l'auteur mêle la prose, pour le dialogue entre Sophonisbe et un soldat, et l'alexandrin pour le chœur des Dames (1559 [1873 ;1970], p. 168-184). La Péruse, dans *Médée*, change de vers au sein d'une même réplique :

LE GOUVERNEUR : [...]

(Si mieux n'aymoit souffrir mort) ceste terre.

Voire ce Roy felon contre elle est tant despit [...] (1556 [1867 ;1969], p. 35).

Les expérimentations vont, dans la traduction d'*Agamemnon* de Sénèque par Toutain, jusqu'à proposer des vers de seize syllabes (v. Sénèque [Toutain], 1557, p. 26). On aura sans doute remarqué le nombre de traductions dans ces expérimentations. Ce n'est pas un hasard : je renvoie aux travaux cités sur l'émergence de l'alexandrin pour comprendre en quoi c'est par la traduction des tragédies antiques, notamment, que le vers de 12 s'est imposé.

J.- M. Déprats et Bonnefoy, inconsciemment peut-être, poursuivent un débat engagé par Voltaire sur la comparaison de modèles théâtraux et poétiques, mais se situent dans la position inverse à la sienne. Remettre en question les idées de ces auteurs sur l'alexandrin est surtout une manière de dire que ce débat lui-même n'a pas lieu d'être, parce qu'il repose sur un ensemble de connaissances surannées et de préjugés.

II.2. Le pentamètre iambique, un vers à moitié vide

Parallèlement aux erreurs sur le vers français, la pensée de J.-M. Déprats et de Bonnefoy est grevée d'approximation sur la métrique anglaise⁵⁵⁹. Oliver Morgan (2019) fait état de la difficulté de circonscrire avec exactitude la métrique de Shakespeare :

What we are dealing with here is not a closed metrical system, governed by known laws, and comprehensible only to those who have mastered its arcane terminology. We are dealing instead with an incomplete picture that might reasonably be filled out in a variety of ways (p. 54).

La première erreur de Bonnefoy ou de J.-M. Déprats se situe ici : ils font passer un sujet extrêmement complexe pour un sujet simple, en donnant l'impression que l'on *sait* quel est le système métrique de Shakespeare et de ses contemporains, comme si ses lois étaient aussi claires que celles de la métrique française classique – le sous-entendu étant que ces deux systèmes s'opposent dans leurs valeurs et dans leurs fonctionnements. Cependant, même à l'heure actuelle, la vision de la métrique shakespearienne est loin de faire consensus, parce que la versification, dit M. J. Duffell, est une pratique intuitive, qui passe d'un poète à l'autre plutôt par l'imitation que par le précepte ; et qu'il existe en outre bien des façons de réaliser oralement les vers (2008 [2011], p. 3).

Il existe des débats même pour la métrique française, qui semble pourtant plus circonscrite en ce que sa pratique est commentée dans de nombreux paratextes qui en fournissent les codes. Pour la poésie anglaise de la fin du XVI^e s., ces paratextes sont moins nombreux ou moins clairs dans leurs descriptions. Quant à Shakespeare lui-même, on sait bien qu'il n'a jamais fourni d'idée sur la manière dont il pouvait considérer sa propre métrique. S'il y a cependant quelque chose à

⁵⁵⁹ Dans cette section, je me concentre principalement sur la métrique traditionnelle, qui inspire principalement les traducteurs vers-libristes français. Je renvoie à l'[Appendice D](#) pour une discussion plus en profondeur de la complexité de la métrique shakespearienne, en proposant sur le sujet une hypothèse de mon cru.

retenir, c'est que résumer la métrique du Barde en disant qu'elle est « accentuelle », « syllabo-accentuelle » ou « iambique », ce n'est pas se tromper à proprement parler, mais c'est occulter la complexité d'un champ de recherche dont l'objet échappe encore à une définition absolue.

Les fausses évidences se brisent contre la réalité des pratiques éditoriales. Ainsi, la remarque de Bonnefoy (2012, p. 72), selon laquelle le pentamètre iambique serait identifiable dès le premier pied par l'auditeur grâce à la forme caractéristique de l'iambe, est contradictoire avec la difficulté que rencontrent les éditeurs du texte à faire la différence entre vers et prose dans des passages ambigus (« Text in prose may appear in verse and vice versa », N. F. Blake, 2002, p. 6), et même entre différents types de vers, lorsque des vers « courts » semblent pouvoir être interprétés comme plusieurs parties d'un même vers (F. Bowers, 1980, p. 110)⁵⁶⁰.

Les auteurs qui, en France, se font l'écho des discussions sur la métrique anglo-saxonne n'aident pas particulièrement à percevoir la complexité de la question, pour une raison compréhensible et qui, pour une part, peut aussi rejoindre l'intention de J.-M. Déprats : dans une visée pédagogique, ils ont tendance à simplifier le vers shakespearien pour pouvoir donner au lecteur une idée d'un fonctionnement qui diffère de celui du vers français. Ainsi, M. N. Karsky oppose le vers français et le vers anglais : « Le vers français repose, on le sait, sur un nombre de syllabes et, pour les décasyllabes et alexandrins, une césure, alors que les vers anglais sont fondés à la fois sur un décompte de syllabes et un schéma accentuel » (2014, p. 14), en reprenant à son compte, mais sans le préciser ou l'explicitier, le modèle « syllabo-accentuel » qui serait celui du pentamètre iambique shakespearien. Parfois, on trouve chez des auteurs français des éléments de théories anglo-saxonnes, mais détournés ou mélangés à des concepts d'autres traditions métriques, sans plus d'explication, ce qui rend la compréhension des phénomènes particulièrement ardue. J'ai mentionné plus haut Crépin (1996), qui reprend plus ou moins à son compte la théorie des *beats* de Derek Attridge⁵⁶¹ ; cependant, plusieurs éléments de sa présentation font usage de concepts que n'utilise pas D. Attridge⁵⁶². H. Suhamy (2014) est plus

560 On trouvera un exemple concret de ces difficultés dans l'[Appendice C](#).

561 « Il convient donc de distinguer l'accent phonétique (*phonetic stress*) et l'accent du vers (*beat*, ou *metrical accent*) », p. 14.

562 Il donne ainsi cette scansion possible : *To be or not to be Δ (= silence) that is the question* (1996, p. 12), où le symbole Δ représente un possible *beat* « silencieux », comme D. Attridge en établit la possibilité (v. 1995, p. 58 sq.). Cependant, il dit aussi explicitement que, dans le pentamètre iambique, *il ne peut pas y avoir de silent beat* (« All the beats in five-beat meter [le pentamètre iambique] have to be *actual* beats », 1995, p. 161). De même, Crépin peut mentionner le vers de Chaucer comme un décasyllabe rimé (p. 51), et utiliser la notion de pieds métriques, alors même que le *foot* n'apparaît pas dans la théorie de D. Attridge.

précis, en séparant nettement mètre et rythme, et en associant « la longueur ou durée des vers » (p. 166) au premier, « l'effet produit par les accents » (*loc. cit.*) au second⁵⁶³. De manière globale, cependant, il est difficile de trouver en français une théorie qui rende fidèlement compte des nombreux débats qui agitent les métriciens anglais.

Les formulations de J.-M. Déprats, Bonnefoy ou d'autres sur les vers shakespeariens ont en outre le défaut de déshistoriciser les questionnements sur ce thème. Or, la fin du XVI^e et le début du XVII^e s. forment une période d'intenses bouleversements en Angleterre, y compris sur le plan littéraire, et il serait imprudent de penser que ces bouleversements n'aient joué aucun rôle dans la pratique des poètes élisabéthains. Malgré ce qu'en disent Bonnefoy ou J.-M. Déprats lorsqu'ils décrivent le *blank verse* comme un vecteur de variabilité et de mouvement, au contraire de l'alexandrin, l'utilisation massive du pentamètre iambique, dans le théâtre élisabéthain puis jacobéen, a au contraire *homogénéisé* la métrique théâtrale, de la même manière qu'au XVI^e s., en France, le triomphe progressif de l'alexandrin a rendu plus rare l'utilisation d'autres formes versifiées. La vision de « la langue de Shakespeare » comme « inégale et mouvante, prolix et tourmentée » (J. -M. Déprats, 2002, p. CII) est de l'ordre d'une comparaison fantasmatique avec la métrique classique plutôt qu'avec une étude rigoureuse des caractéristiques du vers lui-même. A l'époque élisabéthaine, en réalité, la manière de mesurer les vers et de les composer fait l'objet d'innombrables débats entre les partisans d'une poésie mesurée à l'anglaise (*verse*), imitée du latin et du grec, qu'ils opposent à la traditionnelle *rhyme*, considérée comme barbare⁵⁶⁴.

J'ai rappelé plus haut ce qu'il convient d'appeler le modèle canonique du pentamètre iambique, dont Saintsbury est un représentant prototypique : cinq pieds iambiques (inaccentuée / accentuée), avec « inversions » et / ou substitutions possibles de pieds. L'appellation elle-même est la marque d'une certaine conception du vers. En effet, il est surprenant de constater que l'expression apparaît tardivement dans le discours critique sur la métrique anglaise. Elle n'apparaît jamais dans les textes élisabéthains, ce qui fait dire à O. Morgan, ironiquement, que si

⁵⁶³ Je reviens à cette distinction en [Appendice D](#).

⁵⁶⁴ Plusieurs articles pointent des faits intéressants, et parallèles à ceux que j'évoquais plus haut pour le vers français à la même époque : le *blank verse* s'est aussi imposé *par la traduction*. T. Brooke note : « [t]he un-English character of the versification is noted on the title-page of the second edition of Surrey's work (book iv), which calls it a "straunge meter" » (1922, p. 187). J. J. O'Keefe propose une analyse détaillée de la traduction des *Troyennes* de Sénèque par Heywood, et montre que le poète a trouvé des solutions métriques adaptées aux changements de vers de l'original anglais (1974, p. 102 *sq.*). Est-il envisageable que l'émergence et le triomphe progressif du *blank verse* dans le théâtre élisabéthain soit comparable avec ce qui arrive avec l'alexandrin dans le théâtre français de la même époque ? A ma connaissance, aucun travail n'étudie cette hypothèse.

tout le monde sait que Shakespeare a écrit en pentamètres iambiques, lui-même était probablement ignorant de ce fait, puisque le terme n'apparaît jamais dans ses œuvres et n'a été utilisé que bien longtemps après sa mort (p. 53).

Au cœur du modèle classique du pentamètre iambique, la substitution de pieds joue un rôle fondamental. N'importe quel lecteur de Shakespeare qui tentera de vérifier la « iambicité » des alternances dans *Hamlet*, comme dans n'importe quelle pièce de Shakespeare, trouvera rapidement des pieds non iambiques, ou au moins ambigus, comme « That **he's** mad, '**tis** true; '**tis** true, '**tis** pity » (II. 2., v. 97, p. 762, j'ai surligné les syllabes théoriquement iambiques)⁵⁶⁵. Évidemment, il semble difficile d'imaginer un anglophone prononçant le vers en accentuant les syllabes soulignées, et c'est pourquoi on scanderait plus probablement : *That he's mad, 'tis true; 'tis true, 'tis pity*, le vers présentant alors l'exemple parfait d'une inversion trochaïque sur chacun des pieds le composant. Comment expliquer ce vers, et comment peut-il exister sans remettre en question le modèle du pentamètre iambique ? Les poètes de la deuxième moitié du XVI^es., observant d'abord strictement l'alternance iambique, auraient développé un éventail de substitutions possibles, à la fois pour apporter de la variété métrique, et pour inclure plus de formulations dans leurs poèmes, puisqu'une observation stricte du *pattern* iambique limite forcément les mots ou expressions utilisables :

[...] poets also began to vary the meter to accommodate a wider range of English phrasing. They learned to use the basic metrical variations that make up the iambic pentameter keyboard [...]: the trochaic 'inversion', especially in the opening foot of a line, and the pyrrhic and spondaic 'substitutions'. It appears that at first they tolerated these variations and regarded them as imperfections best avoided. The smooth and regular line was best. But as time went on, they noticed that such variations do not interfere with our continued perception of a line as iambic [...] (Wright, 1988, p. 52).

Saintsbury considère même que les règles régissant la substitution sont les plus fondamentales de la métrique anglaise (1910, p. 32)⁵⁶⁶. Ce fonctionnement conjuguerait ainsi un principe de base

565 « It is somewhat rare, however, to find such an exact correspondence between linguistic rhythm and the metrical (iambic) stress pattern » (N. Gerber, 2014, p. 133).

566 On trouvera une critique plus approfondie de Saintsbury chez J. Daalder, 2007 [pre-print].

fort, l'alternance iambique, avec une gamme de changements possibles, apportant de la souplesse dans la composition, de la variété dans la perception, tout en conservant ce cadre iambique qui ne disparaît jamais vraiment pour le lecteur / spectateur. Le caractère iambique du vers serait ainsi dû à une sorte de « refrain », un motif rythmique récurrent et majoritaire, sans être systématique, qui donne sa « couleur » au mètre. Wright résume par cette formule le principe métrique qui sous-tend toute l'art du vers théâtral shakespearien : « great freedom within great order » (1988, p. 105).

Le succès de la théorie traditionnelle, (dorénavant TT) malgré nombre d'approximations, résulte probablement de plusieurs facteurs, l'habitude au premier chef, puisqu'elle est la théorie enseignée de manière très majoritaire dans les écoles depuis le XIX^e s. En outre, elle offre un cadre théorique « parfait », qui fonctionne avec les éditions que nous avons de Shakespeare : inutile de postuler des prononciations qui n'apparaîtraient pas graphiquement dans le texte pour la faire coller à une théorie métrique. Les syllabes supplémentaires (ou manquantes), sauf quelques cas, peuvent facilement être expliquées à travers le système des substitutions. L'attrait esthétique de cette théorie semble évident pour un certain nombre de critiques, celui d'un équilibre entre loi et liberté, entre rigueur et souplesse. Enfin, il y a probablement une dimension chauvine, une volonté d'établir une spécificité anglaise. Cette dimension peut être explicite ou non (elle l'est chez Sainstsbury)⁵⁶⁷.

La TT a dû subir des corrections, à la suite des critiques de la métrique générative et statistique : on lui reproche notamment de considérer l'accent dans le pied iambique comme un « absolu », c'est-à-dire de postuler que l'accentuée de chaque iambe correspond à un accent *lexical*. Or, le pentamètre iambique fait parfois « tomber » l'accent métrique sur une syllabe qui, en langue, ne devrait pas le recevoir. Pour répondre à cette critique, les défenseurs de la TT ont adapté leur théorie, en disant que le *stress* de la syllabe accentuée était *relatif* à la syllabe adjacente dans le pied⁵⁶⁸ : un pied n'est pas iambique parce que, dans l'absolu, il est constitué

⁵⁶⁷ Meredith Martin, dans une perspective diachronique et métacritique, en déroule les mécanismes dans *The rise and fall of the meter* (2012) : le but était d'établir un système métrique qui reflétât la grandeur de la poésie anglaise, parfaitement adaptée aux spécificités de sa langue (p. 18).

⁵⁶⁸ Wright (1988) défend ce type de pentamètre iambique « corrigé ». Il s'appuie notamment sur les amendements faits à certains aspects de la théorie par Otto Jespersen (*Notes on Meter*, 1933 [1979]). Il est plus exact de dire que les métriciens d'inspiration traditionnelle ont récupéré la pensée de Jespersen, en la modifiant. Ce dernier, en effet, abandonne la notion de pied, et parle uniquement d'alternance entre des syllabes relativement fortes et relativement faibles (v. p. 109-110). Des auteurs comme Wright se sont appuyés sur cette distinction, mais en la réintroduisant dans la notion de pied. Pour Wright, le caractère métrique est garanti par la substitution de quatre

d'une syllabe inaccentuée suivie d'une accentuée *en langue*, mais parce que la seconde est *plus accentuée* que la première *dans le vers* : « “regularity” in iambic meter denotes only the uniform recurrence of a relative superiority of stress in every second syllable » (Wright, 1988, p. 8⁵⁶⁹).

Les problèmes posés par la TT ont été mis en évidence depuis plusieurs décennies, dans le sillon de la métrique générative (elle-même largement remise en question, v. [Appendice D](#)). En faisant du jeu entre l'iambe élémentaire, et les substitutions possibles, le point central de la versification anglaise, la théorie classique se confronte inévitablement à la question de la limite à partir de laquelle un pentamètre iambique n'est plus un pentamètre iambique. N. Gerber cite un manuel de prosodie qui résume assez bien le problème, et montre que la théorie métrique classique n'a, au fond, que peu évolué depuis le XVIII^e s. : « “[...] the question of how much substitution is allowed is unanswerable. Nothing is certain but success – if substitution is used too much, the pleasing sense of a pattern will be lost, at which point all is lost” »⁵⁷⁰. Finalement, il faut souvent postuler un auditeur ou un lecteur expérimenté (Wright, 1988, p. 54) qui percevra le vers comme iambique à travers ces variations.

La métrique générative (MG), développée à partir des années 1960, a donc battu en brèche la TT, et notamment la notion de « pied »⁵⁷¹. Même la théorie classique « modifiée » (avec valeur relative de l'accent à l'intérieur du pied) rencontre des problèmes importants, comme le montre Nicholas Myklebust (2012, p. 118 *sq.*⁵⁷²). Ce serait une gageure que de vouloir résumer en

types de pieds possibles, qui rendent compte de presque toutes les variations existantes dans le corpus shakespearien : l'iambe proprement dit, l'iambe spondaïque, l'iambe pyrrhique et l'iambe inversé (trochée, donc) ; entre ces différents pieds possibles, il n'y a pas de syllabes fortes ou faibles selon une valeur fixe, mais des forces et des faiblesses *relatives* des unes par rapport aux autres ; presque toutes les combinaisons de pieds sont possibles, établit-il, mais il faut que le deuxième pied et le dernier évitent l'inversion trochaïque (1988, p. 54).

569 Cela amène parfois à formuler une différence entre le *stress* linguistique et l'*accent* métrique, par exemple chez G. Powell (1996) : « Accent is distinct from speech stress and is determined relatively within the foot » (p. 564). Le système des substitutions est ainsi « sauvé » par : 1/ une séparation entre l'« accentuation » métrique et l'accentuation linguistique, dont les rapports restent alors à préciser ; 2/ une indépendance totale du pied du point de vue de la construction métrique du vers : d'après T. Cable, « A meter composed of feet claims that the relative stress between the last unit of one foot and the first unit of the next foot is irrelevant in deciding the metricality of the line » (cité par G. Powell, p. 565).

570 Citation de Mary Oliver, *Rules for the Dance: A Handbook for Writing and Reading Metrical Verse*, citée par Gerber, p. 136

571 V. [Appendice D](#).

572 Le principe du *Relative Stress* ne peut véritablement fonctionner pour beaucoup d'exemples qu'à travers les limites de pied, ainsi dans l'exemple *The chicken grew cold in big Barry's barn*. N. Myklebust montre bien comment la scansion de ce « vers » en pieds obligerait, dans le pied *-en grew*, à mettre un *relative stress* sur le verbe ; cependant, en langue, la contrainte phonologique (*grew cold* étant une construction à verbe support, la prééminence accentuelle doit porter sur *cold*, dernier élément du syntagme – à moins d'une prononciation

quelques lignes les idées avancées depuis plus d'un demi-siècle par les écoles de métrique qui ont remis en question les théories traditionnelles issues principalement du XVIII^e s. La métrique générative a révolutionné la manière de comprendre le vers de Shakespeare, mais ses propositions n'ont cessé d'être remises en question, d'autant que sous ce terme se cache un ensemble d'auteurs dont chacun propose ses propres nuances.

On peut considérer le schéma ci-dessous comme correspondant dans les grandes lignes aux théories de la MG⁵⁷³, en général nommé *template*⁵⁷⁴ :

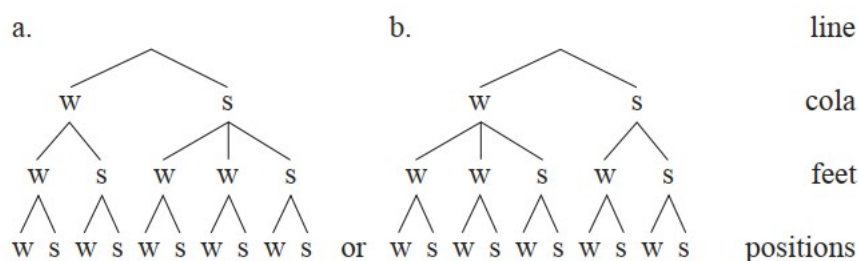


Figure 1: K. Hanson, 2008, p. 113

extrêmement étrange du vers, cette contrainte ne permettrait pas de faire entendre le pied *-en grew* comme iambique.

573 Les auteurs de la MG ne développent pas tous les mêmes idées, et le livre *Formal Approaches to Poetry: Recent Developments in Metrics* (2008) en est un bon exemple, avec des articles de Nigel Fabb et celui K. Hanson, d'où est tiré le schéma ci-dessus, articles où les deux auteurs insistent sur des points bien différents. Pour N. Fabb, le principe fondamental du vers métrique, c'est le décompte (p. 80). Ce principe suffit à établir le caractère métrique d'un texte, et la régularisation d'autres faits linguistiques, comme le retour régulier d'accents, est second (« In principle, metricality arises just when syllables are counted; however, [...] there is usually some additional control over the line relative to the count », 2008, p. 80). Le « contrôle » des accents dans le vers, paramètre second chez N. Fabb, est au contraire premier chez K. Hanson : « In addition to a correspondence rule regulating rhythmic prominence, a meter will also have a rule regulating measure, or the allocation of a specific amount of language to each metrical position. Allocation of a single syllable to each position is the norm in English iambic pentameter » (p. 114, je souligne). La « mesure » du vers (ce qui détermine sa longueur) ne vient qu'après ce que K. Hanson appelle la *correspondence rule*, qui régit la « quantité » d'éléments linguistiques qui peut remplir une « position métrique ». En effet, pour K. Hanson (et P. Kiparsky), le pentamètre iambique n'est pas basé sur des *syllables* (accentuées ou pas), mais sur des *positions métriques* qui peuvent être remplies par une certaine « quantité » (faute de meilleur terme) de matériau linguistique. En anglais, dans le pentamètre iambique, il s'avère que ces positions sont majoritairement remplies par une syllabe, mais des alternances sont possibles, qui apportent de la variation rythmique (« Allocation of a single syllable to each position is the norm in English iambic pentameter, but the rhythmic variety afforded by "trisyllabic substitution", the allocation of two syllables to one position in one of the feet [...] has also long been recognized as one of its peculiar charms, and one fully exploited by Shakespeare », K. Hanson, 2008, p. 114.

574 « The template consists of five rising feet, each composed of a weak metrical position (w) followed by a strong one (s) [...] », K. Hanson, 2008, p. 113. Je renvoie à cette page et aux suivantes pour une description plus complète du schéma métrique.

On observe une structure hiérarchique qui reproduit l'alternance w / s à tous les niveaux du vers⁵⁷⁵. La *correspondence rule*, qui régit quelle « quantité » de langage peut se trouver dans une seule position (syllabe ? more ?), indique qu'aucune position métrique faible ne peut contenir de syllabe qui soit forte à l'intérieur d'un mot lexical (*ibid.*, p. 114). Autrement dit, une position métrique dite « faible » (toutes les syllabes impaires) ne peut comporter un accent de mot « lexical » (verbe, nom, adjectif). En pratique, dit K. Hanson, cette contrainte concerne principalement les mots polysyllabiques, dont la syllabe la plus accentuée ne peut donc pas se retrouver sur une position « faible », ainsi dans le vers « Thus it **remains**, and the **remainder** thus » (II. 2., v. 104, p. 762 – je souligne les positions fortes accentuées dans les mots polysyllabiques) ou « The **patient merit** of th'un**worthy** takes » (III. 1., v. 73, p. 808)⁵⁷⁶.

Les apports de la MG ont été globalement discutés et contrebalancés par l'autre école majoritaire après la Seconde Guerre mondiale, l'école statistique (v. M. J. Duffell, 2008 [2011], p. 6-7), dont la représentante la plus significative pour le vers shakespearien est M. Tarlinskaja. L'approche statistique est épistémologiquement l'inverse de celle de la MG : celle-ci est « rule-driven » (elle cherche à confronter les vers réels à un modèle de base construit comme une règle, dans une démarche déductive), alors que celle-là est « data-driven »⁵⁷⁷ et cherche à déterminer les caractéristiques du vers à partir de l'analyse des exemples concrets, en suivant un raisonnement inductif. En moyenne, d'après ses recherches, l'accent a de 50 à 60% de chances en plus de tomber sur une syllabe paire chez Shakespeare (2008, p. 71). Au niveau des vers eux-mêmes, les « déviations » observées offrent une image plus « permissive » que le *template* de la MG (v. *loc. cit.* pour les déviations observables et statistiquement pertinentes). Le « paysage métrique » contemporain est grandement informé par ce débat entre les tenants de la MG et de l'école statistique⁵⁷⁸.

575 Je reviens sur les termes ici employés, et leur discussion, en [Appendice D](#).

576 N. Fabb reformule la contrainte, en la nuancant : « In English iambic pentameter, a stressed syllable must be in an even-numbered position or first position if it is in a polysyllable; it will tend to be in an even-numbered position or first position if it is a monosyllable » (2008, p. 77).

577 Les deux formulations sont de N. Myklebust, 2012, p. 152.

578 M. J. Duffell propose une synthèse efficace de ces apports. Reprenant les travaux de M. Tarlinskaja, il s'approprie ses conclusions : l'émergence du *syllable-counting* dans la poésie anglaise, traditionnellement dominée par le *stress-counting*, aurait produit un continuum de mètres allant de l'accentuel au syllabo-accentuel (2008, p. 24). Pour le vers théâtral de Shakespeare, s'appuyant sur K. Hanson et P. Kiparsky, il affirme donc que le pentamètre iambique de Marlowe et Shakespeare est *foot-based*, la constante des vers demeurant les cinq pieds (ou cinq *beats*) plutôt qu'un nombre arrêté de syllabes (*ibid.*, p. 144).

Pour résumer, on peut dire que la TT conçoit le pentamètre iambique comme un 5x2-syllabes (5x2s), où les 2s sont considérés comme des pieds iambiques, au sens où la seconde syllabe de chaque 2s est supposée accentuée *en langue* (ou, dans des versions plus modernes, *par rapport* à la première syllabe du pied) ; ces 2s peuvent faire l'objet de *substitutions*, sans que soit trop spécifiés le *type* de substitution possible (quel pied à la place d'un iambe), ni le *lieu* de cette substitution dans le vers (tous les pieds peuvent-ils être remplacés de la même manière ?)⁵⁷⁹. Pour la MG et M. Tarlinskaja (qui ne se rejoignent pas entièrement), le pentamètre iambique est un 5x2p (p = une position métrique), avec alternance *weak / strong* sur ces positions. Cela ressemble à l'iambe, mais, comme le souligne N. Gerber, une position métrique *ne correspond pas* à du matériau linguistique concret ; en outre, la *position métrique forte ne correspond pas forcément à une syllabe accentuée en langue*⁵⁸⁰. Cette correspondance est une *tendance*, dont la force dépend du statut de la syllabe concernée (la correspondance, d'après K. Hanson – 2008 – doit être totale si la syllabe est la plus accentuée d'un polysyllabe ; mais la tendance est moins forte si c'est un monosyllabe). La notion de « pied », est, chez ces auteurs, utilisée avec plus de circonspection. Dans la MG, la notion est présente, mais tend à se confondre avec le pied prosodique, et il n'est pas toujours clair si les générativistes considèrent que Shakespeare et ses contemporains « comptaient des pieds », ou s'ils ne font usage du concept que d'un point de vue heuristique, comme M. Tarlinskaja. Notons enfin que dans la MG, il est rare que l'on discute du rôle potentiel

579 Pour Saintsbury, iambe (˘ –), trochée (– ˘) et anapeste (˘ ˘ –) sont les pieds les plus communs en anglais (1910, p. 31). Sans s'y restreindre, les types de substitutions possibles dans le pentamètre iambique trouveront la majorité de leurs occurrences parmi ces trois pieds, mais, de manière plus générale, toutes les substitutions sont envisageables, tant que le rythme iambique n'est pas détruit : « The line is at once recognised by the ear as a good line and correspondent to its neighbours, which, as a body, [...] informed that ear that they were five-foot lines of iambic basis. Therefore it will lend itself to foot-arrangement on that norm. The five feet may be iambs, trochees, anapaests, spondees, tribrachs, and perhaps [...] dactyls and pyrrhics. These may be substituted for each other as the ear shall dictate, provided that the general iambic base is not overthrown or unduly obscured » (*ibid.*, p. 26). La même idée est reprise, avec des noms différents pour les pieds, par Wright (1988, p.54 *sq.*) Les métriciens « classiques » insistent notamment sur l'importance de l'« inversion trochaïque ». Quant à la place de ces substitutions, et notamment celle de l'inversion trochaïque, la métrique traditionnelle n'en fixe pas d'immuable, mais Saintsbury remarque une tendance à ce genre d'inversion en début de vers (1910, p. 12), et Wright confirme, en ajoutant aussi une tendance à trouver l'inversion après la *midline break* (*ibid.*, p. 186).

580 C'est pourquoi certains auteurs insistent sur l'importance de séparer l'analyse métrique proprement dite de la réalisation « orale » des vers : ainsi, K. Hanson et P. Kiparsky : « The structure parameters, NUMBER OF FEET and HEADEDNESS, are formally independent of phonological structure. They determine straightforwardly the familiar properties of line length, and of whether a meter is rising (right-headed) or falling (left-headed) » (1996, p. 289) ; ou M. Tarlinskaja : « One of the cornerstones of metrical analysis is to differentiate actual stressing from the abstract metrical scheme » (2014, p. 4).

de la césure (*midline break*) en tant que phénomène métrique, à l'inverse de M. Tarlinskaja⁵⁸¹ ou de M. J. Duffell⁵⁸².

Chez tous ces auteurs, malgré les critiques apportées à la métrique traditionnelle, le « pentamètre iambique » est resté la terminologie favorite, en partie en raison de continuités théoriques ; mais aussi, sans doute, par habitude. Pourtant, en-dehors même des critiques métriques adressées depuis le deuxième XX^e s. à la métrique traditionnelle, l'appellation et le concept de pentamètre iambique font débat. E. Griffiths (2009) montre ainsi comment le concept, au XVIII^e s., émerge parallèlement à une exigence accrue de régularité, non seulement du vers, mais de la langue⁵⁸³. M. Martin « ne croit pas aux iambes » (2012, p. 14). O. Morgan semble accepter les conclusions les mieux partagées des théories récentes. A l'image de N. Fabb (2008), il considère le « pentamètre iambique » comme « accentual-syllabic » (2019, p. 53) ; il propose cependant d'abandonner l'appellation traditionnelle d'*iambic pentameter* (p. 69), problématique à ses yeux, pour parler plus simplement de *blank verse*, le terme attesté chez Shakespeare, dont il donne les caractéristiques :

Shakespearean blank verse tends to have roughly ten syllables, three or four of which are unambiguously stressed, and two or three of which could be stressed if an actor were so inclined. His lines tend to start with an unstressed syllable and to finish with a stressed one. Within the line, the two kinds of syllable tend to alternate – sometimes perfectly [...] but more often loosely, [...]. Little runs of two or three unstressed syllables are common, as are pairs or triplets of adjacent stresses (p. 70).

Chez Chris Golston et Thomas Riad, la critique du pentamètre iambique porte non seulement sur la terminologie, mais sur la théorie métrique elle-même, notamment les propositions de K. Hanson et P. Kiparsky (1996). Le titre de leur article est sans équivoque : « Iambic pentameter

581 « The stricter form of Elizabethan verse manifested itself in [...] the hemistich segmentation 4 + 6, emphasized by a syntactic break », 2014, p. 259-260.

582 « The way that poets have employed caesura [...] play an important part in the history of English metre » (2008 [2011], p. 9). M. J. Duffell critique d'ailleurs chez K. Hanson et P. Kiparsky le fait que leur théorie ignore le rôle de la césure (2008 [2011], p. 24).

583 « In particular, the word “regular” and its cognates were key to the prosodic standardization which ushered in the “iambic pentameter” and thus contributed to the muffling of Shakespeare and Milton », 2009, p. 163.

is neither » (1998, p. 1⁵⁸⁴), puisque pour eux, le mètre ne montre pas de caractère particulièrement iambique (p. 45). Ces quelques exemples sont la preuve d'un dynamisme de la pensée métrique, qui fleurit, sous les auspices, mais souvent hors des écoles métriques, qu'elles soient traditionnelle, générative ou statistique. R. Stagg (2017) considère par exemple le vers shakespearien comme une idiosyncrasie des quatre traditions poétiques principales de son temps⁵⁸⁵. N. Myklebust, quant à lui, décrit plutôt le vers comme un décasyllabe (p. 241).

J'espère avoir montré à quel point le champ de la métrique shakespearienne est bien plus complexe que ce qu'en disent nos traducteurs. Dans leurs constructions théoriques, la simplification à laquelle ils s'adonnent, bien naturelle dans une visée pédagogique pour des non-spécialistes, devient problématique quand elle est l'un des piliers d'une argumentation visant à promouvoir le *rythme* contre la métrique française supposément sclérosante. C'est avec ce dernier point que je voudrais conclure. Les traducteurs vers-libristes associent presque automatiquement le vers shakespearien à la liberté, à « la mobilité, la pensée et la vie » (J.-M. Déprats, 2002, p. CIII), pour reprendre une formulation déjà citée. Au-delà de la grande complexité des théories métriques anglaises et des débats qui agitent la sphère des spécialistes, un point commun névralgique me semble évident : aucun métricien ne postule, à ma connaissance, une « liberté » ou une « mobilité » absolues du vers de Shakespeare. La TT s'en rapproche le plus, puisque c'est celle qui spécifie le moins les contraintes nécessaires à l'existence du pentamètre iambique – ce n'est donc pas un hasard si Bonnefoy ou J.-M. Déprats se trouvent plus proches de cette obédience théorique. Même chez Saintsbury, peut-être l'auteur qui offre le modèle le plus « libre » du pentamètre iambique, cette liberté n'est pas totale : il reconnaît Shakespeare comme l'auteur ayant permis d'assouplir les canons d'un syllabisme répétitif, mais en préservant une harmonie métrique parfaite, permettant une « licence ordonnée » (1910, p. 176). La « mobilité » du vers shakespearien, qui peut paraître totale à la lecture des traducteurs vers-libristes, n'est jamais, chez son plus ardent avocat, qu'une *ordered licence*. Chez Saintsbury, chez Wright, la métricité du texte dépend d'une obéissance non-spécifiée à un schéma iambique : métrique souple, mais pas sans lois.

584 Cet article est un manuscrit non publié, et m'a été fourni directement par l'auteur. Je laisse aux lecteurs intéressés le soin de se rapporter à l'[Appendice D](#), où je développe un peu leur point de vue.

585 « That is to say, Shakespeare's idiosyncratic blank verse was the form for his metrical accomplishments because it brought together – while productively opposing – the four traditions from which his verse seems to have taken flight: quantitative poetry [...], rhyming verse [...], syllabics [...] and accentual metres [...] », p. 118.

On a vu surtout que la TT était largement battue en brèche : que ce soit la MG ou l'école statistique, les approches plus contemporaines, basées sur la linguistique, ont au contraire montré à quel point le vers de Shakespeare était *contraint*. Les débats qui existent se situent sur la nature des contraintes, leur endroit dans le vers, etc. Mais l'existence même de ces contraintes n'est pas niée : c'est même elles qui sont activement recherchées pour proposer une définition de ce qu'est le pentamètre iambique. Si l'on s'appuie sur les conclusions avancées par K. Hanson et P. Kiparsky (1996), confirmées par K. Hanson (2008), acceptées par M. J. Duffell (2008 [2011]), il faut comprendre que le vers de Shakespeare est contraint par le placement des syllabes accentuées de polysyllabes dans le vers, ces syllabes « fortes » devant nécessairement se placer sur les positions métriques paires. Cette contrainte, statistiquement très respectée dans les pièces du Barde, est-elle moins « tyrannique » que la césure dans la métrique française⁵⁸⁶ ?

On se paye d'illusion quand on considère que, pour des raisons linguistiques ou métriques, Shakespeare propose une poésie plus libérée de contraintes que les poètes français. J'ai tendance à croire que de tels propos tiennent plus d'une fascination naïve pour *l'autre* que d'un regard lucide sur ses pratiques. Un bon exemple en est un article de Robert Beum, « Syllabic Verse in English » (1957). Discutant de la pratique moderne du syllabisme en anglais, il en souligne l'avantage principal : « The obvious forte of syllabic verse is its flexibility, its adaptableness to the individual poet's voice » (p. 262). On pourrait être tenté, explique-t-il plus loin (p. 264), de trouver aux poétiques syllabiques modernes des précurseurs prestigieux, comme Shakespeare. Cependant,

any enthusiasm which might derive from the discovery of such illustrious precedence must be tempered with the recognition that, for all its rhythmic experimentation and variety, this earlier work [celui de Shakespeare par exemple] *remains well within the metrical tradition; its freedoms are effective as contrast to the prevailing meter* (p. 264, je souligne).

Beum n'exprime pas ici autre chose qu'une opinion personnelle, et il n'est pas évident que tout anglophone ressente le vers syllabique comme plus libre et moins contraint que le vers reconnu

⁵⁸⁶ Le lecteur trouvera en [Appendice D](#) une hypothèse qui critique pour plusieurs raisons ces conclusions : je propose de voir le vers de Shakespeare comme un décasyllabe.

par la tradition métrique comme le pentamètre iambique. Il est plaisant toutefois de tomber sur une opinion qui inverse complètement celle des traducteurs vers-libristes : c'est le pentamètre iambique traditionnel qui est senti comme contraignant, et le vers syllabique comme libre. Du point de vue de la métrique, comme du point de vue de la linguistique, les idées semblent obscurcies par des voiles de convictions personnelles trop peu fondées sur des faits. Un autre indice de cette déformation idéologique des points de vue métriques est qu'elle ne se limite pas aux rapports spécifiques entre l'anglais et le français. En 1993, Agostino Lombardo, traducteur de Shakespeare en italien, écrit :

I never [...] tried to find an Italian equivalent of blank verse. There is no corresponding syllabic verse in Italian, not even the basic hendecasyllable, which has the same energy, flexibility and dramatic quality [...]. I therefore gradually came to use, or to invent, a sort of free, varied verse based not on the number of syllables but (following the Latin tradition here) on stresses: usually four, less often three or five according to the dramatic situation (1993, p. 141).

J.-M. Déprats aurait sans doute pu écrire quelque chose de similaire, et c'est étonnant. Comment un auteur italien peut-il en venir à une conclusion proche de celle d'un auteur français, alors que l'italien n'a pas le handicap d'être dépourvu d'accent lexical ; que l'hendécasyllabe italien est reconnu comme l'un des modèles du pentamètre iambique, peut-être son modèle le plus important⁵⁸⁷ ? L'exemple d'A. Lombardo nous montre que le raisonnement de J.-M. Déprats et Bonnefoy doit être radicalisé : il est inutile d'espérer une métrique française plus souple, une langue accentuée lexicalement, car cela ne suffirait pas à proposer une poésie fidèle aux vers de Shakespeare. Soit les discours de Shakespeare sont rétifs à toute organisation métrique autre que celle dans laquelle ils sont composés ; soit les traducteurs (A. Lombardo comme J.-M. Déprats et Bonnefoy) sont abusés par une vision faussée des langues et de la métrique.

587 « Chaucer's model was, clearly, the Italian *endecasillabo* of Boccaccio and Petrarch [...]. Chaucer's great innovation, however, was to elevate the iambic rhythm he found in an overwhelming majority of *endecasillabi* to a structural principle » (M. J. Duffel, 2008 [2011], p. 87). M. J. Duffel va plus loin, en réalité, et semble considérer, de manière implicite, que le pentamètre iambique est déjà à l'état embryonnaire dans l'hendécasyllabe italien. Il juge, après Gasparov, que l'*endecasillabo* est un intermédiaire entre syllabique et syllabo-accentuel (2000, p. 269).

TROISIÈME SECTION

LE MYTHE DU « SHAKESPEARIANISME »

I. SHAKESPEARE, UNE POÉTIQUE DE L'ÉCART, ANTI-CONFORMISTE ?

Le rythme des traducteurs contemporains, enfin, s'articule à une poétique, parfois implicite, dans lequel le concept de rythme tient une place de premier plan. Notons d'abord une différence essentielle entre Bonnefoy et J. -M. Déprats. Ce dernier reste assez discret sur ces questions de poétique, même si certaines remarques laissent deviner ce qu'il en pense. Cependant, comme il le dit lui-même dans un titre d'article qui reprend un vers de *Comme il vous plaira*, « I do not know what poetical is » (2007b). Citant ce même vers dans l'article, il précise à la suite qu'« [i]l est difficile voire impossible de donner une définition opératoire de la poésie » (p. 3). Conscient d'avoir affaire à une question piégée, J. -M. Déprats regarde l'objet « poésie » avec méfiance : « La poésie est-elle intraduisible ? Qu'est-ce qui est intraduisible ? Le vers ? Les tropes ? L'insaisissable vibration des mots ? » (p. 1). Incapable de situer exactement le caractère « poétique » du texte, J. -M. Déprats est évidemment confronté à la tâche de traduire ce qu'on a du mal à percevoir ; il conclut donc que la « poésie est précisément ce qui échappe ou résiste à la traduction, en tout cas ce que la traduction immanquablement atténue ou assourdit » (*loc. cit.*)⁵⁸⁸. Dès lors, pour pallier ce problème, il est tenté de « ramener » la poéticité du texte à sa théâtralité, arrimant l'une à l'autre, et faisant de celle-là une garantie de celle-ci :

[...] il me semble que souvent, poéticité et théâtralité se recourent. Si la théâtralité s'analyse à partir du concept brechtien de *gestus*, l'ordre des mots, leur longueur et leur nombre, les effets d'allitération et d'assonance et beaucoup des figures de style font partie de la théâtralité (2007a, p. 4-5).

Le problème théorique est ainsi habilement réglé : il est inutile de chercher de manière trop précise ce qui fait le caractère poétique du théâtre shakespearien, puisque ce caractère doit de

⁵⁸⁸ Propos similaires dans 2007a : « Sans dire que la poésie est intraduisible par nature, il est évident que la dimension poétique d'un texte, celle qui passe par la vibration spécifique d'un son, est amoindrie en traduction » (p. 4-5).

toute manière être subordonné à une efficace scénique qui le subsume. En définitive, ce qui fonctionne sur scène est poétique, puisque ça fonctionne. Même si J. -M. Déprats ne se risque pas à proposer de définition de la nature poétique des pièces de Shakespeare, il prend les divers éléments « techniques » du texte généralement associés à cette nature et les corrèle à leur fonction théâtrale :

Tout ce qui d'habitude est décrit comme du matériau poétique : les allitérations, la courbe mélodique, la texture auditive, tout cela est également et donc d'abord, pour le traducteur de théâtre, un matériau de jeu, c'est-à-dire que, même si on n'est pas obligé de jouer le texte ainsi, il y a des suggestions de mouvements (in éd. Camoin, 1990, p. 79).

Il est donc naturel de rapprocher rythme, poéticité et théâtralité, puisque les trois semblent intimement liés, dans des rapports pas toujours nettement délimités – mais ce brouillage importe peu, dans la perspective de la création scénique.

Dans son *Que sais-je ?* sur Shakespeare, cependant, J. -M. Déprats se risque à des remarques sur la poétique shakespearienne, en faisant des pièces du Barde une langue à part, séparée même de l'anglais :

Shakespeare n'écrit pas en anglais, mais dans un idiolecte poétique différant tout autant de l'anglais d'aujourd'hui par son obscurité, sa liberté créatrice, son lexique et sa syntaxe, que de la langue de ses contemporains (2016, § 1⁵⁸⁹).

On est bien là dans l'affirmation d'une poétique, et même d'une poétique *causa sui*, éloignée non seulement de l'anglais du XXI^e s., ce qui est compréhensible d'un point de vue linguistique et esthétique, mais aussi de l'anglais de ses propres contemporains, ce qui ne peut advenir qu'au prix d'une démarche *poétique* au sens fort du terme, un effort d'éloignement délibéré par rapport à une norme linguistique dominante. J. -M. Déprats développe plus loin ce qui constitue d'après lui les caractères de cette langue personnelle, citant « la fréquence des néologismes créés par agglutination, [...] les emprunts au latin, à l'espagnol, à l'italien, voire aux parlers celtes, dialectes écossais, gallois, irlandais [...], un vocabulaire spécialisé qui touche à de multiples

589 Version en ligne.

domaines du monde physique et des activités humaines » (§ 3). Shakespeare n'hésite pas à proposer une langue « non soumise à des règles, comme l'attestent des tournures agrammaticales sans doute issues de la langue populaire que sont les doubles négations, les doubles comparatifs ou les doubles superlatifs » (§ 5). L'anglais shakespearien se distinguerait ainsi de l'anglais « par son lexique et sa syntaxe » (§ 4). Bref, « il existe une grammaire et une syntaxe proprement shakespeariennes » (§ 7). Sans utiliser le terme de « poétique », J. -M. Déprats livre en filigrane une vision de ce qu'elle serait pour Shakespeare, à savoir la mise en place d'un écart par rapport à une norme langagière. Une telle conception de la poétique shakespearienne présente un paradoxe de taille : le traducteur remarque lui-même que Shakespeare propose une langue « dérégulée », avec des tournures agrammaticales... mais tirées de la langue populaire ! Il y a là une confusion de terminologie qui fait passer le texte de Shakespeare pour ce qu'il n'est pas : si l'auteur s'inspire de tournures *existantes* et courantes dans le peuple, il n'utilise en rien des tournures agrammaticales. Peut-être utilise-t-il un sociolecte étranger à l'univers des classes dominantes, mais c'est une toute autre affaire. Autrement dit, Shakespeare ne crée pas *ex nihilo* une langue différente de l'anglais qui lui est contemporain : il fait advenir sur scène des manières de parler qui n'y ont peut-être pas habituellement leur place. A tout prendre, ces fameuses tournures indiquent une poétique qui ne pratique pas l'*écart* avec l'anglais contemporain, mais au contraire la proximité avec l'anglais du quotidien, à défaut de l'anglais livresque et « corrigé ».

Les propos de Bonnefoy sur la poétique shakespearienne sont plus clairs, car ils sont en réalité complètement imbriqués dans sa propre poétique. Je ne ferai ici qu'une synthèse rapide des idées du poète, et renvoie, pour une vision plus large, au chap. « La poésie et la parole poétique selon Yves Bonnefoy » dans S. Roesler (2016).

Il n'est pas exagéré de dire que, pour Bonnefoy, toute vraie poésie, celle de Shakespeare incluse, repose sur une conception cratylique du langage. Pour le dire plus exactement, la théorie de Bonnefoy est traversée par l'idée que la poésie se doit de renverser le fonctionnement habituel du langage, qui sépare les mots et les choses, le langage et le réel. S. Roesler résume sa position en le plaçant dans une démarche poétique censée réparer la brisure et l'écart entre « signe » et « référent » mise en évidence par la linguistique, une poétique lancée à la recherche de l'unité perdue (v. p. 30). La séparation linguistique du signifiant et du signifié est donc un état de départ, tragique, celui qui caractérise le langage ordinaire, voué à la communication et à l'utilitarisme,

porteur de concepts. La réunion des mots et des choses est l'horizon idéal de la poésie : « [...] la fonction de la poésie me paraît être tout simplement de rendre aux mots leur capacité désignative, qu'ils n'ont plus dans la langue du concept, [...] » (Bonnefoy, 2021, p. 321). C'est ce qui explique, pour tout connaisseur du travail de Bonnefoy, l'importance du concept de *présence* à travers son œuvre, la poésie ne devant pas « représenter » ou « parler » des choses, mais faire sentir leur existence même : « La poésie cherche à ré-ancrer les signes dans la réalité référentielle, à rendre le réel palpable par un acte de parole » (S. Roesler, 2016, p. 44). L'acte poétique retrouve alors chez Bonnefoy un sens quasiment démiurgique, où le mot s'approche de la nature même de la chose, puisqu'il faut

[...] tenter, hors du langage commun, l'élaboration poétique où le mot, devenu nom, et divin, ne désigne plus la "nature" propre de chaque chose, mais sa présence possible, sa présence prochaine, dans notre vie (Bonnefoy, 1998, p. 196).

Accompagnant cette théorie, on trouve dans l'œuvre de Bonnefoy un ensemble de références qui rattachent la poésie à la recherche et à la mise au jour d'une *origine* : on comprend que la poésie est une manière de dépasser Babel⁵⁹⁰, de retrouver le langage de l'enfant qui ne connaît pas les concepts⁵⁹¹. Dans cette poétique, la traduction prend une place toute naturelle, puisque le rapport à l'étranger est justement de nature à désengager la conceptualisation qui charge la langue d'un rapport aux choses par trop médiatisé : « C'est comme si notre relative ignorance de l'autre langue nous rapprochait d'un niveau de conscience originelle, nous faisait entrevoir une aube » (2000a, p. 12). Il faut noter, enfin, que la poétique de Bonnefoy s'appuie spécifiquement sur la puissance des *mots* en tant que tels, du lexique plutôt que de la syntaxe. Celle-ci est rattachée aux idées et au message, donc à la rhétorique ordinaire, alors que les mots « rassemblent ; leur matérialité enraye le concept » (S. Roesler, 2016, p. 47). On se souvient que le rythme est, lui aussi, rattaché à la matérialité « originelle », à travers la pulsion qui naît du corps de l'homme. Ainsi, il trouve naturellement sa place dans la poétique de Bonnefoy⁵⁹².

590 Parlant de Babel : « Et dès le lendemain de ce désastre la poésie a commencé de relativiser, de dépasser les systèmes conceptuels au niveau desquels les langues rigidifient leurs différences » (2013a, p. 110).

591 « Le poète, par sa parole, renoue en fait avec le stade pré-conceptuel du langage, avec le langage tel que le perçoit et le pratique l'enfant » (S. Roesler, 2016, p. 45).

592 La poétique de Bonnefoy frise souvent la pensée magique, où la « vraie » poésie opérerait comme la mise en présence du monde en-dehors de presque toute médiation intellectuelle : « [...] l'écriture de la poésie, beaucoup plus évidemment en rapport avec la réalité hors langage que ce n'est le cas pour les mots d'un journal ou d'un roman de la même langue ; [...]. Ces vocables du monde simple ne sont-ils pas imprégnés en ces vers qui

Cet idéal poétique de quasi-unité entre les mots et les choses s'appuie sur un détournement de la théorie linguistique saussurienne. Du caractère arbitraire de la relation signifiant / signifié, Bonnefoy fait un divorce, et même un conflit. Ce conflit met le son (domaine de la matière et de la réalité) du côté du signifiant ; et le sens du côté du signifié, enfermé dans l'abstraction (le « concept ») – conflit qui, bien sûr, recouvre et répète celui entre concept / imaginaire et chose / réalité :

S'il y a poésie, c'est qu'on a voulu que *la part sonore des mots soit écoutée*, se fasse élément actif dans l'élaboration d'une forme, et cela pour que *la signification ne soit plus seule* à décider de la phrase, et que l'économie des concepts en soit brouillée, leur autorité affaiblie, leur voile déchiré, tant soit peu, qui nous prive de l'immédiat » (1998, p. 209, je souligne).

On retrouve en filigrane la référence à la théorie saussurienne. Pour Bonnefoy, la « part sonore », c'est-à-dire ce qui correspond peu ou prou au signifiant, est oublié dans le langage ordinaire, au profit de la « signification », qui est la seule représentation cognitive abstraite des éléments de la langue. Dans la poésie, il s'agit de déposséder la signification de son empire apparemment absolu *par* la concentration sur le « corps » des mots, c'est-à-dire leur son (où on retrouve l'importance du rythme comme *RP* et *RPh*). Ce conflit est aussi à l'œuvre, bien sûr, dans la traduction, et même plus que jamais, puisque pour traduire un poète comme Shakespeare, c'est ce corps de la langue que l'on doit « transporter », et justement pas cette signification abstraite qui nous éloigne du réel, qui est un danger, et même, dit Bonnefoy, un « obstacle » (2013a, p. 95).

Cette importance vitale accordée au « rôle des mètres, des rimes, des rythmes » (1998, p. 209) entraîne l'impérieuse nécessité de « recommencer l'expérience », c'est-à-dire, pour « lire un poème, ou le traduire », de « [revivre] ce travail sur la forme qui l'a, en somme, fait naître. Ce que l'on appelle sa prosodie » (*loc. cit.*). Le mot de « forme » est lâché, et il est d'une importance capitale ; la forme, c'est-à-dire la prosodie, de manière globale, en ce qu'elle inclut probablement le travail sur les mètres et les rythmes, au sens restreint d'accentuation des mots si chère à

s'ouvrent, là-bas dans l'autre pays, sur l'évidence sensible, des mêmes odeurs, couleurs et rumeurs du fait terrestre que le sont ici, dans la langue de notre vie, les mots de même visée ? N'entendons-nous pas dans le *brook* anglais – malgré, pour nous, le son différent, le radical non analysable, le manque de connotations et de souvenirs littéraires – le même bruissement léger ou rapide que dans ruisseau ? En fait, c'est même l'opacité d'un mot qui suggère le plus naturellement l'apparaître sensible pur, cette réalité inentamée par l'esprit, ce noyau de présence dont des mots comme tels plus explicatifs [...] détourneraient l'attention » (2000a, p. 11).

Bonnefoy. L'importance de la « forme » explique l'intérêt, pour ne pas dire l'obsession, du poète pour le vers, notamment le vers shakespearien. Le Barde semble ne devoir sa grandeur qu'à l'utilisation du pentamètre iambique :

« *La voix shakespearienne n'a pris forme et trouvé sa vérité que par la maïeutique du vers*, lequel bouleverse les stéréotypes de la pensée, en met à nu l'immédiat, elle reste ainsi imprégnée de son origine dans l'intuition voire l'inconscient du poète, c'est en cela qu'elle est véridique [...] » (2000a, p. 87 ; je souligne).

Le vers est pour Bonnefoy la dimension essentielle de l'expérience poétique : « C'est en effet par le vers – par le recours de l'esprit aux rythmes, aux assonances – que le mot cesse d'être simplement concept [...] » (*ibid.*, p. 106). Ces idées sont récurrentes chez le traducteur⁵⁹³, qui fonde sa conception de la poésie sur la dichotomie traditionnelle, portée à son paroxysme, entre prose et poésie. La prose, langage informe au sens propre, domaine du rationnel, de l'intellectuel et de la rhétorique, ne saurait être de la poésie. Traduire du vers en prose, par exemple, c'est se contenter de « l'approche non poétique d'un poème » (1998, p. 199). Lorsque Bonnefoy justifie sa traduction de *Venus et Adonis* par la prose⁵⁹⁴, en contradiction apparente avec ses principes, c'est parce que, d'après lui, Shakespeare fait volontairement usage de vers « picturaux », rhétoriques, obéissant délibérément, pour les mieux dénoncer, selon lui, aux diktats esthétiques des conventions poétiques de son temps⁵⁹⁵. Le rôle de la prose ou de vers d'autres types, très peu mentionnés par Bonnefoy, est mis au second plan, relégué au rang du langage commun⁵⁹⁶. Le vers, en ce qu'il donne *forme* au discours, cette forme étant l'assurance d'une libération vis-à-vis de la domination tyrannique du concept, est le point capital de l'œuvre de Shakespeare. La poétique shakespearienne ne peut survivre que par le vers (d'où l'essentielle question du rythme), et cette conclusion inévitable : « Il faut sauver le vers quand on veut traduire Shakespeare, ou tout autre poète, sinon l'on perd l'essentiel de ce qu'ils ont tenté d'accomplir » (1998, p. 199).

593 V. les développements similaires à ceux des citations précédentes dans 1998, p. 198.

594 V. 1998, p. 213 *sq.*

595 C'est le même raisonnement qui le conduit à proposer une traduction des *Sonnets* en prose, v. Bonnefoy, 2000b et, à propos de ces traductions, Edwards, 2008.

596 V. ce passage déjà cité : « Car si beaucoup du théâtre de Shakespeare est écrit en prose, à l'image en cela de la conversation ordinaire, il y a toujours dans ses pièces un vaste et violent courant de parole poétique qui prend et emporte tout dans sa vérité de par en-dessous » (in *Hamlet : énigmes du texte, réponses de la scène*, éd. Catherine Treilhou-Balaudé, 2012, p. 8)

Cette question de la forme et du vers amène inévitablement à une aporie. Puisque la forme, la prosodie de manière globale, qui inclut donc l'organisation métrique en anglais, est d'une telle importance, puisque c'est elle qui permet, entre autres, de désengager le langage de son esclavage vis-à-vis des concepts, pourquoi ne pas choisir le vers métrique pour le vers métrique ? Pourquoi ne pas être fidèle jusque dans ce choix à la volonté initiale du poète ? A plusieurs moments, on sent d'ailleurs une gêne chez Bonnefoy au moment de justifier son refus de la métrique française. Il reconnaît par exemple, en parlant du choix d'un vers métrique chez Shakespeare, qu'il n'est « pas indifférent, en effet, qu'un poète se voue à une forme dès avant lui définie, et manifestant dans sa donnée même quelque chose de simple, d'inaliénable, d'impersonnel » (*ibid.*, p. 201). D'ailleurs, il n'a rien à opposer aux arguments en faveur d'une traduction métrique de Shakespeare : « Cependant, pour ma part, je n'ai pas envisagé un seul instant de traduire Shakespeare en vers réguliers ; car je crois ce parti impossible à réaliser *en pratique* » (*ibid.*, p. 202, je souligne). Le rejet du vers métrique n'est pas absolu, et ne correspond pas, comme chez J. -M. Déprats peut-être, à la vision d'une liberté totale de Shakespeare par rapport aux conventions poétiques et linguistiques ; c'est plutôt sa vision de la métrique traditionnelle française qui condamne d'entrée de jeu la possibilité du vers régulier français pour Shakespeare.

En outre, les règles qui organisent la métrique sont par définition « sociales », dans la mesure où elles dépassent l'individu qui les pratique. Le pentamètre iambique n'appartient pas à Shakespeare. En tant que telles, ces règles s'opposent à l'individu. De la même manière que Bonnefoy postule un conflit inaliénable entre corps et pensée, entre son et concept, il en postule un autre entre individu et société. La valeur poétique d'un texte ne se situe pour lui que dans la mesure où le texte *rompt* le rapport attendu à la convention métrique consensuelle :

Car de telles règles [celles de la « prosodie » régulière] ne reflétaient pas les besoins spécifiques, irremplaçables, de la pleine expérience du fait formel, exprimant bien plutôt et bien davantage la façon dont une société, une époque, délimitent sinon vicent celle-ci, du fait de convictions philosophiques ou religieuses, pour ne rien dire des exigences de quelque pouvoir en place, qui tente de détourner le vers-après-vers toujours incertain et instable de l'intuition poétique vers les canaux de la rhétorique [...]. Les conventions prosodiques sont l'empreinte des grands aspects de la

culture d'un temps bien plus que rien d'essentiel à la transgression qui peut s'accomplir dans leur cadre. Dans la réalité complexe qu'est le poème elles sont du côté de sa signification et non de celui, *seul essentiellement poétique, de la rupture avec celle-ci*. Et il n'est donc nécessaire d'en tenir compte que comme d'un élément de la signification, [...] » (*ibid.*, p. 211, je souligne).

La métrique, ce qui est partagé par les contemporains d'une époque donnée, se trouve du côté de conventions renvoyées solidairement à un champ de coercitions idéologiques, religieuses, politiques. Pour simplifier l'idée ici développée, on pourrait dire que si Shakespeare utilise le pentamètre iambique, c'est par concession à un ensemble de traits dominants de son époque dont le vers fait partie, écho de ces dominations qui s'exercent partout dans le monde où évolue le poète. Mais la (vraie) poésie de Shakespeare ne s'exprime jamais que dans la *rupture* vis-à-vis de ce cadre rigide... d'où l'importance de concevoir le vers de Shakespeare comme moins régulier, moins prévisible que le vers français, puisque là est la garantie de cette liberté.

Cette imprévisibilité est la marque de l'individu en butte aux diverses pressions qui peuvent s'exercer sur lui. Ce qui garantit le caractère hautement poétique des pièces de Shakespeare, c'est la puissance de l'*individu* qui les porte. La réflexion de Bonnefoy met sans cesse en évidence le caractère extrêmement personnel des œuvres du Barde : « [...] *Hamlet* est une œuvre si évidemment personnelle, on y sent si intensément un poète se substituer, phrase après phrase de son héros, aux conventions d'une rhétorique [...] » (*ibid.*, p. 78). La réflexion sur le rythme retourne ultimement à une pensée de l'individu et de sa capacité à produire un discours idiosyncratique. Le terme « rythme » n'est pas utilisé ici. Pourtant, compte tenu du trait sémantique qui rapproche le terme de l'« individualité » dans la pensée contemporaine, il n'est pas absurde d'inférer un rapport logique entre le « rythme » de Shakespeare et cette rupture des conventions prosodiques dans laquelle se tient la poésie. Selon Bonnefoy, Shakespeare cherche à s'exprimer, à « se clarifier » dans ses personnages. Ainsi, « [a]u cœur de la poésie, au moins dans sa période moderne, il y a une subjectivité qui se forme, s'éprouve, se constitue en destin [...] » (1998, p. 196 *sq.*). Sans revenir sur les différences qui les opposent, on voit que les réflexions de Bonnefoy sur le rythme l'amènent à des notions explorées par Meschonnic : le sujet, l'expression du sujet qui s'organise à travers un discours. Ce n'est pas un hasard si le rythme tient un rôle si

fondamental : fidèle au sème d'individualité que Meschonnic découvre en lui, et qui marque le terme dans son acception contemporaine, le « rythme » est celui du Poète. Partant, comme chez Meschonnic, la question de la *fiction* est une pierre d'achoppement de la théorie poétique : où est le sujet à travers l'invention de la fable théâtrale ? Chez Bonnefoy, cette question prend même un tour paradoxal, puisque c'est à travers le théâtre que Shakespeare est le plus « lui-même », alors que ses œuvres poétiques, *Sonnets* ou poèmes narratifs, trahissent au contraire le poids des conventions étouffantes⁵⁹⁷. Les personnages de Shakespeare sont les projections d'une subjectivité qui s'invente dans le discours poétique.

La poésie ne pouvant se constituer qu'à partir d'une authentique voix individuelle, la traduction d'un poète comme Shakespeare ne peut se faire que par la réinvention d'un rythme personnel dans sa propre langue. « On ne traduit bien que son proche » (*ibid.*, p. 223). Et toute la vision de la traduction poétique est ici : il s'agit, au fond, de ramener à soi la parole de l'autre. La traduction est pour Bonnefoy une opération de personnalisation maximale de l'œuvre traduite :

Ma traduction aussi doit être un poème : rythme et sens, produits l'un par l'autre. Mais attention : ce rythme sera le mien. Il ne pourra jamais tout à fait revivre le rythme de l'original, à cause de l'écart entre qui l'on est et qui l'on admire. [...] je ne songe pas [...] à calquer – ce serait comme du dehors – la musique verbale du poète élisabéthain. Il faut faire ce sacrifice pour entrer [...] dans ce lieu d'invention qu'on appelle la poésie (*loc. cit.*).

Et revoilà le rythme, garantie de voix personnelle. Cette recherche de l'individualité, à la fois dans le texte-source et en soi-même, est la solution trouvée pour chercher la forme sans tomber dans le formalisme. En effet, la forme est potentiellement étouffante quand elle obéit sans scrupule aux coercitions voulues par une métrique trop rigide, symbole des dominations à l'œuvre dans la société – « La forme est, en tous cas elle peut être, la pesanteur de l'esprit, l'agent sinon la cause de ce qu'il faut reconnaître comme le mal » (2015, p. 65). Tout formalisme est une

597 « Je crois que ce poète a compris que la poésie, qui naît du nombre et des rythmes, a le devoir d'empêcher ces nombres de se refermer sur eux-mêmes, de faire d'elle un simple objet esthétique ; et qu'alors il a décidé que c'est le théâtre, avec ses protagonistes divers, ses affrontements, ses situations imprévues et souvent immaîtrisables, qui peut le mieux assurer ce salut, cette vie, de la forme dans la parole. Il a réfléchi à cela en écrivant ses sonnets, probablement voulus pour précisément faire cette expérience, et il a choisi aussitôt après de se vouer une seconde fois et plus que jamais au théâtre », 2014, s. p.

forme, mais toute forme n'est pas un formalisme : la forme véritable, poétique, s'élabore dans l'individu. Tout ce qui obéit au canon d'une époque donnée tombe dans le formalisme, tout ce qui s'en sépare s'établit comme forme poétique authentique. Ainsi, en cherchant *en soi* le rythme, Bonnefoy veut obéir à la démarche qui a vu Shakespeare chercher *en lui* une poésie véritable. On peut ainsi échapper au formalisme en conservant les éléments rythmiques jugés les plus essentiels, puisque personnels. Le vers libre apparaît alors comme la solution la mieux adaptée à cette démarche, puisque le vers, instrument fondamental, est conservé, mais pas la métrique rattachée à des conventions surannées. On ne peut parcourir les réflexions de Bonnefoy sur Shakespeare sans être marqué par la profonde personnalisation de ce qu'il affirme sur le Barde. Sa vision de la poésie de Shakespeare est avant tout « un point d'appui pour sa propre poésie » (M. Edwards, 2008, p. 1).

II. LA POÉTIQUE DE SHAKESPEARE, TISSÉE DE RHÉTORIQUE ET DE MÉTRIQUE

Critiquer les affirmations des traducteurs vers-libristes sur la poétique de Shakespeare est une entreprise périlleuse : celles-ci sont tellement imbriquées à des constructions théoriques personnelles qu'il est délicat de faire la part des jugements et des goûts. Qu'est-ce que Bonnefoy et J. -M. Déprats affirment d'*objectif* sur la poétique shakespearienne – si tant est qu'on puisse en dire quelque chose qui ne soit pas subjectif ? La seule certitude est que, chez eux, le choix du vers libre s'accorde avec l'idée d'une exceptionnalité de Shakespeare, par rapport à ses contemporains et aux Classiques français. L'idée inexprimée de la plupart de ces traducteurs est que, en quelque sorte, Shakespeare est *notre* contemporain, beaucoup plus que ne le sont, par exemple, les auteurs français des époques voisines. Ce n'est évidemment pas un hasard si ces auteurs se tournent vers le vers libre, caractéristique de la modernité poétique, pour traduire Shakespeare : ce choix exprime aussi, en creux, leur ancrage dans une poétique influencée par la modernité. C'est particulièrement clair chez J. -M. Déprats, qui n'hésite pas à associer poéticité et théâtralité, notamment par l'entremise d'une sorte d'anachronisme conceptuel à travers la récupération du *gestus* brechtien. Bonnefoy, lui, n'associe pas Shakespeare à la seule modernité, mais à cette lignée de poètes qui font exister le réel à travers la poésie. C'est cette idée qu'il est nécessaire de discuter. Au demeurant, on en trouve l'équivalent chez des auteurs anglais. S. Booth, par exemple, développe un propos aux accents similaires :

Anyway, Shakespeare's language and the language of Shakespeare's time were not the same – any more than the music of Beethoven is the same as the music of Beethoven's time or Vermeer's paintings are typical of the work of his contemporaries [...].

Shakespeare's language really is as special as people say it is.

It is special in two ways.

(1) Shakespeare's sentences don't always make sense.

(2) Shakespeare's language is exciting to the minds that hear it [...] ⁵⁹⁸.

Ce point de vue n'est pas, cependant, l'objet d'un consensus. La critique anglo-saxonne, en remettant Shakespeare dans une perspective historique, permet de se faire une idée plus claire de certains aspects de la poétique shakespearienne.

Shakespeare, dans la lignée de la citation ci-dessus, est souvent présenté comme en décalage avec la langue anglaise de son époque, dont il apparaît comme un rénovateur : il aurait inventé un nombre impressionnant de vocables⁵⁹⁹. D. Crystal s'oppose fermement à cette idée. D'un point de vue lexical, tout d'abord, il indique que l'*Early Middle English* reste relativement proche de l'anglais contemporain (90% des termes, d'après ses estimations, v. 2002 [2003], p. 34). Surtout, la richesse du vocabulaire de Shakespeare n'est pas forcément un caractère exceptionnel de sa poétique. W. E. Y. Elliott et R. J. Valenza reviennent sur cette question dans M. Ravassat et J. Culpeper (2011)⁶⁰⁰. Retraçant l'histoire de cette idée chez les lexicographes anglo-saxons, ils affirment que, s'il est vrai que le vocabulaire de Shakespeare était très important, il ne l'était pas *plus* que celui des écrivains de son temps, ou même postérieurs ; il est probable, estiment-ils, que son apparente supériorité sur ce point vienne tout simplement de la plus grande accessibilité de son travail (p. 37-38).

598 In *Shakespeare and language*, éd. C. M. S. Alexander, 2004, p. 20-21, désormais éd. C. M. S. Alexander, 2004.

599 On trouve ainsi souvent dans la critique francophone une comparaison entre le vocabulaire de Shakespeare et celui de Racine (v. *Hamlet* trad. Dalpé, 2012, p. 9 ; ou J.-M. Déprats, 2016, § 2), au désavantage du français, ce qui montrerait la richesse de l'inventivité lexicale du Barde. Outre l'*utilisation* d'un vocabulaire extraordinairement vaste, Shakespeare s'illustrerait aussi par la création constante de néologismes (J.-M. Déprats *ibid.*, § 3).

600 Chap. 2 « Shakespeare's Vocabulary: Did it Dwarf All Others? », p. 34-57.

Dans le même livre⁶⁰¹, G. Goodland met en évidence la fragilité des preuves de la plus grande inventivité lexicale de Shakespeare par rapport à celle de ses contemporains. Ce mythe vient particulièrement de la grande part des premières occurrences que représente Shakespeare dans les dictionnaires dans l'apparition de certains mots (avec un nombre important d'*hapax*). Cela pourrait donc être dû à la plus grande accessibilité des œuvres. En somme, indique l'auteur, le nombre important des *hapax* montre sans aucun doute une grande créativité lexicale, mais dont la nature réelle ne devrait être jugée qu'en regard de celle de ses contemporains ; il est aussi possible que ces *hapax* n'aient pas été des *créations*, mais des vocables utilisés dans le parler courant, et dont l'utilisation dans Shakespeare est la première trace (p. 31).

En 2008, D. Crystal résume ces enjeux, en dénonçant ce qu'il nomme, d'une part, « The Quantity Myth » (sur la quantité du vocabulaire shakespearien, p. 2-7), de l'autre, « The Invention Myth » (sur sa prolixité dans les néologismes, p. 8-10). Ainsi, il est presque certain que Shakespeare n'a pas le plus large vocabulaire de tous les écrivains anglais (p. 2). Ce qui fait la richesse de son lexique, d'après D. Crystal, c'est la grande diversité des sujets et des thèmes abordés, diversité qui produit naturellement une variété de lexiques (p. 7). L'inventivité lexicale de Shakespeare est très grande, mais il s'agit de la contextualiser dans une époque à la grammaire incertaine et au lexique fluctuant : ce n'est pas que Shakespeare n'invente pas, ou peu, mais que les autres inventaient sans doute presque autant que lui. Le contexte linguistique de l'Angleterre élisabéthaine n'est pas sans rappeler ce qui se passe en France, à peine plus tôt, avec les écrivains de la Pléiade, qui enrichissent considérablement la langue.

La syntaxe de Shakespeare, alors, témoigne-t-elle de ce caractère mystérieux, tourmenté, si porteuse d'un rythme inhabituel ? Pas pour Wright : « Shakespeare's syntax, too, may at times take forms that we find unfamiliar, but, by and large, the structure of most of his sentences, even when obscure, is quickly recognizable as that of our own English » (1988, p. 149) ; jugement confirmé par Henderson (dans Blake, 2002) : « [...] Shakespeare was rather less innovative grammatically than lexically » (Henderson, cité par Blake, in 2002, p. 255). Dans la grammaire de Shakespeare, plus largement, peu de choses paraissent uniques et sans précédent (Houston, cité par Blake, in *ibid.*, p. 257).

601 Chap. 1, « “Strange deliveries” : Contextualizing Shakespeare's First Citations in the OED », p. 8-33.

Du point de vue grammatical et syntaxique, là encore, il conviendrait donc de contextualiser les usages du Barde par rapport à ceux de son époque. Citant un passage (en prose) de *Coriolan* à la syntaxe particulièrement complexe, D. Crystal note pourtant que « [...] even here, it should be noted, there is nothing that could not appear in Modern English » (2008, p. 179). Pour M. St Clare Byrne, analysant le corpus des *Lisles Papers* (corpus de lettres privées échangées entre 1533 et 1540), la proximité entre la « langue » de Shakespeare et l'anglais de son époque se voit même sous le rapport de l'accentuation, de l'emploi des mots latins, tant la prose « privée » fait souvent songer aux vers de ses pièces⁶⁰². Le lecteur de ces lettres, dit l'autrice, est continuellement ramené au phrasé, au rythme de Shakespeare, le facteur commun étant donc probablement certains aspects communs du langage parlé (p. 66). Les œuvres de Shakespeare, comme toute œuvre de toute époque, contient

[...] some linguistic features [that] will refer to properties of Early Modern English in general; some will relate to particular varieties or styles of the period; some will define the linguistic creativity of the individual author – or authors [...]. It can often be a problem distinguishing these variables, so that the phrase “Shakespeare’s language” is perhaps better rephrased as “the language used in Shakespearean texts” (D. Crystal, 2008, p. 41).

Rien n'indique, ainsi, que Shakespeare pratique une poétique de l'*écart* par rapport à la langue de son époque – du point de vue du vocabulaire et de la syntaxe en tout cas.

Qu'en est-il d'un point de vue plus technique ? On se rappelle que les traducteurs en vers libre voient dans le rythme shakespearien un exemple, sinon d'irrégularité, du moins de grande liberté. Si l'on considère un pan plus large de l'histoire littéraire, on s'aperçoit au contraire qu'il s'inscrit dans un mouvement d'homogénéisation des pratiques métriques et poétiques au théâtre, d'une manière assez semblable à ce qui se passe en France à la même époque. En comparant les pièces élisabéthaines à des moralités anglaises de la fin du XV^e s. ou du début du XVI^e s., R. L. Ramsay (1910) observe ainsi le passage d'une très grande variété métrique à une homogénéisation progressive. Il donne le « résumé métrique » de plusieurs pièces qui font usage de procédés de versification extrêmement riches, le type de vers changeant constamment d'une

602 V. in C. M. S. Alexander, 2004, Chap. 3 « The foundations of Elizabethan language » [1964], p. 44-67.

scène à l'autre, parfois au sein d'une même scène⁶⁰³. Cette « metrical scale » est peu à peu remplacée par ce qu'il nomme la « blank verse – prose scale » (p. 181)⁶⁰⁴. De fait, lorsqu'on compare la forme métrique des pièces de Shakespeare, non pas à des pièces françaises plus tardives, mais aux œuvres dont cette forme est en grande partie le produit et la continuation, le *blank verse* s'accompagne d'une uniformisation des usages métriques au théâtre, après une période de compétition entre formes concurrentes⁶⁰⁵. Le changement de paradigme constaté avec les Élisabéthains peut à bon droit s'interpréter comme un « appauvrissement » formel d'un point de vue strictement métrique et poétique⁶⁰⁶ – en tout cas, c'est une homogénéisation vis-à-vis de la métrique. Encore une fois, Shakespeare n'est « libre », irrégulier, qu'en le comparant aux Classiques français ; c'est beaucoup moins clair lorsqu'il est mis en regard de ses contemporains. M. D. Jackson confirme que l'évolution du *pattern* des pauses dans le vers du Barde s'inscrit dans une dynamique globale chez les poètes de son temps :

Study of a wide range of Shakespeare's fellow dramatists revealed a changing rhythmic *Zeitgeist*, to which individuals responded in different ways. Until the last years of the sixteenth century, pauses after the fourth syllable greatly predominated in the verse of all playwrights, but thereafter gradual shifts occurred [...]. Shakespeare's own verse reflects this change [...] (2002, p. 37).

Non seulement Shakespeare montre un nombre de traits cohérent avec son époque, mais il se montre même plus « régulier » que beaucoup de ses contemporains ! M. Tarlinskaja montre qu'il a tendance à utiliser beaucoup moins de formules enclitiques (la plupart du temps non iambiques) que d'autres dramaturges (2014, p. 22)⁶⁰⁷. L'autrice abonde dans le sens de M. D. Jackson : le style développé par Shakespeare en fait un « enfant de son époque » ; il n'a même jamais utilisé

603 V. ses « résumés » de *Wisdom* (p. 179), *Magnificence*, (p. 180) ou *Queen Hester* (p. 181)

604 « The history of the period from 1520 to 1590 is the history of the passage from the metrical scale revealed in such plays [...] to the blank verse – prose scale of Shakespeare » (Ramsay, 1910, p. 181).

605 « By the eighties the twenty years rivalry between septenary, alexandrine, rimed decasyllable, and blank verse was practically over, and the struggle had been settled in favor of the simplest form » (Ramsay, 1910, p. 196)

606 De manière à peu près concomitante, le théâtre français se « débarrasse » dans le second XVI^e s. du même genre de variété métrique, de façon progressive, lorsqu'il adopte le genre de la tragédie à l'antique.

607 En général, une formule proclitique, si elle tombe sur un « iambe », produit naturellement une séquence inaccentuée / accentuée qui s'harmonise donc avec l'exigence iambique. Pour une formule enclitique, c'est l'inverse.

autant de *feminine endings* que Fletcher ou que Middleton (*ibid.*, p. 260)⁶⁰⁸. La spécificité poétique de Shakespeare, son « style », son *rythme* si particulier, s'avèrent en réalité extrêmement difficiles à identifier. D. Crystal nomme ainsi « Style Myth » (2008, p. 15 *sq.*) la propension à louer ce style, alors que cette notion semble se désintégrer à mesure qu'on essaye de lui trouver des traits linguistiques objectifs (p. 16)⁶⁰⁹.

Je n'entrerai pas ici dans le détail d'une réflexion complexe, sur le rapport intéressant, mais difficile à définir, que J.-M. Déprats suppute entre *poéticité* du texte et *théâtralité*. Portée sur la scène, la poésie devient transmissible dans une autre langue, ce qui lui semble beaucoup plus difficile du seul point de vue du texte. Cette idée même est déjà discutable en traductologie, et S. Bassnett s'y oppose fermement, par exemple⁶¹⁰. Dans un sens, la relation entre les deux termes paraît évidente dans la perspective d'une domination de la scène ; la grandeur poétique de Shakespeare tiendrait à ça, et c'est au fond un rythme presque entièrement subsumé dans le *RC* que J.-M. Déprats cherche à retrouver. Plusieurs questions d'importance se posent cependant. La première est évidemment celle de la définition même de la théâtralité. L'adaptation de *Hamlet* qu'a proposée Dumas en son temps, en alexandrins « romantiques », a connu un succès important. C'est donc qu'à son époque, ce choix de traduction, qui impose un certain rythme métrique, n'était pas perçu comme antinomique d'une forme de théâtralité. Que Shakespeare ait produit avant tout des *spectacles* dans lesquels la dynamique des corps tient une place importante est certain : mais la notion de théâtralité que J.-M. Déprats utilise est déshistoricisée. En quoi la théâtralité des alexandrins romantiques de Dumas est-elle moins valable que celle, supposée, de son vers libre ?

608 Ainsi, il peut paraître surprenant que le vers de Ben Jonson, ami et rival de Shakespeare, soit en réalité considéré comme beaucoup plus *irrégulier* que celui de son aîné : « At the risk of crude generalization, it is fair to say that Shakespeare's verse is metrically balanced, whereas Jonson's is aggressively asymmetrical » (R. McDonald, 2000, p. 109). Je renvoie à l'article de McDonald, qui montre de manière convaincante à quel point, paradoxalement, les discours que tiennent les traducteurs en vers libre sur le rythme shakespearien semble bien mieux s'adapter à la métrique de Jonson !

609 D. Crystal va jusqu'à douter de la pertinence de jugements généraux sur le style de Shakespeare, dans l'absolu : « Given the extraordinary range of character and content in Shakespeare, and the period of time [...] over which he wrote, valid stylistic generalizations are likely to be impossible – or, at least, to be of such generality as to be uninformative » (2008, p. 21).

610 V. in S. Bassnett et Lefevere, 1998, Chap. 4, « Transplanting the Seed: Poetry and Translation », p. 57-75 : « And there is a great deal of nonsense written about poetry and translation too, of which probably the best known is Robert Frost's immensely silly remark that “poetry is what gets lost in translation”, which implies that poetry is some intangible, ineffable thing (a presence? a spirit?) which, although constructed in Language cannot be transposed across languages » (p. 57).

La pensée de J.-M. Déprats relève d'une mise en doute de la capacité du langage (du français en tout cas) à (re)créer une poétique. En « jetant » le texte vers le corps et la scène, on échapperait à cette aporie en localisant la poésie shakespearienne dans le corps, le souffle, la voix d'acteurs qui en deviendraient presque les véritables traducteurs. Cette idée, qui peut paraître évidente, est pourtant discutée par un courant de la critique, qu'il est important d'évoquer, même sommairement. M. J. Kidnie⁶¹¹ propose un regard particulièrement intéressant sur la place de la *performance* par rapport au texte. Elle critique l'approche que constitue celle d'un J.-M. Déprats, dans laquelle la performance est dérivée et localisée dans le texte (p. 110). Autrement dit, et paradoxalement, la logique du texte qui ne serait « complet » qu'à la représentation relève plutôt pour M. J. Kidnie d'une idéologie de la page imprimée (*loc. cit.*). Pour elle, séparer fermement le texte de la performance, ce n'est aucunement revenir à la lecture des pièces de Shakespeare comme de simples poèmes, mais au contraire redonner une autonomie à la performance (*loc. cit.*). On voit comment une telle démarche s'oppose à la vision que J. -M. Déprats développe de la poéticité. Je n'ai évidemment pas de réponse définitive à apporter à ce débat, mais il est important d'en souligner l'existence, parfois occultée dans les travaux des traducteurs français.

Un passage de l'article de J. -M. Déprats cité plus haut met en lumière un autre aspect du problème, particulièrement récurrent chez lui et, peut-être plus encore, chez Bonnefoy : « [...] si les sons ne sont pas traduisibles, en revanche, la plupart des figures de style, le rythme, l'énergie phonatoire, les structures formelles, voire les vers – qui font aussi partie de la poésie – sont **traduisibles** » (2007b, p. 4 ; les caractères gras sont de l'auteur). Pour J. -M. Déprats, et pour Bonnefoy, le *lieu* véritable de la poésie shakespearienne est inaccessible : il est dans un rapport intime entre la langue, le vers et la syntaxe idiosyncratique du Barde. La poésie demeure dans l'union entre le son et le sens⁶¹². Toute tentative ne sera donc qu'un pis-aller. Ce qui est traduisible, c'est typiquement le *RR*⁶¹³ du texte, ce qui relève au fond de l'ensemble des choix effectués par un individu en charge d'un discours : figures de style, rythme (compris ici, me semble-t-il, dans le sens restreint de la prosodie et du jeu des sonorités), etc. J.-M. Déprats et Bonnefoy demeurent d'accord sur le principe de l'endroit réel de la poésie du texte originel, mais

611 In *A companion to Shakespeare and performance*, eds. Barbara Hodgson et William B. Worthen, 2005, Chap. 5, « Where Is Hamlet? Text, Performance, and Adaptation ».

612 « L'union du sens et du son dans les vers les plus suggestifs ne peut être reproduite parfaitement ; on peut simplement en approcher » (2007b, p. 4).

613 Rythme rhétorique.

J.-M. Déprats semble accepter néanmoins (à contrecœur ?) d’embrasser un certain nombre d’outils rhétoriques tant qu’ils sont perçus comme fidèles à ceux employés par Shakespeare⁶¹⁴. Bonnefoy est plus radical, en ce que poésie et rhétorique sont pour lui deux forces antinomiques : si Shakespeare y a recours c’est, comme pour la métrique, le signe d’un compromis nécessaire avec son époque, mais un obstacle au dévoilement de la vraie poésie⁶¹⁵. Ultimement, chez Bonnefoy surtout, la pensée du rythme dans la traduction me paraît l’avatar d’un modernisme poétique postromantique : méfiance à l’égard des usages rhétoriques de la parole, « culte » de l’irrégulier et du non-rationnel, conception de la poésie comme usage sacré ou transcendant du langage (dans la lignée des réflexions de Jakobson sur l’aspect non-communicationnel de la poésie), indéfinition de la notion de rythme, propice à son identification vague, dans son acception large, avec le « style », la « vérité » ou l’« identité » d’un auteur – tout cela se manifestant, sur le plan « technique », par le choix de la forme « par excellence » de la poésie moderne, le vers libre.

Ces traits, évidemment grossièrement esquissés ici et qu’il faudrait nuancer pour chacun des traducteurs, se peuvent évidemment défendre en tant que conception individuelle de l’art poétique. Sont-ce des traits cohérents avec la poétique shakespearienne ? La question mérite une discussion qui a été trop rarement menée. La critique anglo-saxonne ne souffre pas des mêmes erreurs de perspective qu’en France, pour la simple raison que Shakespeare fait partie de *son* histoire culturelle : il n’a pas pour elle le parfum exotique qui met en valeur les fautes de notre propre pratique. Comme il existe un orientalisme, j’aurais tendance à dire que les traducteurs vers-libristes font souvent preuve de « shakespearianisme », d’une fascination naïve qui tient autant à la grandeur de l’œuvre originale qu’à la lumière crue que, croient-ils, elle jette sur les pratiques théâtrales dont ils ont l’habitude.

Protégée de ce biais, la critique anglo-saxonne sépare très rarement Shakespeare de la composante proprement rhétorique de sa poétique, y compris dans les pièces de théâtre. Un exemple précis permet de se rendre compte que la fibre « antirhétorique » de Bonnefoy construit

614 C’est d’ailleurs assez cohérent avec sa définition plus « rhétorique » du rythme que chez Bonnefoy.

615 « Mais j’ai la faiblesse de croire que le jeu de paume verbal n’est tout de même que l’enveloppe brillante qu’il faut ouvrir pour que la missive apparaisse, qui seule compte. Je me dis – ai-je tort ? – que l’on peut donc perdre beaucoup de la rhétorique, si reste par ailleurs un peu de la poésie », Bonnefoy, 1998, p. 224.

en fait par moments une poétique propre. S. Roesler fait ainsi cette remarque sur ses traductions successives de *Hamlet* :

La traduction de Bonnefoy gomme cette luxuriance [lexicale] : si elle respecte les répétitions et les accumulations de termes, *elle supprime assez systématiquement les doublets, qui sont sans doute le marqueur le plus sensible de ce foisonnement*. Certes, il rend parfois les doublets d'une autre manière, notamment par le biais des parallélismes, comme pour imiter la voix de Shakespeare, mais il ne parvient en définitive qu'à en donner un écho. Sa voix de traducteur se superpose à la voix de Shakespeare, se manifestant dans un tissu lexical plus serré, dans la simplicité et la densité du texte français (2016, p. 281).

Or F. Kermode (2001), par exemple, montre que *Hamlet*, en particulier, sans commune mesure avec toute autre pièce de son œuvre, est dominée par une figure de rhétorique particulière : « it is obsessed with doubles of all kinds, and notably by its use of the figure known as hendiadys » (p. 100)⁶¹⁶. La disparition d'un tel procédé rhétorique, si caractéristique de *Hamlet*, n'est-il pas justement l'abandon d'un aspect essentiel de la poétique de cette pièce, de sa rythmique rhétorique proprement dite ? On pourrait multiplier les exemples : le chapitre de S. Roesler intitulé « Commentaire et critique de la poétique et de la pratique de Bonnefoy traducteur de Shakespeare » (p. 261-302) offre plusieurs exemples de la manière dont Bonnefoy remplace la voix de Shakespeare par sa propre voix.

La question du rejet de la rhétorique prend une autre dimension si on la rapproche des travaux effectués sur l'art de l'acteur élisabéthain car une grande partie d'entre eux concluent que la rhétorique joue un rôle fondamental dans la technique de *delivery*⁶¹⁷. S'il faut leur accorder quelque crédit et si la rhétorique est une part non négligeable de la technique de l'acteur, faut-il croire que le dramaturge le plus populaire de son époque ait développé une poétique fondée sur la méfiance à l'égard de ses pouvoirs, comme le voudrait Bonnefoy ? C'est une idée qui nécessiterait en tout cas d'être autrement étayée qu'elle ne l'a été chez le traducteur. On aura compris que cette méfiance à l'égard de la rhétorique, extrême (chez Bonnefoy) ou modérée

616 « [...] doubling is a principal characteristic of the language of *Hamlet* » (p. 102).

617 V. par exemple Bethell (1950, p. 204), Gurr (1966), Kinney (2003, p. 44), Hodgdon et W. B. Worthen (2005, p. 409), R. Weimann et D. Bruster (2008, p. 145), D. Wiles (2021).

(chez J. -M. Déprats) vient plutôt des traducteurs que de la poétique même de l'auteur qu'ils traduisent. Leur idée du rythme découle d'une pensée de la poétique qui tient d'une lecture moderniste de l'œuvre shakespearienne.

Tout comme elle ne sépare pas vraiment la rhétorique de Shakespeare de sa poétique, la critique anglo-saxonne ne sépare absolument pas le rythme de la métrique. J'ai essayé de donner un aperçu des débats sur la nature exacte du pentamètre iambique mais, dans l'immense majorité des travaux que j'ai pu explorer, les analyses du « rythme » de Shakespeare sont aussi presque toujours rattachées à des considérations métriques. On peut comprendre que, pour J.-M. Déprats et Bonnefoy, il soit impossible de conserver un rapport étroit entre rythme et mètre dans une traduction française, mais il ne faudrait pas en conclure que cette relation n'existe pas chez Shakespeare ou que sa métrique *empêcherait* son rythme, alors qu'elle le *permet*. La critique propose une foule d'analyses allant contre cette idée, comme lorsque Wright commente la déploration de la folie de Hamlet par Ophélie :

Ophelia's grief is conveyed through standard metrical variations that quicken or delay the movement of the line. The lines are all endstopped or syntactically discrete; [...]. The euphonious movement of the passage, the lucid imagery (of rose, glass, honey, music, bells), the intensifying spondees, all contribute to the representation of an impassioned yet graceful utterance (1988, p. 100).

Morgan (2019, p. 55-69) utilise de nombreuses remarques métriques à des fins stylistiques, observant par exemple dans *Hamlet* le rôle que peut tenir la variation dans la longueur des vers :

Notice, too, how the short line is preceded by a long one (how long depends on whether we give 'lecherous' and 'treacherous' three syllables each or two). Taken together, these two lines mime the process of Hamlet's thought – first bloated with impotent rage, then empty and ashamed (p. 62)⁶¹⁸.

Supprimer, dans une traduction, le rapport entre rythme et métrique constitue inévitablement une perte – ce qui n'est pas un problème en soi, puisque toute traduction établit

618 A propos des v. 506-513, *HP*, II, 2, p. 800.

une forme de négociation avec le texte-source, où les transformations sont inévitables. Il faut cependant être clair sur ce que sont ces transformations et ce qu'elles amènent : le choix du vers libre en lieu et place d'un vers métrique perturbe (et détruit) le rapport qui se construit entre la syntaxe et les accentuations exigées par le vers. Dire que le vers libre remplace avantageusement les carcans du vers métrique (français) pour s'adapter mieux au « rythme » du vers original, c'est dire en fait qu'on abandonne une part du dialogue entre vers et syntaxe, pour identifier le rythme à cette dernière et ne traduire qu'elle : dans les faits, il me semble que, souvent, les traductions en vers libres, malgré le discours (explicite ou pas) sur le rythme comme essence du texte, concentrent surtout leurs efforts sur la traduction du *RS* et du *RR*, parfois du *RPh* – la syntaxe finit par devenir porteuse principale de rythme, si ce n'est la seule. Traduire par le vers libre engage l'acceptation de cet état de fait, avec ses avantages et ses inconvénients.

QUATRIÈME SECTION

PROBLÈMES INHÉRENTS AU VERS LIBRE DE THÉÂTRE

J. -M. Déprats et Bonnefoy revendiquent le rythme comme une part essentielle de leur travail de traduction. La question du vers est donc première dans leur esprit, puisqu'ils veulent absolument, l'un comme l'autre, conserver cet aspect formel de l'œuvre shakespearienne. Je viens d'évoquer les prérequis théoriques – linguistique, métrique et poétique – qui constituent les piliers d'une *doxa* associant rythme, liberté individuelle et énergie créatrice. Le choix du vers libre vient de la rencontre des exigences diverses de ces prérequis : la force poétique du texte shakespearien nécessite de conserver le vers, mais des contraintes linguistiques, métriques et esthétiques poussent les traducteurs à choisir ce qui apparaît comme le « compromis » parfait entre ces exigences contradictoires. Le rythme, détaché de la métrique, est devenu la clé pour entrer dans le texte de Shakespeare et proposer la traduction la plus fidèle possible aux intentions originelles du poète anglais. Dire « la rythmique plutôt que la métrique », c'est faire porter au rythme la charge de l'« essence », de la « vérité » du texte, et accréditer l'idée que l'existence d'un rythme dans la traduction garantit sa « fidélité », au moins à ce qui est considéré comme la démarche créatrice originale du poète. Le vers libre pose cependant des problèmes théâtraux spécifiques dans la mesure où on veut l'utiliser pour rendre compte du rythme d'un texte.

La première chose à noter est que, paradoxalement, la traduction en vers libre répond peut-être moins à une analyse du rythme et de la métrique shakespearienne, qu'à une tendance globale des paradigmes de la diction théâtrale. C. Miller et A. Carter-Ényì (2018) donnent sur ce point des informations intéressantes. Les auteurs se basent sur un corpus de 61 enregistrements de performances de Shakespeare, et en proposent une analyse phonologique détaillée⁶¹⁹. D'après leur

619 « Each recording was segmented into syllables to measure aspects of speech prosody, including tempo, rhythm and pauses. In addition to comparisons within the gathered corpus of Shakespeare performances, our findings are compared to published measurements of similar features in everyday speech. The results contribute to our knowledge of how the performance of Shakespeare's plays are differentiated from everyday speech and how interpretation has changed over time » (p. 4). Les auteurs donnent les définitions suivantes des phénomènes

analyse, au cours du XX^e s., et compte-tenu de la diversité possible des performances, les résultats indiquent que les performances qui mettent en avant la métrique sont largement minoritaires (p. 7). En somme, les acteurs professionnels semblent faire peu usage du mètre comme d'une base pour la performance des œuvres shakespeariennes (p. 43).

C'est un argument que peuvent faire valoir les traducteurs en vers libres : même les acteurs shakespeariens modernes ont une nette tendance à ignorer, ou du moins à relativiser, les caractéristiques métriques des textes, et travaillent plutôt à accentuer ou allonger certaines syllabes (ce que les auteurs appellent *rhythm* dans leur article) afin de mettre en avant le sens et leur interprétation. Le vers libre français ne faisant pas autre chose, il est ainsi cohérent de proclamer qu'il est adéquat. On peut considérer aussi que le vers libre est bien plus cohérent avec les pratiques de déclamation *contemporaines* au théâtre, qu'avec une quelconque « rythmique » propre au texte de Shakespeare. De manière totalement empirique, ma propre expérience de « spectateur » de mises en scène anglo-saxonnes confirme la conclusion des auteurs : je n'entends que très rarement un « vers », une régularité. Je postulais que c'était parce que je ne suis pas anglophone, mais l'article de C. Miller et A. Carter-Ényì montre que cette impression a probablement un fondement objectif.

Le vers libre en français, sur scène (comme une « déclamation » peu attentive aux signaux métriques en anglais), suppose à mon sens une confusion dans la dénomination de ce que l'on nomme rythme : la théorie des traducteurs en vers libres établit le rythme en rapport avec l'essence de l'œuvre, et donne l'idée que le vers libre permet de s'en approcher ; dans les faits, et compte tenu de la typologie sommaire des niveaux de rythme que j'ai tenté d'établir dans la première partie de ce travail, je crois qu'une traduction en vers libres s'appuie en premier lieu sur, et met surtout en évidence :

- Le *RS* et le *RP*, c'est-à-dire tout ce qui permet la compréhension claire du message linguistique.
- Ces deux rythmes en corrélation avec le *RR*, c'est-à-dire avec l'organisation spécifique, qu'on pourrait aussi dire stylistique, des discours dans la pièce : sans violer aucunement le

observés : « [...] *tempo* as syllables per minute, *rhythm* as contrastiveness in the duration of adjacent syllables, and *pauses* as silences or non-speech sounds between words » (p. 11).

RS ou le *RP*, la mise en valeur du *RR* (par l'art de l'acteur, c'est-à-dire par les dimensions identifiées en partie I comme celles du *RC*) permet de mettre en évidence certains éléments significatifs, afin de créer des effets de « sens symbolique »⁶²⁰.

- Si la traduction construit spécifiquement un *RPh* pour répondre à des caractéristiques identifiées du texte-source, le « spectateur » les reçoit nécessairement : les identifie-t-il pour autant comme *spécifiquement* destinées à créer un effet de sens symbolique ? Pour la plupart des cas, j'en doute, et j'imagine plutôt que ces caractéristiques phoniques (hormis la rime, aisément repérable) se perdent dans la chaîne verbale sans produire de signification particulière⁶²¹.

Plutôt que de rendre compte de la complexité multiscalaire du rythme d'un texte, le vers libre tend à gommer les niveaux pour les « écraser » au niveau de la perception syntaxique et, éventuellement, rhétorique⁶²². L'absent est ici, bien sûr, le *RM* et les relations, parfois conflictuelles, qu'il peut entretenir avec les autres niveaux. C'est un problème depuis longtemps identifié par Etkind, qui définit tout texte poétique comme « un système de conflits », parmi lesquels le conflit « entre la syntaxe et le mètre », et « entre le mètre et le rythme⁶²³ » (1982, p. 13). Au-delà de ces conflits potentiels, c'est l'identification même de l'organisation du discours en vers qui est remise en question (à l'oral) par le vers libre. Pour s'en prémunir, il faudrait « contraindre » le spectateur à percevoir les limites de vers, de ménager un jeu de pauses obligatoires, réduisant ainsi la liberté de l'acteur. C'est l'intuition de J. Roubaud :

620 Dans la mise en scène de D. Jemmett (2013), le monologue (III. 1.) prononcé par D. Podalydès offre un exemple probant de ce type d'effet. La première partie du monologue (de « Être [...] » jusqu'au dernier « [...] dormir ») offre un contraste sonore saisissant avec la seconde (« [...] peut-être rêver » jusqu'à « [...] a si longue vie »). Le jeu de l'acteur, de manière assez traditionnelle, souligne ici un effet de *RR* (question dans la première partie, domination des infinitifs ; syntaxe déclarative dans la deuxième – avec le double présentatif « c'est ce qui [...] c'est la pensée [...] », plus d'infinitif – sauf « vivre » en emploi nominal dans le syntagme « le tumulte de vivre »). Le passage de l'un à l'autre est souligné par D. Podalydès par un ensemble d'indices de *RC*, dont Praat© donne une mesure objective : de l'une à l'autre partie, l'acteur parle plus fort (51db en moyenne contre 63), plus aigu (167Hz en moyenne contre 272) et fait moins de pauses (66% d'interruptions contre 17). L'effet est clairement de montrer l'agitation de Hamlet face à l'imagination d'une vie après la mort.

621 A part évidemment sur des passages précis, mais qui n'ont rien de systématique.

622 J'aurais tendance à dire empiriquement que le *RR* est surtout mis en valeur dans les discours d'une certaine longueur, tirade ou monologue, où les acteurs peuvent ménager des variations visant à mettre en relief tel ou tel aspect de la construction.

623 La définition du rythme chez Etkind n'est pas toujours claire : elle semble associée aux accents prosodiques, mais aussi à des phénomènes macro-structurels (rythme des strophes, par exemple, p. XI) ou à une identité plus globale (v. p. 243).

En poursuivant l'examen de ce caractère minimal du vers, il se pose inévitablement le problème de son existence *orale*. Dans l'alexandrin ordinaire, [...] les rythmes métriques que créent sa structure portent la voix et la disposition écrite est une notation [...] dont on pourrait se dispenser, bien que cela ne se fasse pas. [...] En revanche, puisque la donnée primordiale du vers libre est d'être et d'être seulement une stratégie de coupures, il ne peut pas avoir une existence seulement orale, *à moins de supposer une conformité à un système naturel, unanimement accepté, de pauses pour la voix, s'accordant aux interruptions de la notation de façon évidente ; or un tel système [...] n'a pas de consistance orale ; il supposerait une telle rigidité d'emploi des blancs de la voix qu'il s'apparenterait aux excès des pires grammaires normatives [...]* (1978 [2000], p. 121-122, je souligne)⁶²⁴.

C'est, bien évidemment, un point capital au théâtre⁶²⁵. A. Vitez, à l'inverse, a fameusement mis en évidence la liberté immense dont dispose l'acteur avec l'alexandrin de Racine :

[...] Racine ne prescrit rien. Et c'est bien le comble de la contrainte et le comble de la liberté, une liberté qui s'apparente au vide. [...] Il n'y a aucune obligation de coupe ici plutôt que là. Naturellement, cette liberté n'existe que si l'on se soumet de façon absolue à la contrainte de l'alexandrin lui-même. Cette contrainte ouvre sur une liberté épouvantable [...] (1982, p. 31).

Tout metteur en scène ou acteur, face à la question de la prononciation du vers libre, se trouve confronté à un choix qui ressemble fort à un quitte ou double : faut-il contraindre les pauses, non pas pour faire sentir la métrique (puisque aucune régularité ne sera perçue), mais simplement

624 Constat similaire chez Meschonnic : « La *ligne*, dans le vers, est le fonctionnement du discours que le vers libre a mis à nu, [...]. Un vers a toujours été une ligne. Une ligne n'était et n'est pas nécessairement un vers. Mais en réduisant ou en annulant le mètre et la rime, le vers libre a *montré* la ligne, puisque c'est tout ce qu'il gardait du vers. [...] La mise en lignes fait rythme » (1982a, p. 606). Cela ne signifie pas, pour Meschonnic, que le vers libre ne met pas en place une oralité, dans le sens où il l'entend ; je renvoie à son travail sur ce point.

625 On répondra, peut-être, que la « forme » d'un vers ne se définit pas uniquement à la perception de sa limite, surtout pour le vers libre (censément plus dense en effets rythmiques sonores de type allitération / assonance). Ce serait un argument un peu spécieux, surtout de la part d'auteurs comme J.-M. Déprats qui insistent tant sur l'aspect juxtalinéaire dans leur traduction. A ma connaissance, aucun des traducteurs en vers libres ne remet en question l'aspect définitoire de la frontière de vers.

pour signaler les fins de vers ? Faut-il, comme le font finalement les acteurs anglais, ne tenir qu'un compte tout relatif des vers en tant qu'organisation prosodique (au sens large) du discours – pour le dire grossièrement, faire « comme si c'était de la prose » ? Mon expérience de spectateur me fait penser que la deuxième solution est celle employée plus largement par les metteurs en scène et acteurs français jouant Shakespeare.

Paradoxalement, ce qui « signale » le vers dans les versions françaises est parfois un ton déclamatoire (peut-être inconscient chez l'acteur) qui *indique* que ce sont des vers, qui n'est pas sans parenté avec la diction « ampoulée » associée traditionnellement au vers français⁶²⁶. La mise en scène de Vitez (1983, trad. Lepoutre) en montre l'exemple à des passages précis⁶²⁷. Lors de l'échange entre Polonius, Gertrude et Claudius, où l'Intendant lit la lettre d'amour que Hamlet a envoyé à sa fille (II. 2., v. 85-128, p. 762-764) on a le mélange entre *blank verse*, (v. 85-108, puis 113-114, enfin 123-128), prose (l. 109-112, puis 119-122) et vers métriques (un quatrain dans la lettre de Hamlet, v. 115-118). Il me semble impossible de discerner les passages d'une organisation métrique à l'autre si l'on ne connaît pas le texte : l'acteur qui joue Polonius⁶²⁸, au moment de lire le quatrain de Hamlet⁶²⁹, prononce en revanche les *e* muets, contrairement aux autres passages. On perçoit alors que ce sont des vers, mais par un signal phonétique qui n'est pas lié à la métrique. Dans la même mise en scène, le monologue « The rugged Pyrrhus » (II .2., p. 792) offre un autre exemple : Hamlet s'adresse en prose aux acteurs, puis le *blank verse* arrive pour la tirade proprement dite. Là encore, parvenir à distinguer par des indices acoustiques quelle partie est en prose, et quelle partie en vers, me paraît impossible ; R. Fontana, cependant, et le Premier Acteur⁶³⁰ à sa suite, adoptent un *ton*, une sorte d'emphase qui signale aux spectateurs que ce qui est dit est du vers. Je fais des constats similaires pour la mise en scène de Chéreau sur les

626 Holland a ces remarques sur la mise en scène de Lavaudant (1994) : « Lavaudant, utilisant la traduction d'Yves Bonnefoy, a abouti à quelque chose qui était traditionnellement français, c'est-à-dire la difficulté de rendre compte de la nature du texte shakespearien sur scène, du fait de son incompatibilité avec la tradition de la Comédie-Française [...]. [Les monologues] se transformaient en tirades raciniennes » (in F. Laroque, 1998, p. 208).

627 Sur les mises en scène de Vitez et de Chéreau, les remarques effectuées n'ont pas pu être objectivées à l'aide de Praat©, les spectacles n'étant accessibles que sur une base de données fermée à la BNF. Les remarques, que j'ai essayé de rendre le plus neutre possible, sont forcément subjectives.

628 Malgré mes recherches, il m'a été impossible de retrouver son nom.

629 « Doute qu'étoile soit de feu

Doute que le soleil se meut

Doute que le vrai soit vrai

Je t'aime, n'en doute jamais », trad. Lepoutre, 1983, p. 62.

630 Là encore, je n'ai pu retrouver le nom de l'acteur.

mêmes extraits : ce qui manifeste la présence du vers métrique, ou du vers libre par rapport à la prose dans le second extrait, ce sont les intonations, les gestes des acteurs, soudain plus amples, une voix plus forte. Je fais cette hypothèse que l'usage du vers libre, indiscernable à l'oral de la prose, ne se caractérise comme vers à l'écoute du « spectateur » que comme *signal métapoétique* : les acteurs, par un ensemble d'indices acoustiques que je ne suis pas en mesure d'analyser avec objectivité⁶³¹, *ne disent pas du vers*, mais *ils montrent qu'ils en disent*, comme si le RC de l'acteur devait en partie prendre en charge la métricité indiscernable du texte.

Clive Scott (1997), parlant des traductions en vers libres de Bonnefoy, explique ce que le recours à cette technique peut avoir de persuasif : l'absence de régularité du vers libre n'empêche pas qu'on trouve en lui des formes de régularités non spécifiées – « In free verse, metricity is restored to rhythmicity, and the rhythmic fabric thus becomes available to an input from both translator and reader » (p. 35). Cependant, pour C. Scott, le vers libre proposé par Bonnefoy n'est pas du vers, parce qu'il n'en présente pas les garanties métriques et structurelles (même s'il ressemble par moments au décasyllabe ou à l'alexandrin ; v. p. 42)⁶³². C. Scott souligne ainsi dans la pratique ce qui était déjà sensible dans la théorie : le vers libre pratiqué par Bonnefoy (peut-être moins par J.-M. Déprats) est moins un vers qui répond au(x) rythme(s) propre(s) des pièces shakespeariennes qu'une réponse, un dialogue avec les vers français traditionnels. En traduisant Shakespeare par un vers libre d'inspiration hendécasyllabique, ce n'est pas au Barde que pense Bonnefoy, c'est à la tradition métrique française qu'il juge surannée et veut combattre.

Ainsi, je crois que la caractéristique première du vers libre au théâtre est d'être indiscernable de la prose pour une large part du public contemporain⁶³³. C'est un problème

631 Sans doute une augmentation de la hauteur, peut-être de l'intensité, une influence d'une manière ou d'une autre sur le débit.

632 C. Scott part ici du principe de que Bonnefoy propose avant tout une traduction en hendécasyllabes – parti pris théorique assez peu vérifié dans la pratique.

633 Le présent travail devait à l'origine contenir un test de perception. La pandémie ne m'a pas permis de le faire passer à un nombre assez significatif de gens. Je livre ici les résultats qu'ils esquisaient : la capacité des participants à discriminer les limites de vers, dans des vers libres, est très basse : plus de 70% n'identifient pas un extrait du monologue de *Hamlet* comme étant composé de vers (traduction de Bonnefoy). Lorsqu'on leur met le texte « prosifié » et non-accentué sous les yeux, en même temps qu'ils écoutent le passage susdit en leur demandant d'identifier les fins de vers, moins de 30% de celles-ci sont correctement repérées. C'est encore pire quand le passage est supposé mêler différents types de prosodie : vers réguliers, vers libres et prose ; ou quand l'extrait est composé d'échanges entre personnages plutôt que d'une tirade. J'ai conscience des limites des tests pratiqués, ils ne servent pas de preuve irréfutable mais simplement d'indices supplémentaires, pour une intuition que je crois fondée : lorsqu'un public quelconque de théâtre assiste à une mise en scène basée sur une traduction en vers libres de Shakespeare, il n'a quasiment aucune conscience qu'il écoute des vers.

majeur dans la perspective de la poétique shakespearienne, *dans la mesure où on veut faire entendre ces vers sur scène* et où, du point de vue des traducteurs eux-mêmes, le vers est une part essentielle à sauver dans la traduction. Le rapport entre vers et prose chez Shakespeare est depuis longtemps une source inépuisable de commentaires dans la critique, et la disparition du contraste entre prose et vers prive des « sens symboliques » que leur relation peut engendrer. O. Morgan note, par exemple, que la distinction, utilisée pour discriminer socialement les personnages dans les premières pièces, prend au fur et à mesure de la carrière de Shakespeare une fonction proprement dramaturgique (2019, p. 56) : c'est le cas dans *Hamlet*, où les personnages nobles, dans des moments-clés, s'expriment en prose, comme dans l'instant décisif où le héros prend la décision formelle d'affronter Laërtes (V. 2., p. 972, l. 190-194). O. Morgan propose des hypothèses diverses d'interprétation de la variation *blank verse* / prose dans le dialogue entre Hamlet et Ophélie, après le monologue (III. 1., p. 810 *sq.*). Cela pourrait signaler par exemple une perte de contrôle de la part de Hamlet ou, à l'inverse, si l'on estime que le monologue en *blank verse* correspond à un discours sincère que Hamlet se tient à lui-même, Morgan imagine que le passage à la prose pourrait au contraire relever de la folie feinte par le personnage. La distinction ne permet pas en elle-même de décider entre ces deux hypothèses, ou d'autres, mais entre en jeu dans l'interprétation qu'on fait de la scène (O. Morgan, 2019, p. 57)⁶³⁴. Rendre la distinction imperceptible ou floue à ce moment précis de la pièce, quelle que soit l'interprétation qu'on donne de ce changement, me paraît incompatible *avec le fait de vouloir respecter le rythme de Shakespeare*.

Un problème similaire se rencontre lorsqu'il faut traduire par du vers libre les jeux métriques sur la longueur des vers (v. O. Morgan, *ibid.*, p. 61 *sq.*) : il offre un exemple avec le vers « O, vengeance » (II. 2., p. 800, II, 2, v. 508a). Je choisis un autre exemple : au milieu du monologue de III. 1., composé de « pentamètres iambiques », on trouve ce vers (je donne le précédent et le suivant, et le souligne) :

For in that sleep of death what dreams may come,
 When we have shuffled off this mortal coil,
 Must give us pause. There's the respect

⁶³⁴ J'ai spécifiquement testé sur les participants la perception du passage entre vers et prose dans cet extrait précis : seuls 16,7% des participants ont senti à quel moment la scène passait du vers à la prose ; 12% sont parvenus à identifier que le vers libre se situe d'abord, la prose ensuite.

That makes calamity of so long life (v. 65-68, p. 806).

Ce vers est un octosyllabe (ou n'a que quatre accents, selon l'analyse métrique adoptée), et c'est le seul de tout le monologue. Une traduction en vers libres, où la variabilité en nombre de syllabes est une norme, pourra-t-elle faire sentir nettement cette différence sans support écrit ?

Voici trois traductions du passage :

Dans ce sommeil des morts, quand nous aurons
Chassé de nous le tumulte de vivre,
C'est ce qui nous réfrène, c'est la pensée
Qui fait que le malheur a si longue vie.

Sommeil de mort, les rêves qui viendraient,
Quand nous aurons chassé l'ennui mortel,
Nous font penser. C'est la vision
Qui donne au malheur sa si longue vie.

Car dans ce sommeil de la mort, les rêves qui peuvent surgir
Quand nous aurons quitté le tourbillon de vivre,
Arrêtent notre élan. C'est là la pensée
Qui donne au malheur une si longue vie.

Le lecteur a-t-il senti l'une des trois propositions comme faisant mieux sentir la brièveté du vers médian ? La deuxième traduction est la mienne : l'octosyllabe médian est encadré de deux vers de dix syllabes (je n'ai pas essayé de respecter une césure 4-6). Qu'on me pardonne ce petit test (sans juger de la qualité intrinsèque de la traduction) : je ne sais si ma proposition permet de mieux « sentir » la brièveté, mais cela semblait une bonne occasion à tenter⁶³⁵. Voici les traductions de Bonnefoy et Déprats :

635 J'ai dû forger une traduction *ad hoc*, car Derocquigny traduit le passage par trois alexandrins (1929, p. 129) et A. Markowicz trois décasyllabes (p. 82).

Bonnefoy , p. 90	J. -M. Déprats, p. 806
Dans ce sommeil des morts, quand nous aurons Chassé de nous le tumulte de vivre, C'est ce qui nous réfrèn(e), c'est la pensée Qui fait que le malheur a si longu(e) vie.	Car dans ce sommeil de la mort, les rêves qui peuvent surgir Quand nous aurons quitté le tourbillon de vivre, Arrêtent notre élan. C'est là la pensée Qui donne au malheur une si longue vie.

Pour l'extrait de Bonnefoy, je me suis basé sur la prononciation de Podalydès dans la mise en scène de Jemmett en 2015 (le e est prononcé, les (e) élidés). Cette prononciation donne trois vers de dix syllabes⁶³⁶. Je n'ai pu comparer avec un extrait similaire chez J. -M. Déprats : selon la prononciation adoptée, il est peut-être possible de faire sentir le vers plus court. Le premier des trois a douze syllabes (« e » muet de « vivre » non prononcé), le vers « court » dix ou onze (selon qu'on prononce le « e » muet à la fin de « arrêtent ») ; le problème est le troisième vers : pour faire sentir le précédent comme plus court, il faudrait sans doute prononcer les deux « e » muets de « une » et « longue », sans quoi le vers est aussi long ou plus court celui d'avant. Même si toutes ces conditions étaient réunies, le public parviendrait-il à sentir la différence ? Est-il ici important de faire sentir cette brièveté ? De manière assez évidente, l'octosyllabe est le lieu de transition entre les deux parties majeures du monologue : jusque là, Hamlet pose la question métaphysique en des termes abstraits, quasi-ontologiques, développant la métaphore traditionnelle du sommeil de la mort. Puis, après l'octosyllabe, introduisant la thématique de la *calamity of life*, le personnage passe à une description plus concrète des maux et des tourments de la vie humaine. La transition est appuyée, sans doute, par l'utilisation d'un mètre plus bref.

Cet exemple précis, et les choix qui peuvent en découler, posent plusieurs questions fondamentales. Partons de l'hypothèse qu'une traduction en vers libre ne permet pas de percevoir la brièveté relative du v. 67. Est-ce dire qu'il rend imperceptible la « spécificité rythmique » de ce vers ? Tout dépend, à mon sens, de ce que l'on appelle rythme. Si c'est du rythme inhérent à la langue dont on parle, ce que j'ai nommé *RP* et *RS*, d'évidence, non : comme tout énoncé, ce vers

⁶³⁶ Cet extrait, au passage, confirme fort bien l'intuition de B. de Cornulier sur la loi des 8 syllabes : il m'eût été impossible à l'écoute de me rendre compte que ces trois « vers » étaient des décasyllabes, parce que D. Podalydès ne les prononce pas en 4-6 ou en 6-4.

est rendu compréhensible par ces rythmes, et, si tant est que l'énoncé soit « compris », son rythme est perçu. La « spécificité rythmique » de *ce* vers, pourtant, n'est pas uniquement liée, justement, à ce seul vers : elle ne prend sens, dans le texte de Shakespeare, que dans le contexte des autres décasyllabes qui l'entourent et en font théoriquement sentir la différence. *Tout* le rythme du vers n'est pas dans sa longueur relative : mais une part non négligeable, quoique difficilement objectivable, de son rythme poétique se joue dans son rapport de longueur avec les vers qui l'entourent – non pas que la longueur ou la brièveté *même* soit significative : ce qui l'est, c'est la perceptibilité *relative*, l'organisation d'un contraste pour porter l'attention de l'auditeur sur tel vers pour telle raison. Autrement dit, traduire ce vers en perdant sa brièveté relative ne supprimera pas tout rythme au vers, et peut-être pas même tout son rythme *poétique* (on remarquera par exemple, chez Bonnefoy, le choix de doubler le présentatif « c'est » dans le vers, dans un effet rythmique d'insistance certain) : mais il est possible qu'on « enferme » cette perception rythmique dans un seul et même vers, plutôt que d'encourager la perception d'un tissage de relations rythmiques entre les vers d'un même texte.

Attardons-nous sur un autre exemple, le début du dialogue de Hamlet et du spectre (acte I, scène 5, v. 1-41, p. 728-730⁶³⁷). Il serait trop long et fastidieux d'entrer dans l'analyse prosodique et syntaxique détaillée de tout le passage : quelques traits importants peuvent toutefois être soulignés⁶³⁸. Sur le plan prosodique, on remarque plusieurs moments qui paraissent entre l'interrogation et l'exclamation, notamment dans les répliques courtes de Hamlet qui répondent aux révélations du Spectre et qui en relèvent la portée dramatique majeure⁶³⁹. La construction générale du passage pourrait se décrire ainsi :

637 L'extrait sélectionné est relativement réduit par souci de simplicité. L'objectif n'est pas d'en livrer une « analyse rythmique » complète sur tous les plans, mais de mettre en avant quelques unes des caractéristiques qui paraissent liées au rapport entre le *RM* et d'autres dimensions rythmiques. On trouvera les textes dans l'[Appendice E](#).

638 Je ne développe pas ici de remarques particulières sur le *RPh* dans le passage. Notons simplement l'usage d'allitérations ternaires à au moins deux endroits de l'évocation de l'au-delà : « confined to fast in fires » (v. 11), « like stars start from their spheres » (v. 17). Le commentaire de procédés de ce type sur une longueur de texte importante, comme le fait parfois Meschonnic, me paraît toujours une entreprise risquée, dans laquelle on peut facilement projeter des intentions ou un sens symbolique à l'objectivité douteuse. Dans ce passage, j'aurais tendance à remarquer une présence notable du son [f] (j'en compte 31 sur les 41 vers de l'extrait) : en rapport avec le [f] de *father* ? de *foul* (répété quatre fois) ?

639 « Alas, poor ghost ! », v. 5 ; « What ? », l. 8, « O God ! », l. 24 ; « Murther », l. 26 ; « O my prophetic soul ! My uncle ? », v. 40-41.

- dialogue introductif entre Hamlet et le Spectre, jusqu'à la première mention de la vengeance (« Whither wilt [...] What ? », v. 1-8) ;
- première tirade du Spectre, qui décrit sous forme euphémistique la condition du Spectre dans l'au-delà (« I am your father's spirit, [...] dear father love », v. 9-23) ;
- échange avec Hamlet au moment de la révélation du meurtre (« O God ! [...] to my revenge », v. 24-31) ;
- récit du meurtre, et réaction de Hamlet à l'identité du meurtrier (« I find thee apt [...] My uncle ? », v. 31-41).

Tout le passage est construit dramatiquement dans la perspective d'une série de révélations : on pourrait dire que, dans la construction rhétorique et dramatique globale de la scène, le rythme est *dynamique* en ce qu'il projette une révélation à venir. La première mention de la vengeance, qui étonne Hamlet, introduit une tension qui est maintenue par le discours du Spectre sur ses punitions infernales, qui retarde et dramatise au sens propre le discours : on attend d'en savoir plus sur cette vengeance. Puis vient le récit du meurtre ; le récit qui s'ensuit s'attarde d'abord à déconstruire la version officielle, et la révélation du coupable ne vient que dans la paraphrase finale de la tirade.

Il serait encore une fois trop long de faire une analyse exhaustive du *RR* dans ce passage. On peut souligner quelques constructions assez remarquables :

- Une série d'inversions syntaxiques⁶⁴⁰ produisent des effets variés, qui semblent mettre en valeur des thèmes majeurs de la pièce. « I could a tale unfold » (v. 15) souligne ici l'infinitif *unfold*, terme-clé de cette scène de révélation⁶⁴¹, et même de la pièce⁶⁴² ; dans « If thou didst ever thy dear father love » (v. 23), l'antéposition du COD met en avant la thématique de l'amour filial, autre point évidemment capital ; « Is by a forged process of my death / Rankly abused » (v. 37-38) permet d'insister sur la fausseté du récit officiel de la mort du roi. Deux autres inversions peuvent être mises en parallèle :

640 Procédé relativement fréquent dans les pièces de Shakespeare.

641 Déjà utilisé par le spectre : « To what I shall unfold », v. 6 .

642 On le trouve dès la deuxième ligne de la pièce : « Stand and unfold yourself », I. 1., p. 674.

When I to sulph'rous and tormenting flames
 Must render up myself (v. 3-4).
 [...] that I with wings as swift
 As meditation, or the thoughts of love
 May sweep to my revenge (v. 29-31).

Dans la première, l'antéposition du complément de lieu le met en évidence, et annonce la description dans la tirade qui suit. La seconde sépare de plus d'un vers le sujet du verbe. Dans ces deux exemples, le sujet *I* est séparé par l'inversion du procès du verbe, qui connote à la fois un lieu (symbolique ou métaphorique, *up et to*) et un devoir (*must et revenge*). On pourrait interpréter ces constructions syntaxiques comme des figures de *RR* visant à mettre en évidence la tension entre le sujet et son destin, le déchirement entre les personnages et leur devoir⁶⁴³.

- [...] whose lightest word
 Would harrow up thy soul, freeze thy young blood,
 Make thy two eyes like stars start from their spheres,
 Thy knotted and combined locks to part,
 And each particular hair to stand an end,
 Like quills upon the fretful porpentine (v. 15-20).

Cette quasi-prétérition repose en grande partie sur une asyndète remarquable (à part les deux derniers vers) qui met en évidence la terreur que doit évoquer, paradoxalement, l'absence de description⁶⁴⁴.

Quels points saillants du *RM*, fatalement effacés, ou au moins édulcorés dans une traduction en vers libres, peut-on identifier dans cette scène ? Le premier est évident : dans cette

643 C'est d'autant plus intéressant dans le second exemple, où : 1/ Hamlet (*I*) et son « devoir » (*revenge*) se trouvent très exactement à chacune des extrémités de la proposition ; 2/ le CC qui sépare le sujet du procès est particulièrement ironique et lourd d'un sens symbolique : les ailes dont Hamlet est censé se doter pour voler à sa vengeance sont aussi rapides que la méditation et les pensées d'amour... soit les deux éléments qui vont justement *retarder* la vengeance dans la pièce – de manière similaire, cette comparaison sépare le *I* de *revenge*.

644 Notons la gradation assez inattendue : le Spectre va de l'immatériel (*soul*) au plus matériel, et finit même par l'animal (*porpentine*), comme si cette évocation des souffrances infernales ramenait finalement l'homme à son état le plus primitif. En outre, ce passage s'inscrit dans un des thèmes importants de l'œuvre, le rapport entre l'indicible et la parole.

scène à l'importance dramatique capitale, les réactions de Hamlet sont manifestées par des répliques *extra-métriques*. C'est d'autant plus intéressant que ces exclamations-interrogations qui sortent du schéma versifié interviennent au moment où s'ouvre l'abîme de la vérité pour le personnage. Au début, en effet, les échanges entre Hamlet et l'ombre de son père se déroulent dans un cadre versifié « normal » :

Hamlet. Whither⁶⁴⁵ wilt thou lead me? Speak. I'll go no further.

Ghost. Mark me.

Hamlet. I will.

Ghost. My hour is almost come

When I to sulphurous and tormenting flames

Must render up myself.

Hamlet. Alas, poor ghost!

Ghost. Pity me not, but lend thy serious hearing

To what I shall unfold.

Hamlet. Speak. I am bound to hear.

Les vers partagés s'inscrivent dans un cadre métrique régulier : leur segmentation (en trois répliques pour le v. 2, en deux pour les v. 4 et 6) apporte au dialogue une dynamique proprement théâtrale (ce que j'ai nommé *rythme connectique* dans la partie précédente), mais la métrique n'en est pas pour autant perturbée⁶⁴⁶. Les deux personnages sont encore à « égalité », leurs échanges s'inscrivent dans le cadre d'une harmonie métrique générale⁶⁴⁷. Le dernier vers du

645 Cette première réplique est-elle un vers ? Le contexte semblerait l'indiquer (pourquoi une seule réplique en prose, ici, alors que toute la scène est en vers ?), mais c'est un vers un peu problématique. Plusieurs solutions sont envisageables : 1/ *Whither* est monosyllabique (possibilité attestée par Kökeritz, p. 321) ; dès lors, soit a) on a une contraction *lead'm* (type de contraction attesté par Van Dam et Stoffel, p. 151), mais il faut prononcer *I'll* en deux syllabes (*I will*) ; soit b) on a ce que B. de Cornulier appelle une récupération post-tonique (phénomène relativement similaire à la « césure épique » telle que la décrit Wright, 1988), et il faut supposer que *me* n'est pas tonique ; soit c) *me* est tonique, auquel cas il faut supposer une césure après la 5^e syllabe (rare, mais Wright semble l'attester, v. 1988, p. 77). 2/ Si *Whither* est dissyllabique et *me* prononcé, si *I'll* est prononcé *I will*, on peut imaginer que le vers est un alexandrin (il y en a au moins un autre dans le passage). De manière instinctive, j'aurais tendance à me prononcer pour la solution 1b). Si Van Dam et Stoffel, Kökeritz et D. Crystal attestent qu'il est très fréquent qu'on doive supposer contractée une forme orthographiée de manière complète (*I'll* pour *I will*), je n'ai pas connaissance qu'ils donnent comme possible le phénomène inverse, et une recherche sommaire dans Shakespeare ne me donne pas d'exemple très probant que le cas puisse exister. Une prononciation non tonique du *me* ne me semble pas contradictoire avec l'intonation interrogative du vers.

646 Qu'on la prenne sur le plan syllabique, que je favorise (v. [Appendice D](#)) ou plus traditionnel (rien ici ne sort de normes communément admises par la TT).

647 On pourrait lier cette harmonie à un effet de sens : dans ces premiers vers, Hamlet ne se sent pas encore dans une situation de dette morale à l'égard du Spectre. Rien n'indique un sentiment d'infériorité par rapport au fantôme

passage, pourtant, marque déjà une modification dans la dynamique de la scène : *To what I shall unfold. / Speak. I am bound to hear* paraît être un alexandrin⁶⁴⁸. Si l'égalité entre les deux hémistiches paraît appuyer en contexte l'équilibre entre les deux personnages, la longueur entraîne ici une première rupture – c'est suite à ce vers que, répondant au *bound* de Hamlet, le Spectre évoque la vengeance⁶⁴⁹.

A partir de là, les réactions étonnées de Hamlet aux révélations du Spectre se feront hors métrique : « What ? » (l. 9), « O God ! » (l. 24), « Murther ? » (l. 26), « My uncle ? » (l. 41), ce qui manifeste évidemment la stupéfaction et l'horreur du personnage face à la révélation. La brièveté des répliques, leur intonation (quasi) exclamative atténuent peut-être l'effacement du cadre métrique dans les traductions en vers libres : l'énergie de ces exclamations contraste sans doute assez avec les tirades qui les entourent pour qu'une partie de l'effet soit conservé. Ce n'est pas le cas pour d'autres vers, relativement plus courts, et que l'absence de métrique aurait sans doute du mal à faire ressentir comme tels, comme le fameux *I am your father's spirit*⁶⁵⁰. Dans les traductions de Bonnefoy comme de J.-M. Déprats, le vers est plus court, peut-être assez pour souligner son importance évidemment capitale ; mais l'absence de métrique n'est pas seulement ici une question de longueur relative. Cet hexasyllabe est plus court que les décasyllabes (ou pentamètres iambiques) qui l'entourent, mais il est aussi *égal* aux hémistiches de six syllabes. Ainsi, on perd par exemple l'effet d'équilibre avec le premier hémistiche qui suit :

I am thy father's spirit,

Doomed for a certain term to walk the night (v. 9-10).

(il utilise deux impératifs, manifeste de la sympathie), et l'harmonie métrique globale de l'échange souligne cet équilibre des rapports.

648 Kökeritz note que *shall* apparaît très rarement sous une forme affaiblie (p. 279-280). Une autre possibilité serait *T'what* [attesté par Van Dam et Stoffel, p. 143] *I shall unfold / Speak, I'm bound to hear* : à part l'aspect inhabituel de la césure forte après la 5^e syllabe, rien ne peut logiquement l'exclure. Les lecteurs seront peut-être surpris que j'utilise le terme « alexandrin » pour un vers anglais : l'emprunt au français est attesté chez Puttenham (1589), v. *Elizabethan Critical Essays* (2), éd. G. G. Smith (1904), p. 75 sq.

649 Dans la traduction de J.-M. Déprats, ce vers est notablement plus long que ceux qui l'entourent : est-ce suffisant pour qu'à l'oral, sans construction métrique, on perçoive le vers comme plus long ? Cela me paraît douteux. Chez Bonnefoy, c'est encore plus compliqué : lui-même fait des hémistiches précédents des vers courts complets, rendant la distinction de longueurs relatives quasi-impossible.

650 Probablement un hexasyllabe ici, avec *spirit* monosyllabique.

Si l'on considère ici une césure 6-4 dans le v. 10 (variation très fréquente), le début de l'apposition qui qualifie le *spirit* se fait métriquement l'écho de l'hexasyllabe de révélation. C'est notamment ce genre d'effet que l'on perd en abandonnant la métrique⁶⁵¹.

L'abandon du *RM* en traduction pose en outre problème dans le traitement des fins de vers : en les rendant difficilement repérable, le vers libre oralisé ne parvient que très mal à rendre compte des jeux éventuels entre syntaxe et mètre. Les enjambements, ainsi, risquent fort de ne pas produire l'effet qu'ils ont à travers la tension entre *RS* et *RM*⁶⁵². La révélation de l'identité du meurtrier en offre un bel exemple :

[...] But know, thou noble youth,
The serpent that did sting thy father's life
Now wears his crown (v. 38-40).

Le rejet est ici double, le complément de *know* ne commençant qu'au vers suivant, et le verbe de subordonnée *The serpent [...]* lui-même rejeté au v. 40. Ce double enjambement a évidemment pour objectif de dramatiser le plus possible l'instant de la révélation, en capturant l'attention du « spectateur » pour ne livrer l'information décisive que dans l'hémistiche final de la tirade. Une traduction en vers libres pourrait faire sentir ces enjambements si l'acteur respectait des pauses sensibles à la fin de chaque vers : Sébastien Pouderoux le fait dans la mise en scène de D. Jemmett (2013), et il n'est pas impossible qu'un spectateur « sente » les fins de vers dans le passage de Bonnefoy. Cela me paraît toutefois improbable dans le contexte d'une diction effective, comme celle de S. Pouderoux. En l'analysant dans Praat©, on trouve ces résultats :

[...] Mais, sache-le [1,3'' de pause],
[O]⁶⁵³ toi [1'' de pause] qui es jeune [0,8'' de pause] et qui es noble,
sache-le : [1'' de pause]
Le serpent dont le dard tua ton père [0,5'' de pause]

651 Toujours dans le thème des longueurs relatives, le v. 13 (« Are burnt and purg'd away. But that I am forbid ») me paraît un alexandrin, qui articule la description globale des souffrances du spectre et l'impossibilité pour lui de les peindre avec précision. Dans les traductions de Bonnefoy comme de J.-M. Déprats, la traduction du vers ne manifeste par de longueur particulière par rapport aux autres.

652 Cela ne garantit pas, l'étude de C. Miller et A. Carter-Ényì (2018) le confirme, que les acteurs anglais le fassent plus sentir.

653 Apparemment ajouté par l'acteur.

Porte aujourd'hui sa couronne (trad. Bonnefoy, 1988, p. 44).

On le voit, la pause effectuée par l'acteur avant la révélation finale n'est guère distinguable en importance de celles qui se situent à l'intérieur du vers d'avant : comment un « spectateur » pourrait-il, sans texte, à coup sûr déterminer que « O toi qui es jeune » n'est pas un vers ? ou, à l'inverse, comprendre que « Le serpent dont le dard tua ton père porte aujourd'hui sa couronne »⁶⁵⁴ en forme deux, puisque la pause qui les sépare n'est pas significativement plus marquée que celle qu'on peut trouver dans un seul et même vers ?

Plus marquant encore que le traitement des fins de vers, celui des césures manifeste la difficulté du vers libre à rendre certaines spécificités poétiques du texte shakespearien⁶⁵⁵. Prenons par exemple un extrait de la première tirade du spectre dans le passage, où le défunt roi évoque son terrible sort :

[...] But that I am forbid[^]
To tell the se//→crets of my prison house*,
I could a tale unfold //^ whose lightest word[^]
Would harrow up thy soul,//* freeze thy young blood,*
Make thy two eyes //^ like stars start from their spheres,*
Thy knotted and //° combined locks to part,*
And each particular hair //^ to stand on end*
Like quills upon //° the fearful porpentine.*
But this etern//→al blazon must not be[^]
To ears of flesh and blood.//* [...] (v. 13-22)⁶⁵⁶.

654 17 syllabes : c'est long, mais la scène de Bonnefoy comporte par exemple deux vers de 14 ou de 15 syllabes (« Ton jeune sang, arracherait tes yeux comme deux étoiles », « Aux oreilles de chair et de sang. Écoute, écoute, écoute ! »).

655 Je tiens à prévenir le lecteur que les analyses qui suivent s'inspirent avant tout de l'hypothèse du pentamètre iambique comme vers syllabique, que je développe dans l'[Appendice D](#) de ce travail. J'y souligne l'importance de la césure dans la construction métrique des vers shakespeariens, et j'y explique également le principe de récupération rythmique, emprunté à B. de Cornulier : ainsi, le symbole → dans les citations suivantes ne doit pas être interprété comme une pause, mais comme la marque d'une possible récupération de ce type. Je renvoie à l'Appendice désigné pour de plus amples informations.

656 La double barre (//) indique la césure ; l'étoile (*) indique une césure ou une fin de vers qui se termine sans enjambement ; le symbole circonflexe (^) indique un enjambement (césure ou fin de vers) qui sépare des syntagmes ; le symbole degré (°) indique un enjambement qui tombe au milieu d'un syntagme ; la flèche → indique une césure « à l'italienne ». Par souci de simplification, je n'ai indiqué qu'une seule césure, mais le statut de celle-ci dans plusieurs vers peut tout à fait être discuté ; dans certains cas, les deux possibilités 4-6 et 6-4 sont envisageables (*I could a tale // unfold whose lightest words* plutôt que la césure 6-4 proposée).

Ce passage construit un « rythme » global tout à fait intéressant dans le rapport complexe qui se tisse entre *RS* et *RM*, qui *ne traite pas ici* au même niveau la fin de vers et les césures. Sur les dix vers de ce petit récit, on remarque que la plupart des fins de vers (contrairement à la seconde tirade du Spectre) ne produisent pas d'enjambement, mais sont de sens plein ; à l'inverse, cependant, Shakespeare joue presque constamment avec la césure des vers, soit par des enjambements internes, soit par des césures à l'italienne. Le *RM* influence ici le rythme global, donnant l'impression d'un débordement de la parole du spectre, toujours rattrapé en fin de vers, comme si, en quelque sorte, le roi défunt était au bord de révélations interdites, comme s'il devait se contenir de les faire à son fils. On remarque au passage que les césures mettent à plusieurs reprises en évidence des termes-clés : *secrets* et *unfold*, par exemple, en cohérence sémantique l'un avec l'autre, et avec le contexte dramatique de la scène ; ou *eternal*, adjectif temporel ici lourd d'un rapport avec l'au-delà (l'adverbe temporel *ever*, deux vers plus loin, subit le même traitement « à l'italienne »). Cette analyse bien succincte me paraît souligner un important paradoxe de la traduction en vers libres. En gommant les relations qui se tissent entre différents niveaux de rythme, et notamment celui du *RM* avec tous les autres, je ne crois pas que ce vers libre montre bien de *quelle* liberté jouit Shakespeare dans sa poétique. Ce magnifique passage, entre respect et contournement de bornes métriques au sein des *même vers*, donne au contraire une idée de la liberté réelle avec laquelle compose le Barde : c'est un *jeu*, au sens à la fois ludique et mécanique. De la même manière que les « règles d'un jeu » ne sont pas un ensemble de « contraintes » qui s'appliquent aux joueurs pour les priver de liberté, mais dessinent un espace *de liberté* à l'intérieur desquelles le joueur et le jeu existent, la métrique de Shakespeare *montre* la liberté de sa poétique, bien plus qu'il ne la limite. Le vers libre, en faisant disparaître les événements perceptifs qui *informent* le discours, paraît faire tomber en même temps la « règle » et le jeu qu'elle permet. Quelqu'un qui supprimerait le filet au tennis ne rendrait pas les joueurs plus « libres », mais simplement le jeu inexistant.

Le vers libre, ainsi, ne remplit pas (en partie) la tâche que lui donnent les traducteurs, qui le supposent adapté à rendre sensibles des dimensions poétiques du texte de Shakespeare. Pour des raisons constitutives, le vers libre oralisé rencontre des difficultés à manifester des dimensions que le *RR* rend plus évidentes dans le texte original. Comme j'ai essayé de le montrer, le vers libre n'est pas un choix *poétique* (au sens d'une analyse rigoureusement *poétique*, des spécificités d'écriture du texte shakespearien) : la notion de rythme utilisée par les traducteurs en vers libres

de Shakespeare est avant tout une notion *idéologique*. Le rythme paraît ainsi être l'« idiot utile » d'une poétique moderniste appliquée à Shakespeare, dont le vers libre est le moyen le plus évident de mise en œuvre.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Dire, comme J.-M. Déprats, que l'on choisit « le rythme plutôt que la métrique » (déjà cité, 2002, p. CII) pour traduire Shakespeare, c'est s'inscrire dans la continuité de l'imaginaire moderne autour de la notion de rythme. Constatant ainsi l'importance de la notion de rythme chez les traducteurs contemporains, à la fin du XX^e s. et au début du XXI^e s., il m'a paru important d'en proposer une épistémologie critique, une généalogie, même si elle est forcément incomplète. On pourrait presque dire la mythographie, tant le concept porte, dans le domaine français contemporain⁶⁵⁷, un ensemble d'*a priori* et d'idées reçues qui donnent effectivement au rythme la puissance, mais aussi l'inconsistance, d'un mythe fondateur, celui du sens profond et original d'un texte, qui égalerait en quelque sorte son identité. La « redécouverte » par Benveniste de *rhuthmos*, et le travail essentiel de Meschonnic qui s'inspire du linguiste, sont les étapes matricielles de ce mythe dans la pensée contemporaine, car ils présentent un retour possible à un âge où le rythme était détaché des exigences fixistes d'une métrique trop pesante. Benveniste, en partie à son corps défendant, a créé l'image globale d'un *rhuthmos* qui aurait radicalement changé de nature avec Platon, en se rapprochant de la rigidité et de l'immuabilité du mètre. P. Sauvanet montre en réalité comment forme et flux, mouvement et fixité, ne se sont pas succédé chronologiquement, mais ont toujours coexisté dans les usages que nous avons conservés du grec : je n'ai fait que développer son approche. Si l'article de Benveniste est absolument fondamental pour comprendre la notion de *rhuthmos* et, partant, la manière dont le rythme en français contemporain s'est reconstruit à partir de lui, il convient aussi de souligner ce que cet article, et surtout ses exégètes, exagèrent : la rupture entre un rythme « mouvant » et un rythme « fixe », entre flux et forme⁶⁵⁸.

657 On l'a vu, dans le domaine anglais, ce mythe est moins présent : *rhythm* est encore facilement associé, y compris chez les chercheurs, à la régularité de *meter*. J'ai rapidement évoqué ce point p. 108, note 219. Quoique E. Couper-Kuhlen soit consciente de la distinction entre *meter* et *rhythm*, et elle utilise le second pour le premier, justement par souci de simplicité envers une tradition qui les confond. On trouvera quelques discussions sur la terminologie chez J. W. Hendren (1961) ou G. B. Pace (1961).

658 La démarche de Platon par rapport à *rhuthmos* est moins épistémique (qu'est-ce que *rhuthmos* ?) que morale (quels *rhuthmoi* doit-on utiliser pour une vie juste ?). Sur ces points, je renvoie aux [Appendices A](#) et [B](#). En outre,

Partant des constats de Benveniste, Meschonnic est à la fois le penseur le plus important du rythme en français, et son « mythographe » le plus puissant. Épousant le récit d'un rythme préplatonicien moins soumis aux diktats de la métrique, il a réinventé le rythme dans le discours, en montrant toute la possible richesse, notamment du point de vue poétique. Meschonnic se situe à la fois dans une forme de « retour » au « rythme-flux » qu'il considère être celui qui avait cours avant Platon ; mais aussi dans la suite d'une évolution diachronique du terme en français, dont le point saillant me paraît être la forte *conceptualisation* du mot : dans la lignée de *rhuthmos*, « rythme » est d'abord plus proche, en français, de phénomènes ou d'éléments concrets, notamment dans le domaine poétique (en témoigne la confusion avec *rime*, ou la désignation par « rythme » des vers eux-mêmes) ; puis, le « rythme » est devenu une qualité, d'abord presque uniquement associée à la poésie versifiée (métrique, bien sûr) – qualité assez similaire à l'harmonie, au caractère musical qu'on pouvait trouver à un texte. Enfin, à partir du XIX^e, et du XX^e s. surtout, le rythme s'est détaché des seules qualités qu'il était censé exprimer, et de la seule poésie, pour devenir un *concept* à part entière, beaucoup plus général⁶⁵⁹. C'est en ce sens que Meschonnic poursuit une évolution pluriséculaire par son travail, et en représente même, en quelque sorte, l'aboutissement : il se donne comme but explicite de détacher le rythme des seuls phénomènes par lesquels on peut le percevoir dans un discours, pour en faire la pierre angulaire du *sens* et de la *valeur* de ce discours. Cette démarche holistique a pour intérêt de montrer que le rythme d'un texte, c'est bien plus que la césure et le compte des syllabes : le rythme est partout, tant dans les conversations ordinaires que dans la prose la plus littéraire, et il n'est plus l'apanage de la poésie métrique traditionnelle. Meschonnic a considérablement enrichi ce qu'on pouvait considérer comme faisant partie du rythme d'un texte : accents multiples liés à la prosodie et au ton, caractère significatif des répétitions (phonétiques comme rhétoriques), prise en compte de la voix (de l'oralité) comme facteur de rythme, etc. Le caractère maximaliste de son entreprise aboutit pourtant à toute une série de difficultés, que j'ai essayé d'identifier : en tant que « système », ou « mouvement » global détaché des seuls phénomènes qui le rendent perceptible (car le rythme est une *synthèse* pour Meschonnic), la définition qu'il en donne entre dans une tension toujours irrésolue entre, d'un côté, le rythme et l'individuation stylistique (quelle

il ne faut pas oublier le rythme « rhétorique », qui ne cesse d'exister à partir d'Aristote chez les orateurs occidentaux, fût-ce en sourdine, à côté du rythme poétique.

659 On observe, on l'a vu, un mouvement assez similaire en anglais, mais moins marqué vers la conceptualisation forte du terme. En ce sens, le poids de Benveniste et de Meschonnic dans le domaine francophone a peut-être joué un rôle décisif. Il me semble, dans le domaine anglophone, qu'on a encore une concurrence marquée en *rhythm* et *meter*.

différence concrète entre le rythme d'un discours et le style d'un auteur ?), de l'autre, entre le rythme et le *sens* du discours⁶⁶⁰.

La théorie de Meschonnic rencontre ainsi de sérieux obstacles, notamment pour les textes de théâtre⁶⁶¹. Il m'a donc semblé nécessaire de sortir de cette entreprise maximaliste, pour en revenir à un « découpage » des rythmes par « niveaux », que Meschonnic récuse fortement ; j'ai été conduit par le volonté de m'attacher d'abord à ce qui est *perceptible*, et j'ai ainsi considéré

660 J'ai essayé d'évoquer succinctement la question d'un rapport entre (niveaux de) rythme(s) et sens dans la typologie que j'ai proposée (v. I, Ch. 2, 4 « Typologie sommaire des rythmes »), de manière fort insuffisante car c'est peut-être la question essentielle, comme le sent d'ailleurs Meschonnic sans parvenir, à mes yeux, à trouver une solution totalement satisfaisante au problème de leur relation. Son effort vise à dépasser l'aporie du « fond » et de la « forme » (signifiant et signifié) dont il voudrait débarrasser la poétique. J'ai bien conscience, en proposant « des » rythmes en « interaction » avec le sens, et avec cette distinction imparfaite entre sens littéral et symbolique, de revenir à une forme de cette aporie qui ne me convient guère, mais que le cadre de ce travail ne me permet pas de dépasser. Peut-être y a-t-il entre les instances qui permettent le texte littéraire des divorces indépassables, qui rendent vaine la possibilité d'une théorie globale : le « rythme du discours », qui neutralise fond et forme, est peut-être (sans doute, à mon avis) cohérente du point de vue du producteur, du poète, mais l'est-il du point de vue du spectateur, lui-même distinct de l'analyste – qui rencontre souvent lui-même sa propre aporie : un effet de rythme provoque-t-il un effet de sens, ou un effet de sens amène-t-il un phénomène rythmique qui lui serait associé ? Où est la cause, et où la conséquence ? J'aimerais proposer une métaphore incongrue. Que le lecteur se figure un match de football. Une équipe cherche à marquer un but, mais fait face à une défense redoutablement organisée, et fait « tourner le ballon » d'un bout à l'autre du terrain, à la recherche d'une faille qu'elle ne trouve pas. Soudain, un joueur accélère balle au pied, dribble trois défenseurs à la suite, et marque un but sublime. On peut interpréter une telle action du point de vue « rythmique » : le rythme collectif des passes ne suffisait pas ; un joueur a pris l'initiative d'une rupture dans ce rythme, en imposant un autre rythme, individuel, qui aboutit à la résolution de son objectif. Le joueur en question, cependant, n'a pas voulu « changer de rythme », mais simplement marquer un but ; le changement de rythme qui a mené le but est à la fois la conséquence d'un objectif (la volonté de marquer le but) et la cause de la réalisation de cet objectif. Le rythme, dans l'action du joueur, ne peut pas être considéré comme un « moyen » qu'il utilise pour arriver à sa fin, car c'est cet autre rythme même qui est l'action. Se passe-t-il quelque chose de similaire avec le rythme poétique, les variations rythmiques qui traversent une pièce de théâtre ? Mes connaissances limitées en philosophie logique m'amènent à deux hypothèses, peut-être intéressantes à creuser en vue d'une épistémologie sérieuse du rythme *poétique*. 1/ La théorie aristotélicienne des causes (v. *Métaphysique*, 983a – 984b) en distingue quatre. Dans l'objet poétique, rythme et sens pourraient être conçus comme deux causes différentes du même objet : le « sens » comme cause *formelle* (« je veux dire ça ») et le rythme comme cause *motrice, efficiente* (« je provoque l'existence de l'objet ») – dans un objet donné, la cause formelle n'a pas pour *conséquence* la cause efficiente, les deux sont inséparables (il n'est pas possible de séparer dans une maison *existante* son plan et sa construction, comme il n'est pas possible de séparer dans un texte son sens et son rythme) ; 2/ Il pourrait y avoir entre rythme et sens une forme de « causalité circulaire », dont les spécificités seraient à penser. A ma connaissance, le concept n'existe pas en analyse littéraire (E. Morin, en parle, v. 1977 [2006], p. 259 ; 1990 [2005], p. 114 *sq.* ; 1997). Un article de C. Lenay (2018) tente d'expliquer l'émergence d'une « causalité circulaire » dans un « système de systèmes », sur la base d'une réflexion sur des modèles biologiques. Toutes choses égales par ailleurs, des parallèles intéressants sont peut-être possibles entre un tel concept et un texte littéraire (le « rythme global » d'un texte pourrait être compris comme un « système des systèmes », par exemple) : on trouve une tentative dans un article de Cavallès (1999, p. 15 *sq.*).

661 Difficile d'établir exactement ce qui forme *un* discours dans une pièce de Shakespeare : une réplique ? une scène ? la pièce entière ? En outre, la fiction pose de profonds problèmes dans la théorie meschonnicienne, qui suppose le rythme comme produit par un *sujet* qui produit un discours. Peut-on dire de *Hamlet* que c'est un texte où s'exprime un sujet au sens où l'entend Meschonnic ? Difficile de le dire, tant lui-même reste assez flou sur cette question de la fiction (v. par exemple 2009 [1982], p. 88 *sq.*, p. 443 *sq.*).

que, même si le rythme d'un discours est un *tout* qui porte son sens et sa valeur (ce que je crois), il n'est probablement connaissable et analysable que par les phénomènes concrets dont Meschonnic cherche, justement, à faire la synthèse. J'ai donc produit une typologie sommaire des rythmes dans le langage⁶⁶², sur laquelle j'ai tenté de m'appuyer pour traiter du mythe de ce « rythme global » qui a été récupéré par les traducteurs de Shakespeare, et qui a conduit, aujourd'hui, au choix écrasant du vers libre pour traduire le vers shakespearien⁶⁶³.

Cela peut, là aussi, apparaître comme une sorte d'aboutissement logique, qui semble suivre en parallèle la conceptualisation du rythme comme élément fondamental de la poétique d'un texte. Observer les traducteurs de *Hamlet*, depuis que Voltaire, le premier, a introduit le personnage en France, c'est voir une évolution en forme de balancier : le vers (l'alexandrin), roi de la scène française, traduit Shakespeare pour les spectacles, et la prose est réservée aux lecteurs – c'est une dichotomie franche entre le livre et la scène. Elle s'efface au début du XX^e s., en même temps que la prose devient la forme privilégiée de la traduction. Enfin, le balancier semble aller dans l'autre sens avec le triomphe progressif du vers libre, qui ramène la forme versifiée sur le devant de la scène, dans tous les sens du terme. Le rythme, chez les traducteurs « vers-

662 Rythme « prosodique », rythme « syntaxique », rythme « phonique », rythme métrique, rythme « rhétorique », rythme « corporel ».

663 Pour discuter des limites de la théorie de Meschonnic vis-à-vis du théâtre, j'ai essayé d'esquisser quels pouvaient être les particularités d'un rythme spécifique au théâtre (v. [I, Ch. 3, « Parenthèse sur le rythme au théâtre »](#)). Un point important me paraît être qu'une partie non négligeable du rythme théâtral se situe entre les répliques (ce que j'ai appelé « rythme connectique »). Chez Meschonnic, les éléments rythmiques semblent exclusivement linguistiques. Or, sur scène, un silence peut être rythmique de plein droit. Étrangement, le pentamètre iambique de la métrique générative (v. [Annexe D](#)) et le vers libre de théâtre trouvent ici un point commun inattendu : la spécificité de la métrique générative est de considérer que les effets de régularité observables dans les vers de Shakespeare sont le fait de phénomènes purement linguistiques qui sont exagérés, systématisés et esthétisés. Dans le vers libre théâtral, la disparition de la césure et de la fin de vers, ou au moins leur effacement, fait porter la « charge » du rythme sur d'autres dimensions : dans le vers libre, dit Meschonnic, « le facteur premier dev[ient] l'ensemble de la saturation phonique et sémantique » (1982a, p. 607) ; autrement dit, là encore, de purs éléments linguistiques. Meschonnic ne se cache d'ailleurs jamais de vouloir explorer ce qu'est le rythme du langage en lui-même. Pourquoi souligner ce point commun ? Au-delà des différences (majeures) qui peuvent séparer la pensée d'un Meschonnic sur le vers libre de celle d'un P. Kiparsky sur le pentamètre iambique, ce sont des pensées qui tendent à situer le rythme *uniquement* dans le langage. Or la métrique traditionnelle, comme d'ailleurs l'en accuse Meschonnic, est-elle purement linguistique (la question se pose au passage pour le discours « ordinaire » lui-même ; les prosodistes ont reconnu depuis longtemps des structures communes à la perception de la musique, du discours et des vers – v. E. Couper-Kuhlen, 1993, p. 112-113) ? Question difficile. Je ne critique pas ici le propos déjà cité de B. de Cornulier sur l'« immanence » de la métrique par rapport à un discours, qui me paraît indiscutable (v. 1995, p. 285) : mais ce n'est pas parce que le phénomène dans son ensemble est immanent dans un discours qu'il organise que les éléments par lesquels il produit cette organisation sont tous linguistiques (ou, au moins, verbaux). Si la césure, par exemple, est comprise comme un silence (ce n'est pas forcément mon cas), il faut reconnaître que la métrique passe par du non-linguistique : pourtant, il n'est pas douteux que la perception des vers est un phénomène linguistique. La solution à cette difficulté est, évidemment, de considérer le silence comme un phénomène pleinement linguistique.

libristes », est accompagné de sèmes et d'*a priori* qu'on retrouve comme des *leitmotivs* dans leurs discours : corporalité, mouvement, souplesse, musicalité. Chez Bonnefoy et J.- M. Déprats notamment, on a souvent l'impression que le vers libre offre une sorte de compromis définitif dans la traduction du Barde : par la récupération du rythme, on touche à ce qui fait l'identité essentielle du texte. Ainsi, on croit économiser toute une série de choix qui semblent désormais obsolètes (la traduction a-t-elle pour but la scène ou le livre ? que perd-on quand on oblitère la régularité métrique?).

Ces choix, pourtant, existent bien dans les travaux des traducteurs, quoiqu'ils soient souvent implicites. La clé de voûte de leur argumentation pour le vers libre, le rythme, me paraît fragile à double titre : d'abord par le concept même, qu'ils récupèrent, de manière parfois fort superficielle, de Meschonnic ; ensuite, parce que ce qu'ils considèrent comme un rythme adéquat pour traduire Shakespeare repose en réalité sur une série d'autres mythes, reliés à celui du « rythme » et qui lui servent de point d'appui : celui d'une différence essentielle et radicale entre l'anglais et le français ; celui d'une incompatibilité ontologique entre les métriques anglaise et française (ainsi que sur une méconnaissance du fonctionnement réel de celles-ci) ; et celui du « shakespeareanisme », la vision totalement fantasmée d'un Shakespeare hors du contexte littéraire et théâtral de son temps. Le français et l'anglais, en réalité, pour être des langues différentes, n'ont rien d'irréconciliable, ni dans leurs structures, ni dans leurs lexiques, ni dans leurs « rythmes », si tant est qu'il soit possible de parler du rythme d'une langue. Le *rythme* de la poésie métrique française n'est, ni structurellement, ni historiquement, un ensemble monotone d'alexandrins ronflants, au cadre immuable ; pas plus que le pentamètre iambique n'est un royaume de liberté totale. La critique anglo-saxonne, enfin, a enterré depuis longtemps l'idée d'un Shakespeare démiurge qui écrirait « contre » son époque⁶⁶⁴.

Choisir le vers libre pour traduire Shakespeare, repousser le vers métrique comme une aberration surannée, en s'appuyant sur le rythme comme argument principal, c'est instaurer entre les niveaux de rythme possibles d'un texte une incompatibilité qui n'a pas cours dans les pièces originales, où les interactions entre les différents niveaux sont constantes. Que l'on juge ces effets impossibles à rendre en français (raison traductologique) et que l'on récuse les vers métriques

⁶⁶⁴ Sur ce point, il semble parfois que les traducteurs français ne soient pas tout à fait sortis de l'imagerie romantique qui s'est façonnée autour de Shakespeare, comme anti-modèle du théâtre classique français.

parce qu'ils renvoient culturellement à un passé théâtral qu'on refuse de rappeler au spectateur (raison esthétique) se conçoit amplement, mais les justifications qu'on présente généralement pour le faire ne relèvent pas de la poétique au sens propre. Pour que le raisonnement tienne, il faudrait parvenir à prouver que le vers métrique français, au niveau linguistique, métrique et poétique, *ne peut pas* faire avec « son » rythme ce que le vers anglais fait avec le sien. Cette preuve me semble introuvable. La traduction de Derocquigny nous paraît du Hugo de mirliton : peut-on en inférer que le vers métrique français en tant que tel est responsable de notre désamour ? Pourquoi la responsabilité en incomberait-elle plutôt à l'instrument du traducteur qu'au traducteur lui-même ? Le rejet du vers métrique, qui est avant tout celui de l'alexandrin, est-il une affaire d'incompatibilité profonde avec les spécificités de la métrique shakespearienne ? La *doxa* de la traduction du Barde en vers libres paraît surtout le prête-nom de goûts, personnels ou collectifs, qui tiennent lieu de théorie.

Il est structurellement impossible, dans les passages versifiés de Shakespeare, de trouver du rythme « plutôt que » de la métrique : aussi les traductions en vers libres ne sont-elles pas des textes qui privilégient le rythme sur la métrique, mais tout simplement des textes sans rythme métrique. Ce n'est pas mieux, ou moins bien, c'est un autre discours, bâti sur une configuration de niveaux de rythme entièrement différente, et dont on ne peut légitimement pas attendre les mêmes effets. Il faudrait une étude d'une tout autre ampleur pour analyser en détail les effets spécifiques qu'entraîne chez le spectateur l'absence de régularité métrique dans le discours de théâtre. J'ai essayé d'en donner quelques exemples bien limités dans la dernière section de ce travail : le dialogue entre Hamlet et le Spectre joue à plein des interactions entre rythme métrique et autres niveaux de rythme. Traduire en vers libre, c'est perdre cette interaction – ce qui n'a rien de grave, tant qu'on ne cache pas ce qu'on laisse de côté et qu'on reste lucide sur les gains et les pertes. La question, me semble-t-il, doit toujours être : que perd-on, quand on efface la régularité systématique instaurée dans le discours théâtral⁶⁶⁵ ?

665 Cette question rejoint plus largement celle de l'utilisation même du vers régulier au théâtre, qui a connu en Occident un succès retentissant, dans quasiment toutes les cultures, avant de s'épuiser lors des deux derniers siècles. Une manière de répondre à la question de ce que l'on perd en ne traduisant pas le vers métrique pourrait être de se demander pourquoi on y a recours. L'une des raisons possibles de la métrique théâtrale, ce pourrait être de produire une « parole spectaculaire », une parole faite pour marquer la mémoire du spectateur, de participer à l'événement physique du spectacle, ce que semble dire Hugo avec le vers comme « forme optique de la pensée » (1827 [1993], p. 95) – comme si le vers, au théâtre, était de la « pensée qui se voit », ou se voit mieux. Il me semble qu'il y aurait un intérêt presque anthropologique à explorer le rapport entre le vers métrique et le théâtre, sous toutes les formes diverses qu'il a pu prendre (en Occident) depuis l'Antiquité. D. Guénoun (2018) aborde le indirectement le sujet, à travers le rapport entre théâtre et poésie, et soulève quelques questions intéressantes.

La théorie de Meschonnic, entre autres, montre bien *qu'il y a toujours*, dans tout discours, ce rythme que le vers libre est censé mettre en évidence. Il en est « du » rythme comme de la température : on dit qu'« on a » de la température quand elle atteint un degré qui cause certains effets remarquables au corps, et il n'est pas impossible qu'il en soit de même quand on dit « c'est rythmé », « il y a du rythme dans ce texte ». Comment résoudre, alors, la quadrature du cercle identifiée par les traducteurs ? Comment trouver « le » rythme, alors que les vers semblent trop exigus, ou que trop de distance nous sépare de Shakespeare pour espérer qu'une forme versifiée conserve encore le sens qu'elle aurait pu avoir si on l'avait traduit en français au début du XVII^e s ? A cette question, on peut esquisser plusieurs réponses.

Je viens de le redire : là où le XVIII^e et le XIX^e s. produisaient des types de traduction différenciés pour la scène et le livre, l'émergence de la prose comme vecteur privilégié de traduction a rendu inopérante cette distinction. La traduction en vers libres, en ce sens, ne fait que prendre la suite de la traduction en prose, comme j'ai essayé de montrer qu'elle le faisait sur le plan du rythme⁶⁶⁶. Sur le plan *poétique* et littéraire, cette séparation a du sens, au moins au niveau de la perception : s'il est vrai qu'un « spectateur » ne reçoit pas le discours de théâtre de la même manière qu'un lecteur, ce qui semble une évidence, il y a peut-être lieu de penser des traductions de types différents. Cette « pragmatique » de la traduction peut sembler bancal, dans la mesure où elle s'oppose à la pensée de la traduction comme le meilleur compromis possible entre toutes les dimensions rythmiques d'un texte. Il s'agirait en quelque sorte d'accepter de sacrifier tout ou partie de l'un des niveaux de rythme, pour en mettre un autre en avant (une traduction « métrique » sacrifiera probablement beaucoup plus d'effets de *RS* (rythme syntaxique), par exemple, mais peut tenter de mettre en relief des effets de sens symbolique qui naîtraient des relations entre le *RM* et les autres niveaux de rythme). On pourrait donc remettre en question l'idée même d'une traduction comme compromis pour parvenir à un ensemble équilibré par rapport à l'original ; on peut, parallèlement (et de manière corrélée ?) douter « du » rythme comme ensemble synthétique révélateur d'une vérité du texte, qu'il faudrait chercher et rendre

666 Contrairement aux apparences, cette absence de séparation ne témoigne peut-être pas d'une domination dorénavant nette du spectacle sur l'écrit (notamment pour les textes « classiques ») : je crois qu'on pourrait arguer que la prose (et le vers libre à sa suite), qui se manifestent *grosso modo* dans le jeu des acteurs par une domination presque absolue du *RS* dans le discours théâtral, tient justement d'une domination du rythme de l'écrit. De manière un peu abrupte, je pense qu'il n'est pas impossible qu'on ne lise plus le vers (quand il existe) comme on le dit, mais qu'on le dit plutôt comme on le lit. J'ai déjà évoqué M. J. Kidnie, qui développe des idées intéressantes sur cette question in B. Hodgson et W. B. Worthen, 2005, Chap. 5, « Where Is Hamlet? Text, Performance, and Adaptation ».

par la traduction. Il n'y a pas de quadrature du cercle à résoudre, dans la mesure où le traducteur choisit dès le départ une dimension du rythme à réduire ou à sacrifier⁶⁶⁷. Etkind condamne violemment le « compromis » (du type, ce n'est pas du vers métrique, mais c'est quand même du vers) comme « anti-artistique » (1982, p. 49). Sans aller jusque-là, on peut dire, en tout cas pour Shakespeare, qu'il conduit les traducteurs en vers libres à une forme d'illusion, celle d'avoir « conservé le vers », senti comme une dimension essentielle de l'art shakespearien. Cependant, au spectacle, ce vers *n'est pas* conservé puisqu'il n'est pas senti, et la recherche *du* rythme finit, paradoxalement, par le situer presque exclusivement dans une seule de ses dimensions, quitte à en appauvrir les possibilités.

Le vers métrique (en français surtout) me semble ainsi profondément incompris, et Meschonnic y a grandement contribué : en désarrimant le rythme du mètre – entreprise en elle-même salutaire – il a disqualifié toute la métrique en l'assimilant à la métrique *classique*. Rappelons qu'il différencie ainsi mètre et rythme : « Le mètre est discontinu, chiffrable, binaire ou ternaire. Le rythme est continu-discontinu. [...] Si c'est un “flux”, c'est aussi la structuration en système de ce qui n'est pas encore système [...] » (1982a, p. 225). Que veut-il dire par « discontinu » ? Probablement, ici, tous les procédés par lesquels la métrique « coupe » le discours et permet ainsi de le mesurer⁶⁶⁸. Le rythme, lui, *peut contenir* du discontinu, mais il est fondamentalement du *continu*, du discours en train de se faire, un « flux » qui se construit en « système » (ce que Meschonnic assumera en reprenant avec G. Dessons le *panta rhei* d'Héraclite en 1998 [2008]). La conception de la césure comme « pause », comme coupure, est symptomatique de cette vision de la métrique. Pourtant, G. Peureux⁶⁶⁹ montre parfaitement comment une telle vision est située historiquement dans le classicisme. De manière paradoxale, mais finalement cohérente avec sa pensée, Meschonnic inscrit profondément sa critique de la métrique en restant, sur ce point, *dans les cadres* du classicisme. Si « le » rythme du discours est un mouvement, la métrique n'a pas fatalement à être comprise comme une interruption, même

667 Il n'est pas nécessaire de rentrer dans le débat qui interrogerait *laquelle* des dimensions du rythme il est préférable de sacrifier. On pourrait arguer qu'« abandonner » tout ou partie du *RS* d'origine (ordre des mots, thématisations, etc.) est moins gênant que de se priver du *RM*, dans la mesure où, en français, il y aura de toute façon un *RS*, même si ce n'est pas « celui » du texte d'origine (mais l'est-ce jamais vraiment ?) ; rien ne peut en revanche compenser la suppression du *RM*.

668 « La notion de mesure implique celle de pied et celle de coupe », Meschonnic, 1982a, p. 232. Ce dernier tente dans sa propre réflexion sur la césure de circonvenir à la difficulté de la césure comme « coupure » en la traitant avant tout comme un *accent* (v. *ibid.*, p. 229 sq.).

669 V. 2009, section « Autour de la césure », p. 161-174.

momentanée, de cette dynamique : pour rester dans la métaphore fluviale, les césures, par exemple, ne sont pas des barrages qui retiendraient le flux du rythme, mais des plutôt des écluses qui, entre autres éléments, en modulent le cours.

Pour la critiquer, Meschonnic reste en réalité dans la continuité de la métrique classique, et cela relève d'un phénomène plus large dont j'ai souligné les effets à plusieurs reprises chez les traducteurs vers-libristes : notamment sur le plan des théories linguistique et métrique, les auteurs ne font que continuer, parfois défendre, des lieux-communs qui existent depuis des siècles, sur la langue et les vers, en français comme en anglais. Rivarol et Voltaire sont les adversaires littéraires de Bonnefoy et de J.-M. Déprats, mais ce sont *eux* qui ont créé et fixé les termes du débat qui nous occupe : y compris quand nous pensons contre eux, nous pensons avec eux. Je dirais en ce sens que, dans la traduction vers-libriste, toutes les dimensions que l'on peut corréliser au rythme n'ont jamais été véritablement critiquées que sur un plan axiologique (il est bon, ou non, d'avoir une langue claire et rationnelle), jamais vraiment sur le plan épistémologique (avons-nous même une langue « plus rationnelle ? »). Même si cela peut sembler paradoxal au vu de l'histoire du vers libre dans la poésie moderne et contemporaine, j'irais jusqu'à dire que les traducteurs vers-libristes défendent, presque en tous les points, les conceptions du classicisme le plus rigoureux (ils en ont besoin, d'ailleurs, pour établir et fortifier leur théorie : leur silence quasi total sur les évolutions de la métrique française au XIX^e s. est éloquent). Par là même, leur vers libre se définit théoriquement *par la négative* : il est moins un choix *poétique* positif qu'une manière d'échapper à une métrique française qui hante finalement ces textes et les informe en creux. Les positions de J.-M. Déprats, de Bonnefoy et d'autres dans leur sillage sont très souvent la continuation des prosateurs qui les ont précédés, le vers libre fournissant cependant l'outil qui manquait pour que la critique légitime du vers dépassât l'aporie que représentait l'impuissance à donner une forme identifiable. Mais si l'on définit le vers, *a minima*, par la perception de sa limite finale, je crois que le vers libre échoue sur scène, car le spectateur est généralement incapable de repérer le passage d'un vers à l'autre⁶⁷⁰.

670 Comme je l'ai dit dans la deuxième partie de ce travail, j'aurais voulu avoir l'opportunité de tester cette hypothèse de manière plus rigoureuse. Il faut noter aussi que Meschonnic défend une *oralité* du vers libre, qui n'est pas liée qu'à l'identification des limites de vers. L'*oralité* chez lui est cependant une qualité spécifique du discours, pas la réalisation effective des vers (elle « syncrétise le corps dans le langage », Meschonnic, 1982b, p. 23). Je renvoie à son chap. XII « Non le vers libre, mais le poème libre », 1982a, p. 591-615.

Faut-il retenir de tout cela qu'on doit en revenir à l'alexandrin classique ou romantique pour traduire Shakespeare ? Pas le moins du monde, et je n'ai aucune intention prescriptive, pour au moins deux raisons qui apportent des limites sérieuses à mon propre raisonnement. Les traductions en vers libres ont été utilisées dans de nombreux spectacles, certains d'entre eux ayant fait date (Vitez en 1983, Chéreau en 1988). Le vers libre n'empêche aucunement de percevoir un rythme dans le texte et même, parfois, un rythme proche de ce que Shakespeare essaye sur tel ou tel plan : J.-M. Déprats s'efforce ainsi scrupuleusement de rester le plus proche possible de la syntaxe de Shakespeare, et donne en français une certaine idée de ce *rythme rhétorique* spécifique qui peut animer par moments la phrase du Barde⁶⁷¹. Il serait totalement illégitime de juger du succès d'une traduction sur scène à l'aune de seules considérations théoriques, et même *poétiques*, car la scène de théâtre est soumise à bien d'autres dynamiques que celles du texte. Tant qu'un public se rend à ces spectacles, tant qu'il est ému par le texte qu'il entend, ces traductions font, *in fine*, ce qu'elles sont censées faire (et cela justifie en quelque sorte l'identification entre *poéticité* et *théâtralité* prisée de J.-M. Déprats). Un traducteur, un metteur en scène ou un acteur sont parfaitement dans leur légitimité artistique s'ils décident que les interactions entre le *RM* et les autres rythmes *ne sont pas* ce qu'ils souhaitent mettre en valeur dans le texte, mais il ne faut pas confondre cette décision avec une quelconque « essence » du texte qui serait son rythme – c'est une décision, rien de moins, et à ce titre comptable des avantages et des inconvénients qu'elle entraîne sur le plan littéraire.

Le vers libre, s'il gomme certaines des interactions rythmiques du texte, n'en demeure pas moins potentiellement l'instrument d'une traduction réussie et d'un spectacle efficace. Parallèlement, le vers métrique n'est *en rien* la garantie d'un succès, pour une raison qui tient à ses conditions de réception. La *perceptibilité* de la spécificité métrique *pourrait* être plus grande,

671 Comparons la traduction dans Bonnefoy et dans J. -M. Déprats du même vers, le fameux : « O that this too too solid [sullied] flesh would melt [...] » (I. 2., v. 129). Bonnefoy traduit le terme qui apparaît dans Q2, conformément à l'édition de Jenkins (1982) ; à l'inverse, H. Suhamy a choisi l'émendation de F1 (il s'en justifie in *HP*, p. 1458). Bonnefoy traduit « O souillures, souillures de la chair, si elle pouvait fondre [...] » (1988, p. 26). En-dehors des modifications sémantiques et grammaticales mêmes, le *RS* (et *RR*) est changé par Bonnefoy, probablement pour mettre en avant le terme de *souillures* : dans la phrase de Shakespeare, la conjonction *that* projette l'attente du « spectateur » jusqu'à la fin du vers (au verbe) pour que le sens (littéral) en soit compréhensible – tension, au passage, renforcée par la césure entre les deux *too* – il s'agit d'une seule unité syntaxique (A. Di Cristo parlerait probablement ici d'une seule Unité Intonative) ; chez Bonnefoy, cette tension s'arrête au milieu du vers avec la fin de la phrase nominale exclamative, la proposition conditionnelle commençant une autre séquence – chez lui, donc, il y a deux « unités intonatives » différentes. J.-M. Déprats respecte au contraire le plus possible l'ordre syntaxique initial, et est donc plus proche du *RS* et du *RR* de Shakespeare : « Oh ! si cette trop trop solide chair pouvait fondre » (p. 699).

sans que la perception effective le soit. Pour le public de Shakespeare lui-même, ce genre de variation métrique amenait-il véritablement une perception rythmique différenciée ? Il n’y a rien de déshonorant ou de faux, en traduction, à considérer que de telles questions ne sont pas capitales dans l’économie générale de l’œuvre. Au-delà de ces aspects, la critique la plus forte du vers métrique, à mon avis, est culturelle. Comme le disent nombre d’auteurs, la métrique n’est pas qu’un phénomène poétique individuel⁶⁷² : ce n’est sans doute pas un hasard si les grandes périodes du théâtre versifié en Occident se sont fondées autour d’un vers particulier, quel que soit le degré d’hétérométrie accepté à côté (l’hexamètre iambique, le pentamètre iambique, l’alexandrin, etc.) Que les auteurs aient utilisé le même vers (en majorité) pour écrire leurs pièces indique assez qu’ils s’inscrivent dans une tradition qui les dépasse. Or, Bonnefoy le note⁶⁷³, cette tradition, ce « rite » comme il le dit, n’existe plus⁶⁷⁴. Et la réécriture d’une traduction en vers métriques, toute intéressante qu’elle puisse être, ne recréera jamais la condition culturelle qui a rendu nécessaire le choix métrique original. Alors que le vers de Shakespeare s’inscrit dans une aventure commune, la traduction en vers métriques, aujourd’hui, est une entreprise individuelle : peut-il exister une réussite *poétique* réelle qui ne s’inscrive pas dans une société qui la reçoive pour ce qu’elle est ? Il est ainsi tout à fait envisageable, pour ne pas dire probable, que l’état même de notre culture théâtrale, dans son ensemble, ne permette pas de faire vivre sur scène les interactions puissantes du *rythme métrique* de Shakespeare avec tous les autres rythmes qui traversent son œuvre, quelque pessimiste que ce constat puisse paraître⁶⁷⁵.

Ce « primat du rythme », obsession contemporaine qu’on a fini par identifier presque à l’essence des textes, indique, je crois, la recherche d’un objet perdu plutôt que possédé. Ce serait une aporie spéieuse de dire, après ce travail, qu’il serait bon d’abandonner le rythme... Et pourtant. L’exploration du terme *rhuthmos* nous éclaire ici sur une dimension fondamentale. Le *rhuthmos* ne semble pas être un phénomène *sui generis* : il est, dans la plupart de ses emplois,

672 V. Bonnefoy, 1998, p. 201-202. « Une métrique, dit Meschonnic, est une prise du social et du culturel sur l’individu sujet. Une métrique aussi est une attitude collective. L’alexandrin est une mise au pas » (1982a, p. 527).

673 « Car nous vivons une époque où, de toute façon, les formes fixes sont hors d’atteinte, faute d’un rite commun », *ibid.*, p. 205.

674 Un indice intéressant de ce fait, qui ne se limite pas à la France, se trouve dans l’étude de C. Miller et A. Carter-Ényî (2018) : malgré le caractère indubitablement métrique du vers de Shakespeare pour les Anglo-Saxons, l’article montre bien comment les acteurs depuis presque un siècle tendent à « prosaïser » ou « verslibriser » le vers de Shakespeare. En ce sens, le vers libre obéit probablement à un besoin collectif qui accompagne (cause ?) la perte de la tradition métrique proprement dite.

675 On trouvera, dans l’[Appendice F](#) de ce travail, une série de remarques sur des traductions en vers métriques du dialogue entre Hamlet et le Spectre analysé à la fin de ce travail (I. 5.), et même deux tentatives personnelles.

produit pour *avoir un effet*. Quand, chez Xénophon, on joue un « rythme énoptien » pour faire marcher les armées, ce n'est pas *le rythme* qu'on cherche ; le *rhuthmos* n'indique presque jamais un phénomène produit pour lui-même, mais en vue d'autre chose – ce que j'ai appelé sa dimension « transitive ». Et si, à rechercher le rythme d'un texte, à vouloir traduire son rythme, à en faire l'essentiel du travail de la traduction *poétique*, nous passons à côté de cette dimension véritablement essentielle du *rhuthmos* dans ses emplois les plus archaïques, à savoir qu'on n'obtient pas du rythme en cherchant du rythme, mais en voulant obtenir un certain effet dans une situation précise ? Il n'est peut-être pas intéressant pour une traduction d'« avoir du rythme », ou de se « rapprocher du rythme de Shakespeare », si le *rythme* ne vient pas de la recherche du rythme, mais d'autre chose que le rythme exprime ou permet *nécessairement*. Se libérer du poids *du* rythme, c'est peut-être laisser le champ libre *aux* rythmes dont l'osmose, quoique sensible, nous demeure sans doute inconnaissable.

APPENDICES

APPENDICE A

TENTATIVE DE TYPOLOGIE DE LA NOTION DE *RHUTHMOS* PRÉPLATONICIEN ; EMPLOIS DE *RHUTHMOS* AVANT PLATON

Le lecteur trouvera ici une analyse de quelques emplois préplatoniciens de la forme *rhuthmos*. Cette recherche m'a conduit à relativiser les conclusions de l'article de Benveniste (1966). Je rappelle que ce travail est celui d'un amateur, non helléniste de surcroît. Les recherches ont été effectuées sur la base de données du *Thesaurus Linguae Graecae*⁶⁷⁶. Les incertitudes chronologiques peuvent invalider certaines des conclusions avancées : j'ai suivi les données du site en prenant en compte toutes les occurrences données quand elles étaient indiquées comme antérieures à Platon⁶⁷⁷, même s'il y a évidemment des doutes pour des auteurs qui étaient ses contemporains. Outre la forme grecque ῥυθμός, -οῦ, ὅ, j'ai également effectué une recherche sur les formes dérivées, extrêmement rares avant Platon (deux occurrences). Les résultats sont présentés de manière thématique plutôt que chronologique, dans un tableau des occurrences qui les regarde sous l'angle des différents sèmes qui me semblent pertinents et récurrents dans l'utilisation du terme, à partir de trois axes que je développe ci-dessous : le rapport à la définition « originelle » de Benveniste ; la présence d'une thématique corporelle,

676 [Thesaurus Linguae Graecae](#)® – dorénavant TLG). J'ai aussi utilisé [Perseus Digital Library](#) – dorénavant PDL), moins complète cependant. Il manque quelques emplois non compris dans ces deux bases de données, que Benveniste analyse (v. 1966, p. 330-331). Ce sont notamment des dérivés de *rhuthmos* ; je n'y reviens pas et renvoie à Benveniste.

677 Par souci d'exactitude, voici les occurrences exclues : outre les atomistes (v. ci-dessous), je n'ai pas analysé les occurrences dans les différentes scholies, chez les auteurs anonymes ou pseudonymes, et n'ai considéré que les occurrences que le TLG donnait strictement comme préplatoniciennes. J'ai exclu également : 1/ Une occurrence chez l'historien Hécatée de Milet (v. *Die Fragmente der griechischen Historiker*, éd. Jacoby et al., 1923, 1A:1-7, *1 addenda, fr. 18, l. 11), qui se trouve en fait chez Hermogène de Tarse, historien plus tardif (II^e-III^e s.). 2/ Un fragment attribué au poète comique Cratinos (v. *Comicorum Graecorum Fragmenta in papyris reperta*, éd. Austin, 1973, 34-40, 42-49, fr. 74, v. 26 : passage extrêmement difficile à analyser) ; ce qui motive l'exclusion est l'absence du fragment dans l'édition Loeb (v. *Fragments of old comedy*, éd. Storey, 2011, p. 513-515 ; dorénavant éd. Storey, 2011). 3/ Une occurrence attribuée à Hippias, apparaissant en fait dans l'*Hippias mineur* (368 b-d) de Platon. 4/ Pour la même raison, j'ai exclu les occurrences attribuées à Damon qui se trouvent dans *La République*. 5/ J'ai exclu une occurrence qu'on peut trouver dans un fragment d'Aristophane (« λορδοῦ κιγκλοβάταν ῥυθμόν », v. Aristophane, *Fragments*, éd. Henderson, 2007, fr. 147, p. 180). Quoique traduit dans l'édition Loeb, l'extrait est en fait agrammatical en l'état, autant que je puisse en juger.

matérielle, physique ou sensible, au moins en contexte ; la pertinence de l'occurrence vis-à-vis de son emploi comme « approprié à ».

Benveniste et P. Sauvanet partagent ce constat : *rhuthmos* ne désigne pas originellement le rythme musical⁶⁷⁸. Une fois que le terme se trouve dans la théorie musicale (sous l'influence des pythagoriciens ?), il va peu à peu se spécialiser dans ce domaine, et c'est en quelque sorte cette réussite que j'ai essayé de m'expliquer. La « forme distinctive momentanée » de Benveniste ne me semble pas tout à fait expliquer ce succès du concept en musique. *Rhuthmos* est utilisé de deux manières dans les emplois « musicaux » : 1/ D'une façon qui rapproche *rhuthmos* de « cadence », et qui marque immédiatement une forme de régularité, ou *a minima* de maîtrise ; dès lors, le terme se définit bien plus par la temporalité que par l'aspect « spatial » de la « forme » benvenistienne. 2/ *Rhuthmos* est utilisé de manière *technique*, et désigne, souvent au pluriel, les configurations de longues et de brèves qu'on appelle traditionnellement les « pieds » : les textes parleront plutôt de « rythme dactylique », « rythme énoptien », etc. Chaque rythme est dans ce cas une « forme distinctive » cohérente avec la réflexion de Benveniste. L'aspect « temporaire » n'est pas toujours évident, toutefois. Quand Xénophon évoque le « rythme énoptien » qu'entonne l'*aulos* pour permettre aux soldats de marcher, en théorie, le *rhuthmos* en question sert de base au morceau produit. Il n'y a pas forcément de « variation rythmique » à l'intérieur dudit morceau (ce qui se comprend aisément, si l'armée doit marcher d'un pas régulier). Le « mouvement », l'aspect temporaire, ne peuvent être alors compris, au niveau « microstructurel » que sur le pied lui-même (levé / baissé) ; au niveau « macrostructurel » que sur la temporalité définie du morceau dans son entier. La définition de Benveniste répondant moins bien aux emplois musicaux qu'aux autres⁶⁷⁹, j'ai tenté de comprendre les sèmes qui pouvaient expliquer, « reconnecter », en un sens, ces emplois et les autres, retrouver une continuité entre eux.

Deux concepts m'ont paru particulièrement discutables chez Benveniste. L'aspect « momentané » qu'il donne à l'objet « rythmé » ne va pas sans poser problème, tant du point de vue de la définition qu'on donne de l'« instant » que dure le rythme, que de ce qui provoque cet

678 Compte tenu de la rareté des sources, il se pourrait que cette hypothèse entière soit invalidée, et qu'Archiloque base son emploi de *rhuthmos* sur une métaphore musicale ! Gardons à l'esprit que ces explorations étymologiques, qui touchent à la philosophie, sont une construction fragile.

679 Benveniste lui-même en témoigne : *jusqu'à* la période attique, *rhuthmos*, nous dit-il, ne veut pas dire « rythme » (1966, p. 332). Sa conception correspond remarquablement bien, également, aux emplois des atomistes (v. ci-dessous).

aspect temporaire. Le « rythme » d'un péplos et le « rythme qui tient les hommes » d'Archiloque ont-ils le même type de « finitude » ? On pourrait l'arguer, mais je verrais une différence importante entre un rythme qui *agit*, et dont la temporalité tient à sa propre nature, et un rythme qui *est agi*, son aspect momentané venant d'un phénomène extérieur. Le terme de « forme » est aussi problématique. Il est pertinent pour toutes les occurrences où *rhuthmos* est accompagné d'un complément du nom au génitif, qui précise la forme en question ; lorsqu'il est utilisé seul, le terme de « forme » ne va pas de soi. Pourrait-on traduire, dans l'extrait de Pindare, *rhuthmos* par « forme » ? Le mot induit une *détermination* de la chose « formée » ; or, justement, *rhuthmos* est parfois utilisé dans des contextes où il désigne quelque chose d'imparfaitement déterminé. P. Sauvanet met bien le problème en évidence :

Il va d'ailleurs de soi que *rhuthmos* n'a pas la même valeur conceptuelle pour les Grecs que les termes d'*ousia* (essence), de *morphè* (forme), etc. ; mais il n'est pas non plus un simple terme pratique ou neutre, s'appliquant à des réalités triviales. Tout se passe comme si le *rhuthmos* grec, dans sa remarquable plasticité sémantique, permettait de rendre raison de ce qui, parfois, échappe à la raison : ni pure essence (trop « fluide » pour cela), ni un pur phénomène (trop « formel »), mais une réalité *mixte* [...] (1999, p. 8).

Trois choses me paraissent capitales, et se retrouvent dans quasiment toutes les occurrences de *rhuthmos*.

1. Benveniste précise que *rhuthmos* est la forme de ce qui n'a pas de « consistance organique » (p. 333) : cela me paraît faux dans beaucoup d'exemples, mais, en outre, c'est mettre de côté le contexte d'utilisation du terme. Le phénomène apparaît le plus souvent connecté à un moment de forte sensibilité, et même, comme le notait déjà P. Sauvanet, à la matérialité (v. 1999, p. 9). De ce fait, *rhuthmos* suppose un *regard*, voire une *action*, de la part de l'homme. Le terme désigne ou connote un *phénomène qui implique un agissement sur ou par l'homme, d'une manière ou d'une autre* (v. P. Sauvanet, *loc. cit.* et *sq.*).

2. Beaucoup des occurrences semblent désigner des phénomènes ou des objets dans leur spécificité (le mot « distinctif » de Benveniste paraît très juste : *rhuthmos* décrit quasiment toujours un élément *particulier, singulier, identifiable*) et de la mobilité qui les anime ; mais j'ai aussi l'impression que le terme intervient quand les auteurs veulent souligner la *qualité* de leur inscription dans cet univers humain, par l'*expression* de quelque chose, que cette chose soit une identité, une vérité, une caractéristique, et qu'elle soit mobile ou pas. En d'autres termes, j'ai l'impression que *rhuthmos* désigne moins un objet « en soi » que le résultat d'une rencontre entre tel objet et l'univers humain dans lequel il prend place⁶⁸⁰. On pourrait parler, si l'on veut, d'une qualité *transitive* ou *expressive*, parfois même *instrumentale*, de *rhuthmos* : la plupart du temps, le *rhuthmos* agit, « est agi », remplit un rôle spécifique qui n'est pas seulement sa « forme » ou son « identité », mais définit son mode d'interaction avec autre chose que lui-même – le monde des hommes, dans toute sa diversité. En outre, l'idée de forme « distinctive » me paraît connotée dans les emplois de *rhuthmos* par une *relativité* de cette forme : son identité n'est pas *per se*, mais distinctive *par rapport* à d'autres objets. Plusieurs occurrences se font dans un contexte de *multiplicité*, comme si *rhuthmos* marquait un phénomène *plus* apte à remplir telle fonction, à agir. Le caractère « distinctif », alors, ne serait pas seulement ce qui permet la reconnaissance de la « forme rythmée », mais l'interaction d'un phénomène en relation, parfois en confrontation, avec d'autres...
3. Quoique profondément attaché à l'univers humain, *rhuthmos* décrit rarement ce qui se passe « dans une âme ». J'aurais tendance à dire qu'il se joue dans la notion, notamment lorsqu'elle s'applique à l'individu, un dialogue entre intériorité et extériorité. Les cas-limites devant cette interprétation sont les emplois « éthiques », notamment chez Théognis et Anacréon. Chez eux, le terme semble bien désigner ce qui correspond à une sorte de « vie intérieure ». Pourtant, il s'agit moins, dans les exemples cités, de parler des états d'âme d'un individu, que de discuter la manière dont sa psyché s'inscrit dans un espace social. Si la notion de *rhuthmos* peut être liée au domaine *éthique*, elle ne l'est que rarement au domaine *psychologique*... un peu comme si *rhuthmos*, au fond, avait à voir

680 Benveniste fait d'ailleurs une remarque approchante en commentant la formation $-(\theta) \mu\acute{o}\varsigma$, qui « indique, non l'accomplissement de la notion, mais la modalité particulière de son accomplissement, telle qu'elle se présente aux yeux » (1966, p. 332).

avec une « éthique » au sens fort : à la fois disposition particulière d'un esprit, et mise en place d'une expression active qui soit conforme à cette disposition intérieure⁶⁸¹.

Dans le tableau suivant, j'essaye de confronter les occurrences à ces différentes possibilités, et rappelle encore la fragilité des analyses proposées. Je ne reproduis dans le tableau, en grec, que l'expression ou la phrase où *rhuthmos* apparaît et, en note, un plus large passage pour donner le contexte. Dans ces citations, les passages soulignés correspondent aux traductions de *rhuthmos*⁶⁸². Deux exceptions sont traitées à part ci-dessous, dont l'analyse doit beaucoup à P. Sauvanet : Héraclite et les atomistes, qui ont exercé une influence considérable sur la formation contemporaine du concept de rythme. Pourquoi ces exceptions ? Héraclite n'apparaît pas tel quel dans le corpus, mais son importance dans la « rythmologie » contemporaine mérite qu'on en dise un mot ; chez les atomistes au contraire, les occurrences sont extrêmement nombreuses, mais régulièrement sous un même sens : il me semble plus cohérent d'en fournir une synthèse.

681 Cela expliquerait peut-être pourquoi chaque type de rythme (au sens technique) avait dans la chanson ou la poésie grecque une éthique particulière (v. P. Sauvanet in dir. J. During, 2008).

682 J'ai simplement exclu Hippias et Philolaus : les occurrences chez eux n'étant que des titres, elles n'ont pas de contexte particulier qui pourrait nous aider à en comprendre le sens.

HÉRACLITE (VI^E-V^E S.)

Héraclite est une figure tutélaire de la pensée contemporaine du rythme⁶⁸³, au moins de manière indirecte, notamment par l'usage de la formule *panta rhei* – « Tout s'écoule ». Paradoxalement, P. Sauvanet note que le terme *rhuthmos* n'apparaît jamais en tant que tel dans les fragments qui nous sont parvenus, mais uniquement le verbe *rhein* (v. 1999, p. 25). Il en profite pour mettre en garde sur les interprétations hâtives d'Héraclite et de ses propos, et en tire trois conclusions :

1. Le mouvement perpétuel, articulé au fameux « conflit » héraclitéen entre des extrêmes s'affrontant de manière dynamique (type jour / nuit) existe à travers l'adjonction à ce conflit (synchronique) d'une dimension *temporelle* (diachronique), qui fait basculer d'un pôle à l'autre. P. Sauvanet parle ainsi de la « rythmicité fondamentale du monde selon Héraclite » (*ibid.*, p. 30).
2. Le *logos* (dans son double sens de « langage » et « raison ») est ce qui permet de cerner ce devenir perpétuel, en « le fixant dans une forme logique » (*ibid.*, p. 33).
3. Cette saisie logique doit, à travers le *logos*, cette fois comme langage, montrer quelque chose de son objet, le devenir perpétuel et le conflit permanent – d'où, pour P. Sauvanet, le caractère asyndétique et paradoxal des écrits d'Héraclite, qui ont fait sa réputation d'obscur.

Héraclite se placerait dans une vision « fluctuante » du rythme, sans qu'elle soit chaotique, puisque ce mouvement constant est senti comme la tension permanente de phénomènes périodiques. En outre, on retrouverait chez Héraclite une volonté d'organiser le *logos* afin de rendre compte de ce mouvement perpétuel : autrement dit, la « forme » du discours sur le monde rejoint la nature conflictuelle et mouvante de ce monde – même si « tout se passe comme si ces deux rythmes étaient parallèles et non superposables » (*loc. cit.*). P. Sauvanet tient à se garder du défaut souvent associé aux interprétations qu'a suscitées la pensée héraclitéenne, « point de

683 En reprenant les conclusions de Benveniste, P. Michon y ajoute néanmoins l'idée que le rythme désigne « la forme temporaire prise par le flot universel, toujours mobile, d'Héraclite » (2018, p. 33 ; je traduis). La nature héraclitéenne du rythme n'est pas présente chez Benveniste, mais constitue l'une des données fondamentales de la théorie de P. Michon.

départ de toute une tendance générale au « panrythmisme », d'autant plus prolifique que le mot ne figure pas chez Héraclite [...] » (*ibid.*, p. 35). Le « rythme du monde » et le rythme du « langage-pensée » coexistent, celui-ci tentant, par son organisation syntaxique et sémantique, de donner une impression de celui-là, sans que les deux ne se confondent dans un fonctionnement commun.

LES ATOMISTES (V^E-IV^E S.)

Pour P. Sauvanet, c'est de Leucippe et Démocrite qu'il faut dater « la véritable naissance du concept de rythme » (*ibid.*, p. 43). C'est à partir de Démocrite que l'on trouve attestée l'utilisation du terme *rhuthmos* dans une acception musicale (dans le traité perdu *Des rythmes et de l'harmonie*, apparemment inspiré de Pythagore, dont la théorie musicale exacte nous demeure inconnue) : c'est donc un sens employé aux alentours des V^e – IV^e s. av. J.-C. Il n'y a aucun moyen de savoir si l'acception musicale de *rhuthmos* chez les atomistes se rattache exactement à celle que nous utilisons aujourd'hui (la notion d'harmonie, par exemple, qui vient bien du terme grec *harmonia*, n'a pas le même sens que dans la musique moderne⁶⁸⁴). *Rhuthmos* est cependant utilisé dans un autre sens par Démocrite, l'acception physique sur laquelle s'appuie Benveniste dans son article, où *rhuthmos* désignerait donc une « “forme” [...] sujette à changement » (*ibid.*, p. 44). Chaque forme prise plus ou moins momentanément par ces atomes, eux éternels, est appelée par Démocrite un « rythme ». On retrouve évidemment les champs sémantiques déjà évoqués du mouvement et de la forme ; mais s'ajoute chez Démocrite une notion d'« identité » à chaque rythme donné : « [...] le “rythme” apparaît d'emblée comme un mode de la différence [...] configuration particulière, distinctive » (*ibid.*, p. 46), qui se différencie donc de *skhêma* en ce que « [...] les rythmes sont bien toujours ici des formes, mais des formes qui s'ordonnent dans un mouvement » (*ibid.*, p. 51).

Outre le sens physique ici apporté au terme, P. Sauvanet relève l'utilisation d'un autre dérivé de *rhuthmos* dans un fragment de Démocrite évoquant l'éducation : « Nature et éducation sont choses très voisines. Car il est vrai que l'éducation transforme (*métarrhusmoi*) l'homme, et cette transformation confère à l'homme sa nature » (*ibid.*, p. 53). L'auteur argue que l'utilisation d'un dérivé de « rythme » est ici capitale : l'éducation transforme l'homme pour le faire atteindre

684 V. l'article « [Harmonie](#) » de l'encyclopédie Universalis, Henry Barraud.

sa propre nature et, pourrait-on dire, lui « donner son rythme », de la même manière que les atomes prennent tel ou tel « rythme »⁶⁸⁵. La pensée des atomistes, au cœur de la réflexion benvenistienne sur le rythme, convient parfaitement à sa définition de *rhuthmos*⁶⁸⁶.

685 A noter le chapitre de P. Sauvanet sur le sophiste Antiphon (« Les sophismes du “sans-rythme” (Antiphon) », 1999, p. 56-67), qui confère à *rhuthmos* un sens proche de celui des atomistes : il oppose les *rhuthmoi* (« figures ») à l'*arrhuthmiston* (« libre de structure », trad. P. Sauvanet, *ibid.*, p. 57). Antiphon inverse cependant la hiérarchie, en ce qu'il accorde une essence à ce non-rythme, alors que les « rythmes », les formes, ne sont que des manifestations éphémères, et donc inessentiels. Le « non-rythme » est donc plus « plus réel et plus profond » (*ibid.*, p. 59).

686 On trouvera à la suite du tableau quelques pages sur l'apparition du *rhuthmos* comme notion linguistique.

OCCURRENCES	L'OCCURRENCE EST-ELLE COHÉRENTE AVEC LA « FORME DISTINCTIVE MOMENTANÉE » DE BENVENISTE ?	TROUVE-T-ON EN CONTEXTE UN THÈME DE MATÉRIALITÉ / CORPORALITÉ / SENSIBILITÉ ?	L'OCCURRENCE EST-ELLE COHÉRENTE AVEC L'IDÉE D'UN PHÉNOMÈNE QUI JOUE UN RÔLE « APPROPRIÉ » DANS LE MONDE HUMAIN ?
<i>Le rhuthmos comme forme physique « fluante » : Euripide (V^e s.), Hérodote (V^e s.)</i>			
<p>HÉRODOTE :</p> <p>μετὰ δὲ χρόνου προβαίνοντος ἅμα τῇ φωνῇ μετέβαλλον καὶ τὸν ῥυθμὸν τῶν γραμμάτων⁶⁸⁷ (in <i>The Persian Wars</i>, éd. A. D. Godley, 1920, p. 62).</p>	<p>Benveniste fait directement référence à cet exemple.</p>	<p>De manière intéressante, la traduction donne « langue » pour le mot <i>phôné</i>, qui signifie d'abord la voix au sens physiologique. On pourrait tout aussi bien comprendre que la forme de l'alphabet a évolué en parallèle des transformations phonétiques – ce qui expliquerait peut-être aussi l'utilisation de <i>rhuthmos</i>.</p>	<p>Le contexte d'évolution historique de l'alphabet rend cet exemple intéressant : c'est la transformation de la <i>phôné</i> qui entraîne la modification du <i>rhuthmos</i> des lettres. Le terme pourrait donc être utilisé pour exprimer la qualité spécifique du tracé des lettres par rapport à leur « but » phonétique.</p>
<p>EURIPIDE, <i>Les Enfants d'Héraclès</i></p> <p>καὶ μὴν στολὴν γ' Ἑλληνα καὶ ῥυθμὸν πέπλων⁶⁸⁸ (<i>Euripidis fabulae</i>, éd. J. Diggle, 1981, p. 159, v. 130).</p>	<p>Exemple de Benveniste. Remarquons que la forme du péplos ne semble pas tellement obéir au « gré » d'un désir qui le ferait librement changer, mais plutôt à une coutume autrement plus rigide. Il est néanmoins évident que la « forme » physique de la disposition du vêtement n'a rien de pérenne</p>	<p>Le rapport du vêtement au corps est évident.</p>	<p>En contexte, on voit facilement comment <i>rhuthmos</i> n'est pas seulement une « disposition momentanée » du vêtement mais : 1/ une disposition qui a pour fonction spécifique de donner le porteur du vêtement comme grec ; 2/ comment <i>rhuthmos</i> entre ici en contradiction avec la nature des actes. On retrouve à mon sens l'interaction de l'objet « rythmé » avec des éléments autres, quitte à ce que cette interaction aboutisse à une inadéquation (« rythme » grec / actes barbares).</p>

Le rhuthmos dans un emploi temporel : Archiloque (VIII^e – VII^e s.), Eschyle (VI^e – V^e s.), Eupolis (V^e s.)

<p>ARCHILOQUE :</p> <p>γίνωσκε δ'οἶος ῥυσμὸς ἀνθρώπους ἔχει (in <i>Fragments</i>, éd. Douglas E. Gerber, 1999, frag. 128, p. 166)⁶⁸⁹.</p>	<p>P. Sauvanet commente la construction grammaticale de la phrase grecque : <i>rhuthmos</i> est sujet du verbe <i>ékhein</i> (« tenir, maintenir ») : puisque le rythme « tient », on ne peut directement lui rattacher le sème du flux : « le rythme est ici, contre la racine <i>rhéo</i>, un arrêt entre des limites qui bouclent un tracé » (1999, p. 14)⁶⁹⁰. Cette première occurrence, chronologiquement parlant, montre une « polysémie originelle [...] entre la forme (<i>skhêma</i>, de <i>ékhein</i>) et le flux (<i>rhéo</i>) » (p. 23-24). Le rythme marque ici une alternance temporelle. Peut-on considérer que le « rythme » est une « forme » ? Ce qui est momentané ici, ce sont les moments de bonheur et de malheur ; l'alternance même entre eux, que désigne <i>rhuthmos</i>, apparaît comme une constante.</p>	<p>Si l'on n'a pas à proprement parler de « corporalité » dans ce fragment, on peut néanmoins s'apercevoir qu'Archiloque met en avant l'expérience sensible du bonheur et du malheur. Les termes impliquent une manifestation spectaculaire du bonheur (exulter, victoire, joie) et du malheur (s'abandonne, lamentations). Le sens du fragment semble encourager l'homme à ne pas tomber dans ces extrêmes.</p>	<p>Pour P. Sauvanet, la notion est ici attachée à « l'ordre humain », à travers la dimension éthique du texte (v. p. 15) : <i>rhuthmos</i> désigne ici ce qui « tient » les hommes. Plutôt qu'une forme, il est le « cadre », le balancement entre les deux pôles de la vie humaine. En ce sens, il désigne non seulement un phénomène qui concerne l'homme, mais qui exprime sa vie intérieure de la manière la plus « apte » : <i>rhuthmos</i> est ici le « phénomène » qui embrasse « exactement » les variations de la vie humaine. L'homme qui se regarde perçoit ce « rythme » qui décrit sa vie.</p>
--	--	--	---

687 « [...] dans la suite des temps, ces lettres changèrent avec la langue, et prirent une autre *forme* », in *Histoire*, trad. Pierre-Henri Larcher, p. 431.

688 « Le costume qu'il porte et la *manière de le draper* sont grecs. Mais ses actes sont des gestes de Barbare » in *Les tragiques grecs : théâtre complet avec un choix de fragments*, trad. Victor-Henry Debidour, éd. Paul Demont et Anne Lebeau, 1999, p. 867 (dorénavant, trad. Debidour, 1999) ; je souligne.

689 « Ne jamais exulter ouvertement dans la victoire, ne jamais s'abandonner chez soi aux lamentations de la défaite ; mais prendre le plaisir où il se trouve, ne pas s'en faire avec excès pour le malheur et saisir le *rythme* qui maintient l'humanité [dans ses attaches] », trad. P. Sauvanet, 1999, p. 14.

690 A noter que les analyses de P. Sauvanet sont ici inspirées de celle de Jaeger (1946, p. 125 et *sq.*).

<p>EUPOLIS :</p> <p>ἦ πολλά γ' ἐν μακρῷ χρόνῳ γίγνεται μεταλλαγῆ <τῶν> πραγμάτων· μένει δὲ χρῆμ' οὐδὲν ἐν ταύτῳ ῥυθμῷ⁶⁹¹ (in <i>Fragments of old comedy</i>, éd. Storey, 2011, fr. 391, p. 256).</p>	<p><i>Rhuthmos</i> indique bien ici un contexte de changement temporel. La mutabilité de toutes choses empêche qu'on ait toujours le même « rythme ». Le contexte se détache des exemples donnés par Benveniste, mais l'emploi me semble fonctionner avec sa définition : tout change, et chaque changement entraîne son propre rythme, qui serait donc à chaque fois la « forme temporaire » de circonstances particulières.</p>	<p>C'est l'un des rares exemples où le contexte ne donne aucune référence à la sensibilité, à la corporalité... ou même à l'univers humain en tant que tel. L'extrait est un fragment, ce qui pourrait justifier cette absence.</p>	<p>En l'absence de contexte plus développé, il est difficile de dire si <i>rhuthmos</i> marque ici une interaction particulière entre les « choses » et le monde.</p>
<p>ESCHYLE, <i>Les Choéphores</i></p> <p>ἐν δρόμῳ προστιθεῖς μέτρον, κτίσον ἡσυχάζομενον ῥυθμόν (in <i>Aeschyli Septem Quae Supersunt Tragoedias</i>, éd. Denys L. Page, 1972 [2009], v. 796-98)⁶⁹².</p>	<p>Dans cette occurrence que nous rapprocherions de la « vitesse », de l'« allure » d'une course, la définition benvenistienne fonctionne bien. La notion de « mouvement » est implicite dans celle de la course, et l'appel du chœur à la « mesurer » (<i>métron</i>) est cohérente avec la nécessité de délimiter l'objet en question.</p>	<p>Ici, on est plutôt du côté de la sensibilité exacerbée que de la matière ou du corps même : la course est « douloureuse », et toute la strophe du chœur repose sur l'idée implicite que l'extrême douleur d'Oreste ne doit justement pas « déborder ». L'appel à la mesure doit être compris dans la conscience de l'alternative, celle d'une fureur sans limites.</p>	<p>« Jusqu'au but » nous indique assez que la « course », ici la vengeance du père, a une utilité directe. Le <i>rhuthmos</i> « maintenu » est justement, avec la mesure fixée, ce qui va permettre l'accomplissement de ce devoir. Le <i>rhuthmos</i> n'a pas pour unique but de décrire l'acte d'Oreste dans sa temporalité, mais de donner la condition de son accomplissement véritable.</p>

691 « En effet, bien des choses, au cours d'un temps long, passent par un changement de circonstances ; rien ne reste sur le même *rythme* » ; je traduis.

692 « Sache-le, privé de son père, ce poulain / vient de s'atteler à son char – / mais dans sa douloureuse course / qu'une mesure soit fixée / et sa *cadence* préservée, / qu'il nous fasse voir sur le sol / s'allonger ses foulées jusqu'au but », in *L'Orestie : Agamemnon, Les Choéphores, Les Euménides*, trad. Daniel Loayza, 2001, p. 194, v. 796-98.

Rhuthmos « éthique », Théognis de Mégare (env. VI^e s.), Anacréon (VI^e – V^e s.) :

On constate dans ces emplois (deux des plus anciens que l'on connaisse) que *rhuthmos* semble concerner le caractère spécifique de la vie humaine, dans un sens éthique. Le sème du mouvement n'y est pas évident. Les *rhuthmoi* de Théognis et d'Anacréon amènent à relativiser le caractère systématique de la définition benvenistienne.

<p>THÉOGNIS :</p> <p>Μή ποτ' ἐπαινήσεις, πρὶν ἂν εἰδῆις ἄνδρα σαφηνῶς, ὀργὴν καὶ ῥυθμὸν καὶ τρόπον ὅστις ἂν ᾗ πολλοὶ τοι κίβδηλον ἐπίκλοπον ἦθος ἔχοντες κρύπτουσ' ἐνθέμενοι θυμὸν ἐφημέριον. τούτων δ' ἐκφαίνει πάντων χρόνος ἦθος ἐκάστου (in <i>Theognis</i>, éd. Ernst Diehl, 1971, v. 963)⁶⁹³.</p>	<p>Benveniste semble faire référence à ce passage (ou à celui d'Anacréon), lorsqu'il évoque la « disposition particulière d'un caractère ou d'une humeur » : « En somme, le rythme [...] “fait” l'homme dans son individualité comme dans son humanité » (P. Sauvanet, 1999, p. 16). Forme distinctive donc, sans doute, puisqu'il s'agit là du « vrai » caractère de l'homme qu'on veut louer ; mais « temporaire » ? Sans forcément accréditer la traduction de Bergougnan par « nature », on peut constater que le poète conseille à son interlocuteur de ne pas louer quelqu'un avant de le connaître complètement. Certes, l'extrait présente ensuite l'idée d'un changement, puisque la psyché de l'homme finira par se révéler avec le temps (<i>chronos</i>)... mais le contexte donne plutôt</p>	<p>De nouveau, le corps n'est pas directement référencé ici. Pour autant, on est bien dans la manifestation <i>perceptible</i> du caractère d'un homme, puisqu'il faut attendre que les trois éléments (<i>orgé / rhuthmos / tropos</i>) se dévoilent afin de savoir si l'homme en question mérite l'éloge ou pas.</p>	<p>Là encore, je ne sais pas si le terme de « forme » permet de rendre compte de la spécificité de <i>rhuthmos</i> dans le passage. Les trois termes sont ici en relation étroite pour décrire les traits caractéristiques d'un homme. Les distinctions précises entre ces trois mots pourraient donner lieu à un long débat. P. Sauvanet traduit <i>orgè</i> par « dispositions » et <i>tropos</i> par « caractère ». Qu'est-ce qui reste alors à <i>rhuthmos</i> ? Peut-être est-ce la manifestation de l'identité réelle, ce qui expliquerait pourquoi Bergougnan choisit d'interpréter le terme par « nature » ? En tout cas, on est là dans l'exemple typique d'une interaction entre <i>rhuthmos</i> et différents éléments parmi lesquels il existe. Quel que soit le sens qu'on lui donne, il est un phénomène (ici éthique, ou psychologique) : 1/ en rapport</p>
--	---	--	--

693 « Ne loue jamais un homme, avant de savoir exactement ses sentiments, sa *nature*, ses habitudes. Beaucoup de gens, ayant un caractère faux et dissimulé, se cachent et mettent en eux un cœur d'un jour ; mais le temps met en lumière le caractère de tous ces hommes », in *Poètes élégiaques et moralistes de la Grèce*, éd. Élie Bergougnan, 1940, p. 190.

	l'impression que les trois éléments <i>orgèn</i> , <i>rhuthmon</i> et <i>tropon</i> sont des éléments de <i>stabilité</i> de l'identité.		avec d'autres phénomènes de même type que lui ; 2/ est plus apte, accompagné de ces autres notions, à exprimer l'identité réelle d'un individu ; 3/ apparaît comme l'un des éléments qui manifeste l'identité de l'individu face à un autre qui le regarde.
ANACRÉON : ἐγὼ δὲ μισέω πάντας ὅσοι χθονίους ἔχ' οὐσι ῥυσμούς καὶ χαλεπούς· μεμάθηκά σ', ὦ Μεγίστη, τῶν ἀβακίζομένων ⁶⁹⁴ (in <i>Poetae melici Graeci : Alcmanis, Stesichori, Ibyci, Anacreontis, Simonidis, Corinnae</i> , éd. Denys L. Page, 1975, fr. 71, v. 2).	Même problème que l'exemple précédent : rien, dans le passage qui nous est resté, ne semble attester du caractère « momentané » des <i>rhuthmous</i> ici désignés ; il pourrait s'agir d'humeurs changeantes, ou d'un caractère au sens le plus stable du terme... rien ne le garantit, ni dans un sens, ni dans l'autre.	Un peu comme dans l'exemple d'Archiloque, le contexte de sensibilité tient ici à l'intensité des sentiments ressentis par le locuteur, qui « déteste » les <i>rhuthmous</i> en question. On peut aussi être étonné de l'utilisation de l'adjectif <i>chthonios</i> , « souterrain », qui marque ici peut-être une détestation particulièrement forte.	Les « gens paisibles » de la traduction rendent ici le participe ἀβακίζομένων, qui signifie au sens propre « qui ne dit rien ». On voit comment <i>rhuthmous</i> , qu'on le traduise ou pas comme « caractère », semble au contraire l'expression de quelque chose de détestable aux yeux du poète. On retrouve, là encore, le rapport à l'autre, et le « balancement » duel entre deux possibilités, où <i>rhuthmos</i> exprime ici tout ce qui semble haïssable.
<i>Le rhuthmos architectural : Pindare (VI^e – V^e s.), Eschyle :</i>			
Ces deux emplois relativisent le sème de « mouvement », de « flux » que Benveniste considère comme originel dans le sens de <i>rhuthmos</i> , en se rapprochant peut-être de « proportions », et ce, bien avant Platon.			
PINDARE : ναόν· τὸν μὲν Ὑπερβορ[έοις ἄνεμος ζαμενῆς ἔμ<ε>ξ<ι>]	Pindare parle ici du « rythme » du temple, en se demandant ce qu'il est ⁶⁹⁶ . Manifestement, la phrase descriptive suivante vise à	Les thèmes de la corporalité ne sont guère présents ici : cependant, dans la description de ce qui semble être le rythme du	Le terme « Apparence » de la façade serait-il une traduction adéquate pour <i>rhuthmos</i> ici ? Je ne peux m'empêcher de penser

694 « ... Moi, je déteste / Tous ceux qui ont un *caractère* sinistre (?) / Et mauvais. Mais j'ai appris que toi, Mégistès, / (Tu fais partie ?) des gens paisibles », trad. G. Lambin, 2002, [en ligne](#) (corrections du traducteurs).

<p>ὦ Μοῖσαι· τοῖς δὲ παντέχνοις (Ἀφαιστου παλάμαις καὶ Ἀθάνας τίς ὁ ῥυθμὸς ἐφαίνετο; χάλκεοι μὲν τοῖχοι χάλκ[ε]αί _θ' ὑπὸ κίονες ἕστασαν, χρύσει δ' ἔξ ὑπὲρ αἰετοῦ ἄειδον Κηληδόνες. ἀλλὰ μιν Κρόνου παῖδες κεραυνῶ χθόν' ἀνοιξάμ[ε]ν[ο]ι⁶⁹⁵ (in <i>Pindari Carmina Cum Fragmentis</i>, éd. Herwig Maehler et Bruno Snell, 1975, p. 215-216, v. 63-74 ; crochets et corrections des éditeurs).</p>	<p><i>répondre</i> à cette question. C'est apparemment la première application du terme à un domaine artistique, celui de l'architecture⁶⁹⁷. Deux problèmes se posent par rapport à Benveniste ici. L'aspect extrêmement vague de l'objet rend difficile la représentation exacte de ce qui relève de <i>rhuthmos</i>. Est-ce la structure générale de la façade, un fronton d'or soutenu par des colonnes de bronze ? Est-ce une référence à ses « proportions », qui aurait poussé Pindare à décrire une structure « rythmique », balancée entre le haut et le bas de la façade par l'alternance « de bronze [...] d'or »⁶⁹⁸. L'autre problème est celui du mouvement : la « forme » du temple s'inscrit-elle comme un objet durable et</p>	<p>temple, on peut noter que la matière (bronze, or) a sa place.</p>	<p>qu'il y a dans le choix du mot une dimension presque spirituelle qu'un terme uniquement architectural ne rendrait peut-être pas. Ici, <i>rhuthmos</i> est utilisé en référence à un temple manifestement précieux. Les Charmeresses, version bénéfique des Sirènes, semblent en faire un lieu de bon augure, et le poète précise que c'est « de tous les ouvrages le plus saint ». <i>Rhuthmos</i> est-il choisi pour mettre en évidence la conjonction de tous ces éléments ?</p>
---	---	--	---

695 « [...] le temple ; qu'aux Hyperboréens / un vent fougueux mêla, / ô Muses, fait par les très artistes / paumes d'Hâphaïstos et d'Athâna, / quel en était le *rythme* ? / De bronze les murs, de bronze / les colonnes le soutenaient, / d'or au-dessus du fronton / chantaient six Charmeresses. / Mais les enfants de Kronos / par foudre ouvrant la terre / l'enfouirent, de tous les ouvrages le plus saint », in *Œuvres complètes : texte bilingue*, trad. Jean-Paul Savignac, p. 457.

696 J.-P. Savignac ajoute ici le pronom « en » pour rendre ce rapport plus clair, mais il faut signaler que ce pronom n'existe pas dans le vers grec, qui pourrait se traduire plus littéralement par « Quel rythme apparaissait / était visible ? ».

697 Quoique la notion de rythme ait une importance réelle en architecture, une utilisation aussi directe de *rhuthmos* vis-à-vis de cet art peut étonner. Si le fragment de Pindare montre clairement que les Grecs utilisaient le mot dans ce domaine, je n'ai pas réussi à trouver d'autre trace d'un emploi équivalent en architecture avant Vitruve, absence qui d'ailleurs étonne P. Sauvanet : « La codification romaine au I^{er} siècle av. J.-C. de l'architecture grecque s'est donc faite aussi sur la base de textes qui n'avaient guère à voir avec l'architecture » (1999, p. 49).

698 Cette hypothèse, qui me semble la plus simple, pourrait être combinée avec d'autres, ou remplacée, par de plus savants que moi. Peut-on par exemple considérer les « actes » des différentes parties du temple (le « soutien » des colonnes, le « chant » des Charmeresses) comme participant du *rhuthmos* ? Doit-on considérer les matières comme partie intégrante du « rythme » ?

	<p>immobile, loin de la « manière de fluer », qui peut sembler difficile à tenir ? Si l'on considère l'action « extérieure » qui s'exerce sur l'objet, on peut accorder cet emploi avec la définition de Benveniste : au moment où le poète parle, le temple n'existe plus, enfoui (abattu ?) par les enfants de Kronos. En ce sens, la « forme » du temple est bien « temporaire », mais pas par un mouvement propre.</p>		
<p>ESCHYLE, <i>Fragments</i> : ἀλλ' ὁ μὲν τις Λέσβιον φατνώματι κῦμ' ἐν τριγώνοις ἐκπεραινέτω ῥυθμοῖς⁶⁹⁹ (in <i>Attributed Fragments</i>, éd. Alan H. Sommerstein, 2009, fr. 114, p. 82).</p>	<p>Le fragment présente à peu près le même problème que l'exemple ci-dessus. L'objet qualifié par les « rythmes » est fixe en lui-même, et son caractère « mouvant » se présente, s'il existe, non pas dans l'objet, mais dans le fait que l'objet, ici, n'existe pas encore.</p>	<p>Pas de référence directe au corps, ou à la sensibilité ; comme pour l'exemple précédent, on peut être sensible à la précision du vocabulaire technique architectural, qui témoigne d'une attention portée à la matière concrète : le <i>phatnôma</i> évoqué dans le fragment est le caisson sculpté des plafonds, alors que la « moulure lesbienne » dont il est question fait référence à un motif de cimaise bien précis.</p>	<p>Les « rythmes triangulaires » dont il est question ici sont l'expression même de l'« utilité » particulière, puisque ce sont les formes de la « moulure » de type lesbien évoqué par Eschyle. On peut donc conclure que le dramaturge utilise <i>rhuthmos</i> pour faire référence au fait que ces moulures sont une forme distinctive qui n'existe pas encore (hypothèse de Benveniste) ; ou que <i>rhuthmos</i> fait référence ici à une tradition architecturale précise, extérieure au « rythme » lui-même, et à laquelle il doit se conformer pour remplir sa fonction. Les deux ne sont pas incompatibles.</p>

699 « Que quelqu'un finisse dans ce plafond la moulure lesbienne en *rythmes* triangulaires », je traduis.

Rhuthmos lié à la danse et / ou à la musique (contexte militaire ou pas) : Thucydide (V^e s.), Ion (V^e s.), Aristophane, Xénophon (V^e – IV^e s.)⁷⁰⁰ :

C'est le sens de *rhuthmos* qui le rapproche de plus du « rythme » dans son acception musicale actuelle, acception qui, comme le remarque Benveniste, n'intervient pas en grec avant la période attique⁷⁰¹. Contrairement au rôle d'« inventeur » que donne Benveniste à Platon, on peut dater d'avant l'Athénien le rapprochement entre *rhuthmos* et régularité, qui ne fait probablement que systématiser un usage qui existait déjà chez ses prédécesseurs et ses contemporains. Ce sont donc les emplois qui posent le plus de problème vis-à-vis de sa définition « originelle »⁷⁰².

<p>THUCYDIDE, <i>La Guerre du Péloponnèse</i> :</p> <p>Καὶ μετὰ ταῦτα ἡ ξύνοδος ἦν, Ἀργεῖοι μὲν καὶ οἱ ξύμμαχοι ἐντόνως καὶ ὀργῇ χωροῦντες, Λακεδαιμόνιοι δὲ βραδέως καὶ ὑπὸ αὐλητῶν πολλῶν ὁμοῦ ἐγκαθεστῶτων, οὐ τοῦ θεοῦ χάριν, ἀλλ' ἵνα ὁμαλῶς μετὰ ῥυθμοῦ βαίνοντες προσέλθοιεν καὶ μὴ διασπασθεῖη αὐτοῖς ἡ τάξις, ὅπερ φιλεῖ τὰ (in <i>History of the Peloponnesian War</i>, éd. Smith, 1919, p. 132)⁷⁰³.</p>	<p>La partie soulignée dans la note <i>infra</i> (703) traduit <i>metà rhuthmou bainontès</i>, qui signifierait « marcher selon le rythme ». Ce pas militaire, évidemment, semble lié à l'usage de la musique, et marquer une certaine régularité, puisqu'il qualifie justement le pas lent et manifestement maîtrisé des Lacédémoniens face à l'« impétuosité » des Argiens. Peut-on parler ici de « forme » ? A quoi faut-il rattacher l'aspect momentané ?</p>	<p>Le rapport au corps est ici évident à travers la marche des soldats.</p>	<p>Cet exemple me semble pertinent à double titre : le <i>rhuthmos</i>, Thucydide le précise, n'a pas ici un « usage » religieux - le phénomène est pris en considération en regard de son utilisation précise. En outre, le <i>rhuthmos</i> distingue la marche disciplinée des Lacédémoniens, en comparaison de la course impétueuse (informe ?) des Argiens. <i>Rhuthmos</i> fonctionnerait donc dans l'interaction de l'objet rythmé (la marche) à la fois dans son usage par rapport à un autre</p>
---	---	---	--

700 Je fais ici état d'une occurrence assez incertaine, sans plus l'analyser. Le TLG donne dans les fragments de Philolaus, philosophe d'inspiration pythagoricienne (V^e – IV^e s.), la mention d'un livre nommé « ΠΙΕΠΙ ΡΥΘΜΩΝ ΚΑΙ ΜΕΤΡΩΝ » (« Sur les rythmes et les mètres »). On sait que Philolaus a beaucoup parlé de musique et il semble cohérent de penser que c'est le cas ici.

701 Rappelons toutefois que Démocrite, qui n'était pas originaire de l'Attique, a écrit un livre sur les rythmes et les harmonies.

702 Une remarque sur les occurrences présentées ci-dessous, dont je ne sais rien tirer : chez Thucydide, Ion et Xénophon, *rhuthmos* apparaît toujours dans le contexte musical d'un instrument à vent (l'*aulos*, la plupart du temps), c'est-à-dire un instrument qu'*a priori*, on ne classerait pas comme exclusivement rythmique.

703 « Là-dessus les deux armées s'avancèrent ; les Argiens et leurs alliés au pas de course et avec impétuosité ; les Lacédémoniens à la cadence lente des flûtes nombreuses réparties dans les rangs, selon le règlement pour le combat ; ce n'est pas là un usage religieux, mais un moyen de régler le pas et d'avancer *en mesure*, sans ouvrir les rangs, ce qui arrive souvent aux armées importantes, quand elles “accrochent” l'ennemi », in *Histoire de la Guerre du Péloponnèse*, trad. Jean Voilquin, 1936, v. lxx).

			usage, et à la fois dans sa spécificité militaire – et politique par rapport aux Argiens.
<p>XÉNOPHON :</p> <p><i>L'Anabase (Anabasis,</i> éd. C. L. Brownson, 1998)</p> <p>1) ἐντεῦθεν ἐξῆρχε μὲν αὐτῶν εἷς, οἱ δὲ ἄλλοι ἅπαντες ἐπορεύοντο ἄδοντες ἐν ῥυθμῶ (p. 408)⁷⁰⁴ ;</p> <p>2) - « Ἐποίουν ἐν ῥυθμῶ », - « ταῦτα πάντα ἐν ῥυθμῶ ἐποίει », - « ἐν ῥυθμῶ πρὸς τὸν ἐνόπλιον ῥυθμὸν ἀυλούμενοι »⁷⁰⁵ (p. 468-470) ;</p> <p>3) μετὰ ταῦτα εἰσῆλθον κέρασί τε οἷσις σημαίνουσι ἀυλοῦντες καὶ σάλπιγξιν ὠμοβοεῖαις ῥυθμούς τε καὶ οἶον μαγάδι σαλπίζοντες⁷⁰⁶ (p. 580).</p>	<p>Chacune des autres occurrences existantes chez Xénophon est liée à l'emploi musical / orchestrique, ou musical / militaire. <i>Rhuthmos</i> y est employé dans un sens approchant de notre propre <i>rythme</i>.</p>	<p>Le corps est important dans chaque exemple (marche militaire cadencée ou danse). Le terme est lié à une nécessité de faire obéir le corps à une forme de régularité.</p>	<p>La multiplication de la locution <i>en rhuthmô</i> marque, à mon sens, l'expression que le contexte donne à chaque fois de l'objectif précis du rythme en question : dans le <i>Banquet</i>, le personnage de Philippe demande un <i>rhuthmos</i> plus rapide justement pour exagérer la danse d'un garçon qui l'a précédé, et que tous ont appréciée ; à la fin du même texte, un « rythme bachique » est entendu à l'apparition de... Dionysos. Dans <i>L'Anabase</i>, la musique permet une plus grande efficacité militaire.</p>

704 « Un d'entre eux préluda ; tous aussitôt se mirent à chanter, et, marchant *en cadence* [...] » (trad. Talbot, 1859, [V, 14](#)).

705 « tous les mouvements se faisaient *en rythme*, au son de la flûte », « mouvements *en rythme* et au son de la flûte », « [des Mantinéens et des Arcadiens] s'avancèrent *en rythme*, au *rythme* d'une marche guerrière jouée sur la flûte », je traduis. Dans ce passage (VI, sections 8-11), l'auteur décrit des soldats se livrant à une pantomime traditionnelle de Thessalie, dans laquelle un paysan se défend contre des voleurs. Xénophon décrit et commente cette danse mimétique en soulignant à plusieurs endroits que les mouvements des danseurs se font en rythme.

706 « ces Barbares jouent de la flûte et sonnent avec des trompettes faites de cuir de bœuf cru ; ils observent *la mesure*, et leurs trompettes ont le son d'un instrument à corde », in *Œuvres complètes de Xénophon*, trad. Eugène Talbot, 1859, [VII, 32](#).

<p><i>Le Banquet (Symposium,</i> éd. O. J. Todd, 2013)</p> <p>1) ἐν ῥυθμῶ δέχεσθαι⁷⁰⁷ (p. 576) ;</p> <p>2) θάττονα ῥυθμὸν⁷⁰⁸ (p. 582) ;</p> <p>3) τὸν ἐνόπλιον ῥυθμὸν αὐλούμενοι⁷⁰⁹ (p. 658).</p>			
<p>ION DE CHIOS :</p> <p>ἐκτύπο<u>ς</u> ἄγων βαρύν αὐλὸν τρέχοντι ῥυθμῶ⁷¹⁰ (in <i>Tragicorum Graecorum</i> <i>Fragmenta</i>, éd. A. Nauck, p. 740 ; crochets et corrections de l'éditeur).</p>	<p>Exemple musical. Mêmes remarques que les exemples ci- dessus.</p>	<p>On notera le verbe de mouvement physique, et l'adjectif <i>barun</i>, qui renvoie au poids de la flûte, donc à sa dimension physique.</p>	<p>C'est un exemple où mon hypothèse n'est pas d'une grande utilité. Peut-être le poète induit-il un parallélisme entre son propre mouvement et le rythme « courant » de sa musique, <i>rhuthmos</i> devenant ainsi l'expression de cette symbiose ?</p>
<p>ARISTOPHANE :</p> <p>- <i>Les Guêpes</i> : ἀλλ' οὐτός γε καταποθήσεται· ἀπολῶ γὰρ αὐτὸν ἐμμελεία κονδύλου. ἐν τῷ ῥυθμῶ γὰρ οὐδέν ἐστ'⁷¹¹ (in <i>Wasps</i>, éd. J. Henderson, 1998, p. 410, v. 1504)</p>	<p>Trois emplois musicaux : ils posent les mêmes problèmes vis- à-vis de Benveniste que les exemples de ce type.</p>	<p>Le rôle du corps est ici primordial, puisque nous sommes directement dans un contexte de danse (« concours » de danse pour le premier extrait, mise en mouvement du chœur dans les deux autres).</p>	<p>Le sens orchestrique de <i>rhuthmos</i> porte ici en quelque sorte chaque fois sa propre interaction avec le monde, puisqu'il se situe dans une situation réelle de danse. <i>Rhuthmos</i> n'est donc pas qu'un mot, mais l'expression verbale de ce qui se passe gestuellement sur</p>

707 « [...] récupérer *en rythme* », je traduis.

708 « [...] *rythme* plus rapide », je traduis.

709 « *rythme* bachique », je traduis.

710 « En avançant, je fais résonner ma flûte *sur un rythme* qui court », je traduis.

711 « Je n'en ferai qu'une bouchée, je l'écraserai sous une bonne danse de coups de poing ; il n'a aucun sens *du rythme* », in *Théâtre complet*, trad. Marc-Jean Alfonsi, 1991 [2002], p. 284 (dorénavant trad. Alfonsi, 1991 [2002]).

<p>- <i>Les Thesmophories</i> : ὄρμα, χώρει κοῦφα ποσὶν ἄγ' εἰς κύκλον, χειρὶ σύναπτε χεῖρα, ῥυθμὸν χορείας πᾶσ' ὕπαγε (in <i>Women at the Thesmophoria</i>, éd. J. Henderson, 2000, p. 576, v. 954)⁷¹².</p> <p>- <i>L'Assemblée des Femmes</i> : καὶ τάσδε νῦν λαγαρὰς τοῖν σκελίσκοιν τὸν ῥυθμόν⁷¹³ (in <i>Assembly of women</i>, éd. J. Henderson, 2002, p. 408, v. 1166-1668).</p>			<p>la scène de théâtre.</p>
<p style="text-align: center;"><i>Les emplois incertains ou étranges ; Aristophane et Euripide :</i></p> <p>Une série de cas pose de vrais problèmes d'interprétation, y compris aux traducteurs. Je ne sais s'il faut y voir une coïncidence, mais ces cas concernent le théâtre.</p>			

<p>ARISTOPHANE :</p> <p>- <i>Les Nuées</i> : je me permets, vu la longueur du passage, de renvoyer au texte grec sans le citer. Je mets la traduction intégrale en note : <i>Clouds</i>, éd. J. Henderson, 1998, p. 92, v. 635-653)⁷¹⁴.</p>	<p>L'exemple n'est pas si incertain mais dit beaucoup de la difficulté de définir <i>rhuthmos</i>. Socrate, qui est la cible d'Aristophane dans la pièce, tente d'éduquer Strepsiade, à travers une parodie de dialogue socratique. Le sage demande à son élève quelles matières il veut</p>	<p>L'utilisation technique (musico-poétique) de <i>rhuthmos</i> semble aller de pair avec une abstraction du terme : le passage met de manière évidente en opposition le caractère <i>abstrait</i> des termes employés par Socrate et les mesures ou les « rythmes »</p>	<p>Cette scène met en évidence le génie comique d'Aristophane. Dans un état de la langue où <i>rhuthmos</i> semble se spécialiser et devenir plus abstrait, il joue justement avec le mot et l'ambiguïté de sa désignation. C'est justement <i>parce qu'il</i></p>
--	--	--	--

712 « Lancez la danse / d'un pied alerte / Lacey la ronde / de main à main ! Bien *en cadence* [...] », in *Théâtre complet*, vol. 2, trad. Victor-Henry Debidour, 1987, p. 256 (dorénavant trad. Debidour, 1987).

713 « Allons, martelons / *en cadence* notre pas [...] » (trad. Debidour, 1987, p. 397).

	<p>étudier : les mesures (<i>μέτρων</i>), les « paroles » (<i>ἑπῶν</i>), les rythmes (<i>ῥυθμῶν</i>) ? Dans un premier temps, Strepsiade veut apprendre les mesures – mais il confond en fait les « mètres » que veut lui faire apprendre Socrate (musique ? poésie ?) avec les mesures que lui, paysan, utilise au quotidien. Puis, il dit connaître les « dactyles », mais il montre son doigt – en faisant un jeu de mot involontaire sur l'étymologie du terme.</p> <p>Le passage confirme la polysémie de <i>rhuthmos</i>, mais aussi de <i>métron</i>. La réaction de Strepsiade laisse supposer que les sens techniques / artistiques de <i>rhuthmos</i> ou <i>métron</i> n'étaient pas encore passés dans le langage courant : la satire de Socrate dans la pièce permet de penser qu'Aristophane brocarde le philosophe pour son verbiage. Tout cela serait cohérent avec l'idée de Benveniste (évolution</p>	<p><i>concrets</i> de Strepsiade. Aristophane illustre-t-il une étape transitoire de la langue, où certains mots commencent à inclure des sèmes qui les éloignent de leur usage quotidien ?</p>	<p>détache <i>rhuthmos</i> ou <i>métron</i> de sa signification concrète et « interactive », transitive (la mesure de blé, le dactyle comme doigt), que Socrate est brocardé.</p>
--	--	---	---

714 « SOCRATE : Voyons, quelles sont parmi les matières qu'on ne t'a jamais enseignées, celles que tu veux apprendre les premières ? Dis-moi. Les mesures, les rythmes ou les vers ? STREPSIADE : Les mesures, parbleu ! Car récemment j'ai été frustré d'une double chénice par un marchand de farine. SOCRATE : Je ne te demande pas cela, mais quelle est, à ton sens, la meilleure mesure, le trimètre ou le tétramètre ? STREPSIADE : A mon sens, aucune ne vaut le demi-setier. SOCRATE : C'est ne rien dire, mon bonhomme. STREPSIADE : Eh bien, parie avec moi que le tétramètre vaut le demi-sétier. SOCRATE : Va-t-en aux corbeaux, rustre à la tête dure. Oui, tu serais vite en état d'apprendre les rythmes ! STREPSIADE : Mais à quoi me serviront les rythmes pour la pitance ? SOCRATE : Tout d'abord à être spirituel en société, en sachant distinguer ce qu'on entend par rythme énoptien et dactyle. STREPSIADE : Par dactyle ? Socrate : Oui, par Zeus. STREPSIADE, Mais je le connais. SOCRATE : Dis-le donc. STREPSIADE : Quel-est-il, sinon ce doigt-ci ? (in trad. Alfonsi, 1991 [2002], p. 177 sq.)

		du terme vers un sens technique / musical à la période attique).		
EURIPIDE	<p><i>Les Suppliantes</i> :</p> <p>[...] ῥυθμὸν κακῶν ἐχούσας⁷¹⁵ (in <i>Suppliant Women</i>, éd. D. Kovacs, 1998, p. 20, v. 95).</p>	<p>Cette occurrence, quelque soit la manière dont on interprète <i>rhuthmos</i> ici, semble bien fonctionner du point de vue benvenistien.</p> <p>Au début de la pièce, Thésée voit sa mère avec un groupe d'étrangères qui « ont », au sens propre (verbe <i>ekhō</i>), des rythmes malheureux. La plupart des traductions consultées font le choix de considérer que <i>rhuthmos</i> marque une expression faciale. Pourtant, on peut trouver « with a various note » (in <i>The complete Greek drama</i>, éd. W. J. Oates et al., 1938⁷¹⁶), avec une nuance musicale.</p>	Le corps est amplement mis en avant dans l'extrait, en même temps que l'extrême sensibilité.	Que <i>rhuthmos</i> soit ici employé pour les « chants » du deuil, ou pour les signes extérieurs du deuil, ils remplissent bien une fonction spécifique aux yeux d'un témoin, qui est ici Thésée : indiquer l'état de deuil.
	<p><i>Le Cyclope</i> :</p> <p>ἔσφαζ' ἑταίρων τῶν ἐμῶν, ῥυθμῶι θ' ἐνὶ τὸν μὲν λέβητος ἐς κύτος χαλκήλατον⁷¹⁷ (in <i>Cyclops</i>, éd. D. Kovacs, 1994, p. 104, v. 399).</p>	<p>Cas problématique de traduction du terme. Alors qu'il raconte dans une longue tirade la manière dont Polyphème a brutalement tué deux de ses compagnons, Ulysse a cette étrange formule. Debidour donne : « [ce monstre] saisissant à la fois mes deux camarades,</p>	Le rapport au corps est assez évident, Euripide décrivant par le menu la manière dont le Cyclope assassine et mange deux compagnons d'Ulysse.	Quelle que soit la manière dont on comprend <i>rhuthmos</i> ici (moment du meurtre, temporalité, etc.), je crois qu'on peut mettre en évidence l'aptitude du monstre, qui saisit et tue les compagnons presque d'un même mouvement. Cette facilité

715 « [...] [de vieilles femmes] qui portent tous les *stigmata* du malheur (...) », in trad. Debidour, 1999, p. 1066.

716 Dorénavant, W. J. Oates et al., 1938.

717 « [ce monstre] saisissant à la fois mes deux camarades, saigne l'un, dans les règles », trad. Debidour, 1999, p. 1766.

		<p>saigne l'un, <i>dans les règles</i> » (1999, p. 1766 ; je souligne ce qui traduit <i>rhuthmōi</i>). Kovacs, en anglais, traduit la même formule par « with a sweep of the arm » (in 1994, p. 105) ; Artaud, au XIX^e siècle, donnait « avec une certaine symétrie » (in <i>Le Cyclope</i>, 1842). <i>Rhutmōi</i> qualifie-t-il la rapidité d'un geste, la manière de l'exécution, sa temporalité intrinsèque ? Le mot met-il ici en évidence une « manière de fluer » ? Il qualifie la façon dont le meurtre s'accomplit, et vu le contexte, une rapidité dans l'exécution semble logique, d'où la « mobilité ». Peut-on pour autant parler de « forme » ? Le <i>rhuthmos</i> désigne-t-il ici la « disposition » du meurtre ?</p>		<p>apparente du massacre est peut-être ici <i>exprimée</i> par le mot <i>rhuthmos</i>, qui manifeste cette capacité et la manière dont elle s'exerce sur le monde... ici les deux infortunés amis d'Ulysse.</p>
	<p><i>Électre</i> : καὶ τίνι ῥυθμῶι φόνου⁷¹⁸ (in <i>Electra</i>, 1998 éd. D. Kovacs, p. 238, v. 772)</p>	<p>Électre demande comment s'est déroulé le meurtre de son père, littéralement, le « rythme du meurtre ». Nouvelle ambiguïté sémantique. Parle-t-on de la manière précise⁷¹⁹ – et, dans ce cas de l'arme du crime, ou de la manière dont le coup a été porté ?</p>	<p>Pas de présence particulière du corps en contexte (on peut simplement supposer une sensibilité extrême chez le personnage d'Électre qui prononce la réplique, puisque c'est sa vengeance qui vient de s'accomplir).</p>	<p>Je pourrais reprendre à peu près la même remarque que ci-dessus : la « forme » du meurtre, ici, que ce soit sa temporalité ou son <i>modus operandi</i>, fait intervenir le terme <i>rhuthmos</i> à l'instant même où il s'agit d'en rendre compte, de faire exister ce meurtre devant ceux qui n'y ont pas assisté.</p>

718 « Quelles ont été les *étapes* de la mise à mort ? », trad. Debidour, 1999, p. 1135.

719 « [...] *how and with what murderous stroke* [...] ? », trad. Kovacs. 1998, p. 239.

<p><i>Hippolyte</i> :</p> <p>- ἄρρυθμος ἔλθοις⁷²⁰ (in <i>Children of Heracles</i> ; <i>Hippolytus</i> ; <i>Andromache</i> ; <i>Hecuba</i> éd. D. Kovacs, 1995, p. 174, v. 529).</p>	<p>On a ici un dérivé de <i>rhuthmos</i> : le Chœur s’adresse à Éros et le supplie littéralement, de ne pas « venir mal rythmé ». Debidour opte pour « désaxer ma vie » (1999, p. 919) ; en anglais, Kovacs propose une inversion de la négation : « nor ever come but in due measure and harmony » (in 1995, p. 174). <i>Rhuthmos</i> est traduit avec une nuance de régularité, d’ordre. Le sème de la « forme », même temporaire, souligné par Benveniste, n’est pas d’une grande utilité pour comprendre cet emploi.</p>	<p>Le contexte, au sens propre, est érotique (le Chœur est en train de prier Eros) – on a juste avant : « Amour, Amour, qui fais perler aux yeux le lueur du Désir, ô toi qui dans le cœur de ceux que tu assailles glisses charme et douceur » (in trad. Debidour, 1999, p. 919).</p>	<p>La négation est intéressante : qu’on comprenne <i>rhuthmos</i> dans le sens d’une « harmonie », d’un moment ou d’une « forme », la demande implicite du Chœur est justement qu’Eros se manifeste d’une manière « appropriée » pour la vie de Phèdre.</p>
<p><i>Oreste</i> :</p> <p>δύο διδύμωι ῥυθμῶι⁷²¹ (in <i>Helen. Phoenician Women. Orestes.</i>, éd. D. Kovacs, 2002, p. 566, v. 1402-03).</p>	<p>Vers la fin de la pièce, un Phrygien vient raconter comment Oreste et Pylade sont entrés dans le palais d’Argos pour tuer Héléne – ce qui s’avérera faux. Oreste et Pylade sont comparés à « deux lions Grecs [<i>léontes Ellanes duo</i>] en un rythme double [<i>didúmo rhuthmô</i>] ». Les traductions consultées donnent une idée de l’ambiguïté sémantique : D. Kovacs traduit « with twofold <motion> »</p>	<p>La métaphore des « lions », directement adjacente, peut renvoyer à l’animalité et à la sauvagerie d’Oreste et Pylade au moment de leur entrée fracassante.</p>	<p>A mon sens, l’utilisation de l’adjectif <i>didumôï</i> pour qualifier <i>rhuthmos</i> n’est pas un hasard : le terme, signifiant à la fois « double » et « jumeau », est en même temps une parfaite représentation de la nature de la relation Oreste / Pylade. Dans un moment qui met justement en évidence leur ressemblance et leur « dualité », est-ce un hasard si Oreste et</p>

720 « [...] *désaxer* ma vie » in trad. Debidour, 1999, p. 919.

721 « [...] entrèrent sous ce toit un couple de lions grecs, / d’un rythme jumeau [...] », je traduis.

		<p>(2002, p. 567 : crochets < > de l'éditeur). Certains préfèrent ne pas traduire, considérant en quelque sorte que <i>duo</i> et <i>didúmo</i> font doublon⁷²². <i>Didúmo</i> ne signifie pas seulement « double », mais aussi « jumeau » (sens attesté chez Euripide, v. Bailly et Liddell-Scott.). Que désigne exactement <i>rhuthmos</i> ici, par rapport à Oreste et Pylade ? Leur action, qui s'effectue dans un même moment ? <i>Rhuthmos</i> aurait un sens temporel – or, dans les exemples de ce type étudiés plus haut, l'idée de <i>mouvement</i> temporel n'était pas portée par <i>rhuthmos</i> seul (la « course » chez Eschyle, le « changement » chez Eupolis, l'alternance de la joie et du malheur chez Archiloque), ce qui serait le cas ici. Faut-il y voir une ressemblance dans leur attitude ou leur apparence physique, plus en adéquation avec la définition benvenistienne ? Ce serait un emploi assez unique : Euripide joue-t-il délibérément sur l'ambiguïté du mot ?</p>		<p>Pylade, deux personnages traditionnellement représentés comme des « copies » l'un de l'autre, sont qualifiés par leur « rythme » ?</p>
--	--	--	--	---

⁷²² Chez Debidour : « un couple de lions, / des Grecs, dont l'un [...] », in 1999, p. 1572 ; chez W. J. Oates et *al.*, 1938, « they came into the house, two twin lions of Hellas ».

RHUTHMOS, UNE NOTION LINGUISTIQUE ?

La première attestation certaine d'un sens musical de *rhuthmos* se trouve chez Thucydide, et concerne le pas maîtrisé des soldats au son de la flûte, dans la seconde moitié du V^e s. A partir de cette période, le terme se spécialise fortement : *rhuthmos* n'est plus utilisé que dans des contextes où interviennent la danse et / ou la musique et, peut-être, la poésie (je viens d'analyser une exception notable chez Xénophon). A cette date, *rhuthmos* n'est pas une notion linguistique : avant un passage de Platon pour évoquer le rythme des syllabes, dans le *Cratyle*, aucun texte répertorié dans le TLG ne fait mention d'une occurrence de *rhuthmos* dans un contexte qui soit lié exclusivement au langage.

Plusieurs passages du rhéteur Isocrate mettent cela en relief, en même temps qu'une évolution du mot. L'orateur est né et a commencé à exercer dans le dernier tiers du V^e s. On connaît son importance dans l'histoire de la rhétorique. Dans son *Éloge d'Évagoras*, il regrette que les discours n'aient pas à leur disposition les mêmes « armes » que le poète :

Une foule d'ornements sont à la disposition des poètes : [...]. Les orateurs, au contraire, privés de toutes ces ressources, sont contraints de s'exprimer avec précision, d'employer uniquement des termes de la langue commune [...]. En outre, les poètes emploient constamment *les rythmes et les mesures*, tandis que les orateurs *ne participent à aucun de ces deux avantages*, dont le charme est si attrayant que, quand bien même les pensées et les paroles offriraient quelque chose de défectueux, ils entraîneraient les auditeurs par le nombre et la cadence (in *Œuvres complètes d'Isocrate*, vol. 2, trad. Aimé-Marie Clermont-Tonnerre, 1863 ; j'ai souligné en modifiant : dans le texte grec, « rythme » et « mètre » sont au pluriel)⁷²³.

Isocrate ne voit pas de « rythmes » dans la langue des orateurs, mais se situe cependant à un moment de la langue grecque où *rhuthmos* semble changer de sens et se spécialiser. Lui-même participe à cette évolution. Il répète cette apparente disjonction entre discours et poésie dans le *Discours sur la permutation* :

⁷²³ Texte grec in « Éloge d'Évagoras », *Discours*, 146-168, section 8 sq. (éd. Mathieu et Brémont, 1938 [1963]).

Il y a des hommes qui [...] ont préféré [...] composer sur les affaires politiques de la Grèce [...] des discours [...] dans lesquels tout le monde reconnaîtrait plus d'analogie avec les compositions soumises aux règles *de la musique et des rythmes*, qu'avec les plaidoyers prononcés devant les tribunaux » (in *Œuvres complètes d'Isocrate*, vol. 3, trad. Aimé-Marie Clermont-Tonnerre, 1864 ; même modification que plus haut ; j'ai remplacé « harmonie » par le très littéral « musique », pour *mousikè*)⁷²⁴.

Si le discours des tribunaux n'est pas soumis aux règles des rythmes, une certaine porosité apparaît cependant entre rhétorique et *mousikè*. *Rhuthmoi* et *mousikè* sont associés ici, même si Isocrate ne les confond pas. Faut-il voir dans ce passage les prémices d'une notion linguistique du rythme ?⁷²⁵ La chose semble entendue dans un dernier exemple, puisqu'un fragment nous apprend qu'il ne faut pas que le discours « soit entièrement *discours*, [...] il ne faut pas non plus qu'il soit soumis à une mesure uniforme, car on le remarquerait ; mais qu'il présente un mélange de tous les rythmes, surtout des rythmes iambique et trochaïque »⁷²⁶ (trad. Clermont-Tonnerre, 1864⁷²⁷). Isocrate préfigure les conseils de toute la rhétorique aristotélicienne puis latine, qui semble prendre acte de *rhuthmoi* dans la langue. Pourtant, et c'est pourquoi j'ai altéré la traduction pour la rapprocher de la formulation littérale, il faut garder à l'esprit que, ce faisant, Isocrate conseille que le discours « ne soit pas entièrement discours » (ὅλως δὲ ὁ λόγος μὴ λόγος ἔστω), comme si par l'utilisation des *rhuthmoi*, le « discours » (*logos*) s'abâtardissait, en intégrant des éléments qui ne lui appartiennent pas en propre. Jusqu'à Isocrate compris, il semble bien que le *rhuthmos* ne soit pas, en tout cas pas spontanément, une notion linguistique.

724 Texte grec in « Discours sur la permutation », éd. Mathieu, 1942 [1966, 2019], 103-181, 46.

725 Une occurrence chez Hippias soulève la même question. Philostrate, en commentant ce passage, dit que les enseignements d'Hippias ont établi « la géométrie, l'astronomie, la musique et les rythmes » (in *Die Fragmente der Vorsokratiker, griechisch und deutsch.*, éd. Hermann Diels et Walther Kranz, 1951 : 326-330, fr. 2 ; je traduis). Faut-il voir dans la séparation entre « musique » et « les rythmes » la marque d'une conception linguistique des rythmes ? C'est une possibilité. C'est par l'enseignement des sophistes, notamment Gorgias, que la rhétorique a pris une part considérable dans l'enseignement athénien. Il ne serait peut-être pas surprenant qu'on leur doive la « création » du *rhuthmos* linguistique.

726 Texte grec in *Discours. 4*, éd. Georges Mathieu, vol. 4, 2003, fr. 9.

727 J'ai remplacé « prosaïque » dans la traduction par « discours ».

APPENDICE B

QUELQUES REMARQUES SUR LE

RHUTHMOS CHEZ PLATON ; ARISTOTE

PLATON : LA CONSTRUCTION D'UNE ÉTHIQUE DU RYTHME ?

I. LES DIFFICULTÉS TECHNIQUES DU *RHUTHMOS* CHEZ PLATON

Avant de s'interroger sur la signification globale du rythme pour Platon, sur les connotations associées au mot, il faut déjà essayer de comprendre ce que recouvre techniquement la notion, quels phénomènes il désigne précisément. Un passage du *Cratyle* peut nous y aider, dans lequel les *rhuthmoi* sont reliés à la langue. Alors que Socrate et Hermogène se demandent comment les mots et les noms parviennent à imiter la réalité, le premier déclare :

Puisque l'imitation de l'essence se fait avec des syllabes et avec des lettres, n'est-il pas raisonnable de distinguer d'abord celles-ci, de même que ceux qui étudient l'art du rythme s'occupent d'abord de la valeur des lettres, puis de celle des syllabes, et n'arrivent qu'après ces préliminaires à l'étude du rythme lui-même ? (in *Cratyle*, trad. Victor Cousin, 424b, 1837).

L'association de *rhuthmos* au domaine linguistique est déjà la marque d'une modernité, et on n'en trouve pas trace avant Isocrate⁷²⁸. Le mot est ici lié aux qualités des lettres et des syllabes. Est-ce une manière d'évoquer la quantité ? Pour Marco Ercoles⁷²⁹, il est question des qualités phonétiques et prosodiques des lettres et des sons de l'alphabet (*stoikheîa* dans le texte grec), puis de la qualité des syllabes. Le mot qui exprime ces « qualités », ou la « valeur » des « lettres / sons » est *dunamis*, qui signifie à l'origine la force, le pouvoir, la capacité⁷³⁰. Comme l'indique

728 V. [Appendice A](#).

729 V. « Metrics » in G. Giannakis *et al.*, 2013.

730 Dans la suite (426c et *sq.*), Socrate poursuit sa recherche sur l'origine mimétique des lettres, en parlant par exemple du « mouvement » attaché à la lettre ρ. Il ne précise pas dans son analyse s'il s'adonne justement au

M. Ercoles, *dunamis* suppose une capacité des éléments fondamentaux de la langue (les sons ?) à disposer d'un « pouvoir » qui participe du *rhuthmos*. Les éléments qu'il donne comme participant d'un rythme (ou, en tout cas, nécessaires à la compréhension de ce qu'il est) sont *antérieurs* à la syllabe, qui seule porte une quantité, et donc la possibilité de voir établis entre elles des rapports numériques. Surtout, le *rhuthmos* est peut-être ici détachable (mais ce serait une exception dans l'œuvre de Platon) du domaine « musical » (au sens grec), dans la mesure où les *stoikheîa* et les syllabes sont des éléments purement linguistiques : sont-ce les *stoikheîa* et les syllabes des chansons et de la poésie auxquelles il fait référence ? La *dunamis* des *stoikheîa* et les syllabes, qu'il faut comprendre pour comprendre le rythme, participe-t-elle du *rhuthmos* parce qu'elle forme déjà une sorte de musicalité dans la langue⁷³¹ ? L'une des difficultés majeures, encore une fois, c'est que les domaines qui nous paraissent plus ou moins indépendants aujourd'hui ne le sont pas pour les Grecs. S'il nous manque une définition claire de ce qu'est le *rhuthmos* en musique, ou dans la langue, ou dans la poésie, ou dans la danse, c'est parce que ces éléments semblent indissolublement liés chez les Anciens, et qu'il n'est pas d'élément « spécifique » à l'un de ces domaines qui n'agisse sur les autres. Ce que nous entendons par rythme ne peut s'imaginer sans l'interaction constante des paroles et de la musique, comme c'est le cas dans la chanson – à la différence, majeure, que les Grecs font état d'une sorte de continuité entre la musique et l'état « mélodique » de la langue puisque, apparemment, longues et brèves font aussi partie du langage courant⁷³².

Traditionnellement, le rythme dans les mètres grecs est défini par la quantité, pas par l'accent (*stress*) : c'est l'opposition entre longues (lourdes) et brèves (légères) qui fonde le système⁷³³). Cette alternance de longues et de brèves est considérée comme « rythme » dans le

même genre de recherche que ceux qui étudient les rythmes. Vu l'analogie qu'il propose, on peut le supposer.

731 On trouve un écho de ce passage dans un dialogue à l'attribution incertaine, l'*Hippias majeur*, où Socrate s'adresse à Hippias en lui disant : « Alors c'est sans doute sur ces distinctions que tu sais faire mieux que personne à propos de la valeur [*dunamis*] des lettres [*grammaton*], des syllabes, des rythmes et des accords » (285d, in *Second Alcibiade ; Hippias Mineur ; Premier Alcibiade ; Euthyphron ; Lachès ; Charmide ; Lysis ; Hippias majeur ; Ion*, trad. Émile Chambry, 1967, p. 361). On remarque l'usage du même terme *dunamis*, mais d'un mot différent pour désigner cette fois la forme graphique des lettres. Dans l'*Hippias mineur*, d'attribution certaine, Socrate s'adresse de nouveau à Hippias, pour lui répéter qu'il s'était présenté comme « un homme plus entendu que personne, ainsi qu'aux rythmes, aux modes de musique [...] » (368d, in *ibid.*, p. 74). Les passages ont des similarités, mais le terme *rhuthmos* y est employé dans le rapport langage / musique habituel à l'œuvre platonicienne.

732 « Secondly, from the beginnings until Late Antiquity, pronunciation was very much musical, because every syllable was articulated with a specific duration and pitch, and so every text, spoken or generally read aloud, was perceived as a rhythmical melody [...] », G. Staab, « Ancient Prose Rhythm », in G. Giannakis *et al.*, 2013.

733 V. A. Guzman, « Dramatic Meter » in G. Giannakis *et al.*, 2013.

domaine linguistique⁷³⁴, et un passage dans le *Banquet* (187a et sq.) semble confirmer que cette vision de *rhuthmos* est celle de Platon – tout en soulignant les ambiguïtés liées au mot. Dans son discours, le médecin Éraxymaque propose un ensemble de réflexions sur la question de l'équilibre nécessaire dans les arts. Il en arrive à la musique, ce qui lui permet de critiquer une phrase d'Héraclite sur l'unité produite par la tension des contraires⁷³⁵. L'harmonie ne peut être produite que par l'*accord*, par exemple du grave et de l'aigu ; c'est pareil pour le *rhuthmos*, qui « est produit par le rapide [ταχέος] et le lent [βραδέος], d'abord qui varient, et ensuite qui s'accordent »⁷³⁶. P. Sauvanet dit qu'il faut sous-entendre à travers *takéos* et *bradéos* les catégories de la longue et de la brève (v. 1999, p. 96). Cela supposerait, si la correspondance est parfaite entre syllabe brève et temps rapide d'un côté, et syllabe longue avec temps lent de l'autre, que Platon (ou Éraxymaque ? ou les Grecs ?) associait directement la quantité (phénomène linguistique) à la temporalité (phénomène plutôt musical). *Rhuthmos* paraît se situer dans une ambivalence fondamentale entre ce qui relève de la *syllabe*, et ce qui relève de la *note*. Annie Bélis indique d'ailleurs dans une conférence que le grec a des « durées naturelles » de syllabes, mais que la musique peut modifier ces durées, faisant ainsi des « longues plus que longues, et des brèves qui deviennent des longues » (2010, à partir de 4'30"). Où se trouve alors le *rhuthmos* ? Dans la « durée naturelle » des syllabes ? Dans la modification que subissent ces durées à travers le chant ? L'application du terme est-elle possible pour les deux ? L'accord entre le rapide et le lent, et qui formerait le rythme, n'est pas sans poser problème par lui-même. On peut envisager que le rythme naisse de l'*alternance* entre des moments rapides et des moments lents, mais, justement, Éraxymaque insiste sur le fait que c'est l'*accord* entre rapide et lent qui permet le rythme. Faut-il entendre là que le *rhuthmos* est une sorte d'impression générale, où les variations entre le rapide et le lent s'estompent au profit d'une perception globale de tel ou tel morceau ;

734 Est-ce la seule définition du rythme dans le vers grec ? Question probablement insoluble. La quantité dans les vers n'empêchait peut-être pas qu'il y ait un rythme *accentuel* du vers, ressenti sans être noté : « Rhythm is created by the alternation of heavy and light syllables, which were probably stressed in different ways », I. R. Alfageme, « Prosody », in G. Giannakis *et al.*, 2013.

735 L'extrait de fragment en question : « Il est une harmonie contre tendue comme pour l'arc et la lyre », in *Les Présocratiques*, éd. Jean-Paul Dumont et Hermann Diels, 1988, p. 158.

736 « ὁ ῥυθμὸς ἐκ τοῦ ταχέος καὶ βραδέος, ἐκ διενηνεγμένων πρότερον, ὕστερον δὲ ὁμολογησάντων γέγονε », in *Lysis : Symposium ; Phaedrus*, éd. C. J. Emlyn-Jones et William Preddy, 2022 [*Banquet*], 187c, p. 192 ; je traduis. Notons que, même si la définition ne suscite aucune marque de désapprobation, ce n'est pas Socrate, le porte-parole habituel de Platon, qui parle.

que le fait de créer une structure systématique, où l'alternance se fait de manière répétitive, produit le rythme⁷³⁷ ?

L'imprécision terminologique traverse le corpus grec. Xénophon parle par exemple de « rythme bacchique », qui désigne en théorie la configuration $\sim - -$; mais ce genre de schéma est parfois aussi appelé *basis*⁷³⁸, parfois *pous*⁷³⁹. Les théoriciens, anciens comme modernes, n'utilisent pas le mot « rythme » pour désigner les éléments de base du « pied », qui sont soit la « syllabe » (terme déjà utilisé chez les Anciens), soit la « mora » (terme moderne, qui désigne un « temps » de manière plus précise que la syllabe, une brève correspondant par exemple à une mora, une longue à deux). L'imprécision tient au fait que *rhuthmos* semble pouvoir désigner, d'un côté, la configuration minimale et identifiable d'un certain nombre de syllabes (de voyelles, plutôt), qu'on peut aussi appeler « pied » ; d'un autre côté, l'impression générale laissée par l'association des différents pieds. Lorsque cette association combine des pieds similaires (ou équivalents), on parle alors de *métron* :

Metrics (*metrikè epistémē / tékhnē*) is the part of rhythmic concerning verbal (as opposed to musical and orchestric) rhythm and its units, the meters (*métra*), i.e., *recurrent patterns* of long and short syllables considered as measures of rhythm (M. Ercoles, in G. Giannakis *et al.*, 2013).

Je souligne l'expression *recurrent patterns*. Pour M. Ercoles, *rhuthmos* désigne aussi la combinaison des pieds, la métrique étant un cas particulier de cette combinaison, dans lequel les éléments combinés présentent des récurrences : « To put it in other words, meters were regarded as rhythms with a more regular and predictable cadence » (*loc. cit.*). Où se situe alors précisément le *rhuthmos* ? Platon n'a peut-être pas lui-même de réponse précise. La plupart des idées traditionnelles sur le rythme et la métrique des anciens Grecs nous viennent de textes postérieurs. Le V^e siècle semble une époque de grande évolution des théories musicale et artistique. Il n'est

737 Voici ce que m'écrit P. Sauvanet dans un échange de courriers, à propos de ce passage : « [...] il y a plusieurs hypothèses possibles. On pourrait aussi penser que le rapide et le lent fonctionnent par analogie avec la brève et la longue (voir *Le rythme grec*, p. 88-89), ce qui favorise encore toutes les combinaisons possibles. Mais le plus vraisemblable consiste en effet à imaginer un morceau jouant avec différentes "allures" » (le 12/11/2019).

738 Le Bailly donne des occurrences dans ce sens (proches temporellement de Platon, ou dans son œuvre) chez Aristophane (*Théséphories*), dans la *République*, chez Bacchylide de Céos, poète lyrique du V^e s. av. J.-C., ou encore chez Aristote.

739 Qui a donné le traditionnel « pied » : d'après le Bailly, on le trouve dans les *Grenouilles* d'Aristophane, dans la *République*, et chez divers grammairiens.

pas sûr, comme il en témoigne d'ailleurs dans plusieurs dialogues, qu'il maîtrise absolument tous ces bouleversements, et il se réfère particulièrement (de manière moqueuse ?) pour ces questions à Damon d'Oé, dont nous n'avons conservé aucun texte, et qui aurait théorisé le rythme fondé sur des rapports numériques de brèves et de longues⁷⁴⁰.

Le *rhuthmos* serait ainsi formé de *baséis*, où les rapports de temps comptabilisés entre les fameuses « levées » et « baissées » donnent un type de rythme. C'est peut-être ce qu'on peut avoir de plus approchant de ce que Platon a en tête comme définition du « rythme » d'un point de vue purement technique lorsqu'il en parle dans ses écrits. Tout *rhuthmos* musical (au sens large) serait donc formé d'au moins deux *baséis*, puisque la *basis* est l'unité fondamentale d'après Damon. Malheureusement, les choses ne sont pas aussi claires chez Platon. Dans un passage du livre III de la *République*, l'interlocuteur de Socrate lui dit qu'il « y a trois rythmes [*rhuthmoi*], à partir desquels les mesures [*basis*] sont tissées, comme il y a quatre sortes de sons, d'où viennent toutes les harmonies »⁷⁴¹. Le rythme n'est donc pas ici la « mesure », mais bien plutôt l'élément fondamental de la mesure : il semble que Platon, qui fait pourtant référence à Damon quelques lignes plus loin, inverse le rapport entre les deux éléments ! Juste après, *basis* et *rhuthmos* se valent, dans le parallélisme : « savoir quelles mesures conviennent pour la perte du sens [...] quels rythmes il faut laisser pour les dispositions contraires » (400b, p. 170). Socrate poursuit en faisant état de son ignorance en la matière et s'en rapporte à Damon qui, dit Socrate, a mentionné le « dactyle », l'« héroïque » ou l'« iambe » – sans que le texte ne précise si ce sont là des *baséis*, des rythmes ou des pieds⁷⁴²... Une autre précision arrive quelques lignes après : « [...] [Damon] blâmait ou louait tout autant la durée du pied que les rythmes eux-mêmes » (400c, in *loc. cit.*). Le rythme ne semble donc pas être la *durée* en elle-même – ce qui, peut-être, infirme le discours du *Banquet*. Faut-il comprendre alors que le rythme, en musique comme en poésie, sur le plan technique, est la « forme » que prennent les associations de syllabes pour former les pieds, sachant que des substitutions sont possibles dans des longueurs de temps égales, ces longueurs n'étant pas les rythmes eux-mêmes ?

740 « As far as we can argue [...], [Damon] partitioned the musical rhythm into *báséis*, viz. units formed by an upbeat [...] and a downbeat [...]. The numerical ratio between upbeat and downbeat defined the kind of the rhythm: equal (1:1, i.e., –:~ or ~:–), double (1:2 or 2:1, i.e., ~:– or –:~) or hemiolian (2:3 or 3:2, i.e., ~:~ or ~:~) », M. Ercoles, in G. Giannakis *et al.*, 2013.

741 In *La République : du régime politique*, trad. Pierre Pachet, 1993, 400a, p. 170. Toutes les traductions de *La République* à venir viennent de cette édition, sauf indication contraire.

742 Paul Shorey indique son hésitation dans la traduction, v. *The Republic*, trad. P. Shorey, 1969.

Les Lois apportent des éclairages, mais aussi d'autres incertitudes, sur l'aspect technique de *rhuthmos*. Avec la *République*, c'est l'autre texte du philosophe qui fait le plus appel à la notion, là encore, très souvent, dans le sens technique qu'il prend dans le domaine de la *mousiké*. C'est un texte particulièrement important, notamment pour les « rythmologues » contemporains, parce que c'est de sa lecture que Benveniste a notamment rapproché le *rhuthmos* platonicien de la danse (v. 1966, p. 334), à juste titre d'ailleurs. Plusieurs occurrences de *rhuthmos* dans leur dimension technique, cependant, rendent douteuse une association systématique entre *rhuthmos* et « forme du mouvement dans la danse », pour citer le linguiste (*loc. cit.*).

Platon est extrêmement clair sur le contexte de la discussion qu'il engage avec ses interlocuteurs dans *Les Lois* : c'est celui de l'« art choral », dont il rappelle qu'il « implique à la fois la danse et le chant »⁷⁴³. Dans les *Lois*, Platon semble revenir sur ce que dit Socrate dans la *République*, en parlant des « unités de base des rythmes [*te báséis tôn rhuthmôn*] » (670d, p. 151)⁷⁴⁴, sans référence à des rapports numériques entre les éléments, mais d'accord apparemment avec l'idée que les *rhuthmoî* sont composés de quelque chose : sont-ce les notes / syllabes ? En tout cas, pour Platon, les éléments de l'art choral sont absolument indissociables les uns des autres.

Plusieurs passages amènent d'évidence le *rhuthmos* du côté de la danse, et donc d'une « disposition » des mouvements suivant une certaine rigueur temporelle par rapport à la musique à laquelle cette danse s'adapte. En 656c, par exemple, il évoque « tel ou tel élément relatif au rythme, à la mélodie ou aux paroles [*rhématos*] » (p. 122) : logique, ici, d'associer les « paroles » à la poésie, la « mélodie » au chant, et donc le « rythme » à la discipline manquante, la danse. Un peu après, l'association semble encore plus claire : « [...] mettre, dans les rythmes, les attitudes

743 In *Les lois. 2 : Livres VII à XII*, trad. Luc Brisson et Jean-François Pradeau, 2006, 654b, p. 117 ; toutes les traductions des *Lois* sont tirées de la même édition. Dans une note, les traducteurs précisent : « Étroitement associés, le chant et la danse constituent l'« art choral », la *khoreía*. Les représentations dramatiques sont accompagnées de danses et de chants. La danse dont il sera question dans ces pages est donc toujours celle du chœur : elle se déroule à la manière d'une ronde et s'accompagne de chants » (note 14 p. 351).

744 On remarque l'utilisation des mêmes termes que dans l'extrait de la *République*, cité plus haut. Cette fois, cependant, *rhuthmos* est au génitif et complète *basis* : ce n'est plus *rhuthmos*, l'élément de base qui « tisse les *báséis* », mais les *báséis* des rythmes.

[*skhêma*], et dans les harmonies, les mélodies d'hommes réfléchis »⁷⁴⁵ (660a, p. 129). Platon redonne ensuite une définition de l'« art choral » :

Or, l'ordre dans le mouvement [*kinêseos taxis*] a reçu le nom [*onoma*] de « rythme » ; par ailleurs, l'ordre dans le domaine de la voix quand le grave et l'aigu se mêlent et se combinent s'appelle « harmonie » ; enfin, l'association de ces deux éléments est appelé « art choral » (665a, p.138).

Il reformule et développe un peu après :

c'est [...] en acquérant le sens du rythme que le vivant humain a engendré et enfanté la danse. Or, du fait que la mélodie suscite le rythme et l'éveille, l'union de l'un et de l'autre produit ce divertissement qu'est l'art choral (673d, p. 157).

Ces extraits, évoqués par Benveniste, associent *rhuthmos* au *mouvement* (de la danse). C'est le *mélôs* qui semble introduire le rythme chez l'homme, et donc le mouvement qui donne sa forme à la danse. Platon fait peut-être référence aux gestes qui semblent nous venir naturellement à l'écoute de certains morceaux. Si l'on en restait là, l'argumentation de Benveniste ne pourrait souffrir de contestation : le *rhuthmos* est du côté du mouvement dansé ; il a, bien sûr, à voir avec la musique, mais parce que le *mélôs* suscite le rythme ; le *rhuthmos* ne fait pas partie de lui⁷⁴⁶.

D'autres passages sont cependant beaucoup moins clairs, et cela est dû en grande partie à l'interrelation, absolument essentielle, entre les différentes parties de l'art choral. Ces interactions, Platon en rappelle la nécessité lorsqu'il critique de manière virulente certains poètes à la mode :

[qui] vont jusqu'à séparer de la mélodie [*mélôs*] le rythme et les attitudes [*skhêma*], en mettant en vers [*métrâ*] des paroles [*logous*] sans accompagnement musical puis inversement, en composant une mélodie et un

745 J'ai modifié la traduction pour qu'elle soit plus proche de la syntaxe grecque : ἔν τε ῥυθμοῖς σχήματα καὶ ἐν ἁρμονίαισιν μέλη. En effet, il semble que l'association soit faite entre, d'un côté, les rythmes et les attitudes, et, de l'autre côté, les harmonies et les rythmes.

746 *Les Lois* ne fait pas état d'un *rhuthmos* « soumis à la loi des nombres », comme en parle Benveniste. Il se réfère là à un passage du *Philèbe*, dans lequel Socrate, qui semble de nouveau associer le rythme à la danse, parle de propriétés dans les mouvements du corps « qui, mesurées par des nombres, doivent [...] s'appeler rythmes et mesures » (v. *Sophiste* ; *Politique* ; *Philèbe* ; *Timée* ; *Critias*, trad. Émile Chambry, 1969 [2008]. p. 281).

rythme dépourvus de paroles et où n'intervient que la cithare ou la flûte
(669d-e, p. 149).

Mélos désigne au sens propre un « morceau », une partie de quelque chose, et a fini par désigner par métaphore ce qu'on appellerait aujourd'hui une phrase musicale, et ensuite le chant accompagné de musique. Les « attitudes », désignées par le terme de *skhêma*, font référence à l'orchestrique, c'est-à-dire à la danse⁷⁴⁷. Ce passage me paraît un bon exemple de l'ambiguïté fondamentale de *rhuthmos*. Platon se plaint des artistes qui séparent le *mélos* du *rhuthmos* et des *skhêma* et, jusque là, l'association dont parle Benveniste peut sembler logique. Mais Platon explicite ce que représente cette séparation : soit des vers sans accompagnement musical, soit, à l'inverse, une mélodie et un rythme sans paroles. Si l'on suit l'association benvenistienne *rhuthmos* / forme dansée du mouvement, il faut nécessairement comprendre ici que les poètes critiqués proposent des morceaux dansés instrumentaux (« une mélodie et un rythme dépourvus de paroles »), ce qui peut paraître tout à fait envisageable ; et des pièces de vers sans musique (« en mettant en vers des paroles sans accompagnement musical »)... mais dansées ! Cela me paraît improbable et, à ma connaissance, rien ne fait état de telles œuvres à l'époque de Platon. Il faut donc plutôt comprendre, à mon avis, que *rhuthmos* est une notion qui peut se situer à la fois du côté des paroles, de la danse et de la musique. En ce sens, il ne me semble pas qu'on puisse associer, précisément ici, *rhuthmos* avec un art en particulier : c'est une notion technique plus abstraite, peut-être partagée par les différents arts ; comme le note assez P. Sauvanet (et Benveniste, d'ailleurs), il ne serait pas illogique de l'attacher à une dimension *temporelle*, qui pourrait être à la fois celle des notes, des syllabes, et des mouvements.

Un peu après ce passage, Platon semble de nouveau associer plutôt *rhuthmos* et musique, lorsqu'il affirme que les « quinquagénaires à qui il revient de chanter » dans les chœurs doivent avoir une excellente formation, « [s]inon, comment reconnaîtront-ils la rectitude dans les mélodies, comment sauront-ils auxquelles convenaient ou ne convenaient pas le mode dorien et les rythmes que le compositeur leur a appliqués ? » (670b, p. 150). Le contexte est clairement celui du chant. Un autre passage me semble plus décisif encore : « [...] dans la cadre de l'art choral, ce sont d'un côté les rythmes et les harmonies qui relèvent du domaine de la voix [*phôné*]

⁷⁴⁷ Dans un échange de courriels, M.-H. Delavaud-Roux, spécialiste de la danse grecque antique, m'a éclairé sur le sens exact des *skhêmata* : « attitudes, gestes, par exemple le geste du *skopos* ou du guetteur avec la main au-dessus de l'arcade sourcilière », 28/09/2019.

[...] et d'un autre côté, le mouvement du corps [*sômatos kinèsin*], mais il avait en propre l'attitude [*skhêma*]. Par ailleurs, le mouvement propre de la voix, c'est la mélodie » (672e-673a, p. 155-156). *Rhuthmos* est ici présenté comme un *élément commun* entre la voix et le corps. Platon donne ce qui est *propre*, spécifique, au mouvement du corps (la *skhêma*) et à la voix (le *mélôs*) ; les harmonies et les rythmes, eux, sont partagés. D'un point de vue technique, je ne vois pas d'autre solution que de comprendre le *rhuthmos*, alors, comme le temps commun entre les différentes disciplines de l'art choral, basé sans doute sur l'association rapide/lent, ou long/bref – avec toutes les questions que cela laisse irrésolues.

Le rapprochement particulier avec l'« orchestrique » et la danse, souligné par Benveniste, est ainsi à nuancer. Si Platon, ou Aristote à sa suite, considèrent les techniques qui forment l'art choral de manière séparée, ils ne le font jamais que théoriquement ; chaque élément influe sur les autres. La nature exacte de *rhuthmos* dans la danse, en effet, pose problème aux commentateurs, qui ne disposent de témoignages importants sur la danse qu'à une époque bien plus tardive (notamment le traité de Plutarque sur le sujet). On semble ne pas savoir avec certitude si *rhuthmos* et les « rythmes figurés » désignent des *mouvements* dans la danse (ce qui le rapprocherait du sème du « flux ») ou des *poses* entre ces mouvements, où les danseurs imitaient des attitudes et des gestes (en ce sens, il serait extrêmement proche de la définition benvenistienne de « disposition temporaire »)⁷⁴⁸. De nombreuses incertitudes persistent, et Lillian B. Lawler insiste à plusieurs reprises sur le caractère imprécis des termes utilisés (v. 1954). Sur la question d'une association « seule » entre *rhuthmos* et danse, et de la possibilité d'une sorte de « rythme interne » du geste, qui justifierait l'association privilégiée, M.-H. Delavaud-Roux considère cette hypothèse comme très improbable : « je ne suis pas du tout certaine qu'Aristote parle d'un geste avec un rythme interne. Ce serait plutôt d'un geste avec le rythme du texte qu'il est censé illustrer » (communication personnelle du 28/09/2019). Il ne serait pas possible, d'après elle, de séparer le *rhuthmos*, dans la danse, de la phrase qu'il est censé « imiter ». La pantomime silencieuse, bien tardive par rapport à l'époque qui nous occupe (à partir du II^e s.), a forcément basé ses mouvements sur les rythmes binaires et ternaires qui sont ceux des « pieds » et des « mètres » :

748 V. Jean Nogué, 1937 ; « Rythmes, musiques et danses dans les vers 209 à 220 des Grenouilles d'Aristophane », M.-H. Delavaud-Roux, in dir. M.-H. Delavaud-Roux, 2011.

ce rythme prend certainement appui sur des rythmes connus, ternaires ou binaires selon le cas, même si la danse était effectuée en silence, sans support textuel [...] par rythmes connus j'entends les rythmes induits par certaines séquences métriques : binaire pour des vers dactyliques [...], ternaire pour les vers ioniques [...]. Un pantomime silencieux s'est forcément inspiré de ces schémas binaires, ternaires ou autres, en fonction du ou des personnages qu'il représentait (*loc. cit.*).

S'il en est ainsi pour une pantomime où le texte n'est pas présent, je ne vois pas en quoi ce serait différent à l'époque de Platon, où le genre de danse en question n'existait pas. Il faudrait donc imaginer que, même quand Platon évoque *rhuthmos* dans le domaine de la danse, y compris comme qualité spécifique de la danse, il ne le fait jamais qu'en référence au texte que ce *rhuthmos* est censé illustrer. On sous-entendrait alors un sens linguistique / musical.

Faut-il chercher une théorie platonicienne de *rhuthmos* (toujours au sens technique) qui donne raison des contradictions apparentes ? Comme le note P. Sauvanet, « [...] le vocabulaire de Platon n'est pas toujours parfaitement fixé, et correspond à une phase d'élaboration des premières théories musicales grecques [...] » (1999, p. 161). Il est douteux de dire que Platon a proposé de manière décisive une « innovation » qui aurait bouleversé le sens jusqu'alors établi de la notion. Du seul point de vue technique, rien dans les textes ne permet d'être aussi catégorique⁷⁴⁹. Un autre passage assez amusant des *Lois* montre que, pour Platon lui-même, *rhuthmos* a une place particulière, et très difficile à établir. Il dit en 802e qu'« il est terrible d'être faux dans une harmonie, et de ne pas être dans le rythme quant au rythme [ῥυθμῶ ἀρρυθμεῖν] »⁷⁵⁰. J'ai traduit maladroitement, afin de mettre en évidence ceci : l'harmonie peut être fautive, mais le rythme n'a pas de terme extérieur à lui-même qui puisse définir sa mauvaise exécution. Dans tous les éléments qui forment l'art choral, il semble occuper une place spéciale, même en comparaison de l'*harmonia* : comme dans la langue française, au fond, on est « en rythme » ou « pas en rythme »,

749 Il ne s'agit pas de remettre en question toute l'argumentation de Benveniste, notamment lorsqu'il constate chez Platon le rapprochement de *rhuthmos* et *métron*, qui ne souffre pas de contestation, et dont on va voir les modalités plus bas. Il suffit de voir un autre passage des *Lois*, où Platon semble considérer comme totalement équivalents *métron* et *rhuthmos*. Il évoque « l'étude des poètes [...] où n'intervient pas la lyre et qui porte seulement sur des textes écrits dont les uns sont métriques et les autres sans coupes rythmiques » (810b, p. 49). Je parlerais plutôt d'une *tendance*, que d'un basculement complet.

750 Voici la phrase grecque : δεινὸν γὰρ ὅλη γε ἀρμονία ἀπᾶδειν ἢ ῥυθμῶ ἀρρυθμεῖν ; je traduis.

comme si la notion technique portait en elle-même son propre accomplissement, ou son propre échec.

II. LE *RHUTHMOS*, ÉTHIQUE ET POLITIQUE

Platon propose dans les *Lois* (664a et 665a) une « définition » de *rhuthmos* demeurée célèbre, en l'appelant un *kinèseos taxis* (« ordre dans le mouvement ») ; ce faisant, note P. Sauvanet, il « passe pour avoir élaboré la première véritable théorie philosophique du rythme – du moins dans son sens à la fois musical, éthique, psychologique et cosmologique, après le sens purement technique de Démocrite » (1999, p. 68), mais pas plus que chez les auteurs qui le précèdent, précise-t-il, il n'y a chez Platon de théorie générale du rythme. Si l'on en a trouvé une, c'est plutôt le fait de ses commentateurs.

Le livre III de la *République*⁷⁵¹, à travers un dialogue entre Socrate et Glaucon, évoque le sujet du *rhuthmos*. Platon y relie la notion de *rhuthmos*, non seulement à l'art, mais aussi à la pédagogie, à l'éthique et, bien sûr, à la politique : je ne cherche plus ce que désigne le terme pour Platon, mais quelles sont ses implications et connotations. Socrate tente de définir ce qu'est la justice au sein de la Cité, et de délibérer afin de savoir comment l'établir au mieux. Pour ce faire, la discussion en vient à l'éducation à donner aux « Gardiens », c'est-à-dire à la classe dirigeante de la Cité. Je décris le contexte pour le rendre clair.

Entre la fin du livre II et le début du livre III, Socrate et ses interlocuteurs discutent de ce qu'il est légitime ou pas de dire pour les poètes. Socrate conseille une véritable politique d'expurgation des œuvres poétiques, partout où les poètes semblent mettre en avant des comportements moralement ambigus (Socrate veut par exemple retirer le passage de l'*Odyssée* où Achille, dans l'Hadès, regrette sa fameuse décision d'une existence brève et glorieuse – Socrate a peur qu'un tel passage amenuise la virilité des auditeurs, 386a-b-c, p. 143-144). En 392 (p. 155-156), cette partie de la discussion se termine sur une difficulté temporairement indépassable, car, n'ayant pas encore défini ce qu'est la justice, Socrate et les autres ne peuvent pas conclure sur ce qu'il convient exactement de dire dans les discours. Socrate, alors, encourage la discussion à passer des « discours » (392c, p. 156) à « la façon de dire » (*loc. cit.*)⁷⁵². C'est dans ce contexte que Socrate commence un dialogue qui va aboutir à la notion de *rhuthmos*.

⁷⁵¹ Les prochaines lignes font extensivement référence au livre III, 392b-400d, p. 143-199 de l'édition déjà citée.

Ce qui apparaît comme une innovation, c'est d'abord la relation au concept de *mimésis*, dans un sens restreint ; et, partant, une utilisation de la notion dans un contexte esthétique et artistique. En effet, pour s'expliquer auprès d'Adimante qui ne comprend pas l'orientation nouvelle de la discussion, Socrate affirme :

Tout ce qui est énoncé [*légo*] par les compositeurs de récits [*muthologos*] ou par les poètes [*poiéton*] ne se trouve-t-il pas être la narration ou bien de ce qui a été, ou de ce qui est, ou de ce qui doit être [...] ou par une narration simple, ou par une *narration qui procède par l'imitation* [*miméséos*], ou par l'une et l'autre à la fois (392d, p. 157 ; je souligne).

Platon ne parle pas (encore) de rythme ici⁷⁵³, mais les prémisses de cette discussion vont introduire la notion. Notons qu'ici, Platon désigne par *mimésis* les passages de *dialogue*⁷⁵⁴, de discours direct. Socrate continue son argumentation (394, p. 159-160) en délimitant plusieurs types d'œuvres : celles qui procèdent uniquement par le discours du poète (les dithyrambes par exemple), celles qui procèdent uniquement par l'imitation (tragédie et comédie), et celles qui proposent un mixte des deux (la poésie épique, entre autres). Voilà ce qui importe alors à Socrate : faut-il permettre aux poètes la narration par imitation ? D'abord, l'imitation est difficile, et il est presque impossible de bien imiter plusieurs choses (en témoignent les poètes qui ne savent pas « bien réaliser » à la fois des comédies et des tragédies, qui sont pourtant toutes deux des « imitations », 395a, p. 161). Surtout, les imitations sont dangereuses, en ce qu'elles éloignent les jeunes auditeurs, futurs « Gardiens », de comportements naturels, et risquent de devenir justement une seconde nature, « dans le corps, dans les intonations de la voix, et dans la disposition d'esprit » (395d, p. 162).

752 Pachet traduit ainsi la différence entre *logos* (« discours »), et *lexis* (« la façon de dire »). La traduction rend quelque chose de la distinction en reprenant la racine de « dire » dans les deux syntagmes, de la même manière que *logos* et *lexis* ont la même racine en grec. Ce moment est souvent considéré, chez Platon, comme le passage d'une discussion du « fond » des discours à leur « forme » (Shorey – 1969 – propose *matter* pour *logos* et *manner* pour *lexis*). En grec, cette distinction ne détache pas « fond » et « forme » de manière aussi nette.

753 Un passage des *Lois*, par contre, met en évidence le caractère mimétique des rythmes : « les rythmes et tout ce qui relève des Muses en général sont des imitations [...] », in 798d, p. 29-30.

754 V. 393b-c-d-e, p. 158 : Homère est constamment dans la narration ; mais il alterne avec des passages où « il énonce des discours prononcés » (393b, in *loc. cit.*), qui relèvent eux de l'« imitation » : « Mais dans le cas où [Homère] énonce quelque discours comme s'il était quelqu'un d'autre, ne dirons-nous pas qu'alors il rend le plus possible sa propre façon de dire semblable à celle de chaque personnage dont il a annoncé qu'il va le faire parler ? [...] c'est imiter celui à qui on se rend semblable ? [...] Tandis que si le poète ne se dissimulait jamais, toute la composition poétique et toute la narration procéderaient chez lui sans recours à l'imitation » (*loc. cit.*).

Il est impossible que des futurs dirigeants soient soumis, durant leur éducation, à des imitations montrant des comportements immoraux, lâches, déshonorants ou impies (v. 395d-e, p. 162), de peur que de tels comportements ne deviennent automatiques, par le biais des imitations⁷⁵⁵. Pour autant, et là se situe l'ambiguïté fondamentale qui va pousser Platon à parler de diction et de rythme, il faut bien que ces futurs dirigeants « sachent reconnaître [*gnostéon*] des hommes et des femmes en délire et méchants, mais sans tomber dans aucun de ces états, ni l'imiter » (396a, in *loc. cit.*). Cette nécessité de la connaissance change tout : les imitations à proprement parler ne peuvent être interdites, car elles sont nécessaires à la connaissance de ces états condamnables. Comment, dès lors, exposer de jeunes esprits à ces narrations, à ces imitations, sans les faire tomber dans le danger d'être influencés par les comportements dangereux qu'on y voit ? Pour Socrate, « il existe une espèce de diction [*lexis*] et de narration [*diégésis*] qu'adopterait, dans ses récits, celui qui est réellement un homme de bien [...] et une autre espèce, en revanche, dissemblable de la première [...] » (396b-c, p. 163). C'est par la *lexis* (et la *diégésis*), plutôt que par le *logos* lui-même, que les imitations (et les narrations en général) seront rendues bonnes ou mauvaises pour l'éducation des Gardiens⁷⁵⁶.

Dès lors, il devient nécessaire de faire le partage entre ce qu'il faut imiter, et ce qu'il faut éviter d'imiter – autrement dit, quel type de discours il est acceptable de représenter dans une œuvre poétique. Il est impensable pour les futurs dirigeants d'être soumis à l'imitation, par exemple, des « gens qui travaillent le bronze » (*loc. cit.*), parce que ce sont là des occupations interdites aux Gardiens de la Cité ; de la même manière, Platon repousse formellement toute imitation de choses insensées : « hennissement des chevaux », « bruissement des fleuves », « ressac de la mer » (*loc. cit.*), autant d'éléments qui n'ont pas leur place, en tant que « non-langage », dans l'imitation d'un discours humain. Il y a alors deux types de *lexis* : celle de l'homme de bien, qui ne doit imiter que le discours de l'homme de bien, comme s'il était le sien, et dont la narration ne doit accueillir des discours fautifs que de manière temporaire, indirecte (au

755 Répétons que nous sommes ici dans le thème de la *lexis*, pas du *logos* : on voit pourtant que « fond » et « forme » semblent complètement indissociables.

756 La séparation *logos* / *lexis* équivaut chez Platon à la condamnation des artifices séducteurs de la rhétorique, chérie de ses adversaires sophistes. Dans le *Gorgias*, par exemple, le *rhuthmos* fait clairement partie des outils de séduction que les poètes savent utiliser : « Si l'on enlève à tout type de poésie sa mélodie [*mélos*], son rythme et son mètre, il ne nous reste que les paroles [*logoi*] » (502c – je traduis). Socrate poursuit en montrant comment la poésie (théâtrale, en l'occurrence), s'apparente alors à la rhétorique, et, pour lui, à une « flatterie » de la foule.

discours indirect, sans imitation), ou pour s'en moquer ; à l'inverse, l'autre *lexis*, celle de l'homme médiocre, se situe dans l'imitation de

toutes choses [...] coups de tonnerre, bruits du vent, orages, [...] cris de chiens, de moutons et d'oiseaux ; ainsi sa diction tout entière se fera par imitation, à grand renfort de voix et de gestes, ou en ne comportant que peu de narration [...] (397a-b, p. 164).

La différence entre les deux types de *lexis*, dès lors, ne se fait pas seulement sur le « thème » des discours imités : l'ensemble des éléments possiblement imitables à travers les discours se trouvent informés dans la *lexis* par des éléments techniques que décrit Socrate. Le première, la bonne, « ne comporte que des petites variations (*métabolé*) », et l'*harmonia* et le *rhuthmos* adaptés à cette *lexis* amène une « harmonie unique » chez ce locuteur, un « rythme également à peu près constant » ; la seconde *lexis* accueille, elle, « toutes les harmonies et tous les rythmes possibles », puisque son but est de présenter « des formes (*morphas*) diverses dans sa variation » (passages in 397b-c, p. 164-65).

Rhuthmos et *harmonia* ne sont pas seulement des éléments ornementaux du discours : ils forment le corps même des *lexis*, à la fois de l'homme bon, et de l'homme médiocre. La constance du rythme est une qualité extrême de l'orateur, car elle est l'analogue d'une rigueur morale. Au contraire, la bigarrure et la bâtardise des rythmes et des harmonies marquent une *lexis* qui ignore la maîtrise de l'homme juste, et se laisse guider, en quelque sorte, par le « bruit du monde ». Voilà l'origine de la fameuse « exclusion » des poètes, dans la Cité de Platon – en fait relative. Les « dictions » du premier type, celles où le poète parle en son nom propre, sont admises. Il faut se méfier du type mixte (narration et discours direct), et, surtout, du théâtre, pourtant le type de *lexis* favori à Athènes – et s'en méfier d'autant plus que le poète est excellent (397d, p. 165). Ainsi, si arrivait dans la Cité « un individu que son savoir-faire rendrait capable de se prêter à tout, et d'imiter toutes choses » (398a, p. 166), il faudrait l'honorer comme un être exceptionnel... mais le chasser. Ce qu'on pourrait appeler la « capacité rythmique », intimement liée pour Platon au don d'imitation, est une qualité presque divine – raison précise pour laquelle l'être unique doté d'une telle capacité ne peut se plier aux règles de la Cité : sa capacité au « tout » est un risque de chaos.

Une fois passée cette discussion sur le *logos* et la *lexis*, Platon passe à la musique, « ce qui touche à la tournure du chant et des mélodies » (398c in *loc. cit.*). Le sujet, apparemment différent, est étroitement lié : « la mélodie [*mélos*] est composée de trois éléments : la parole [*logos*], l'harmonie [*harmonia*], et le rythme [*rhuthmos*] » (398c, p. 167), les mêmes éléments que l'on retrouve également dans la poésie. Et, d'une manière similaire, il en appelle à des harmonies, d'abord, qui n'encouragent pas la mollesse et l'ivresse, mais au contraire des actions guerrières et volontaires (398e, 399a-c, p. 167-168). Ensuite, ce sont les rythmes qu'il veut épurer, homogénéiser, en refusant les « rythmes diversifiés » et les « mesures [*baséis*] variées », afin de rechercher « les rythmes d'une vie ordonnée et virile », qui permettront de « contraindr[e] le pied, et la mélodie, à suivre la parole [*logos*] de l'homme de cette qualité, et non pas la parole à suivre le pied et la mélodie » (citations in 399e, 400a, p. 169).

Comme dans les discours, la recherche de la diversité et de la variation est la marque d'une vie mal réglée ; la seule manière de faire une musique qui serve la justice et éduque de façon appropriée les jeunes âmes, c'est que le rythme suive la parole, et pas l'inverse⁷⁵⁷. Cela fait écho, d'après P. Sauvanet, à la condamnation sans appel de Platon pour la musique purement instrumentale⁷⁵⁸ ; puis, dans le mépris que montre le philosophe pour la musique « nouvelle » dans *Les Lois*⁷⁵⁹. Le *logos*, c'est ce qui distingue l'homme de toute la nature, capacité à la fois à penser et à dire. Refuser sa supériorité dans la musique, en préférant mettre en avant le rythme ou la mélodie, c'est, dans un sens, dénier ce qui fait la spécificité humaine. On retrouve évidemment la dimension éthique dont je parlais plus haut : le rythme, qu'il soit associé à la *lexis* ou à la *mélos*, est aussi indissociable du discours tenu que de la personne qui le tient – notamment lorsque cette personne influence les futurs Gardiens de la Cité platonicienne. Le passage que j'ai suivi ici s'achève sur l'importance de cette relation entre le rythme et l'éthique :

[...] la grâce dans les gestes [*euskémosunès*] aussi bien que le manque de grâce [*askémosunès*] dépendent du sens du rythme [*eurhuthmo*] ou du manque de rythme [...]. Or le sens du rythme, et le manque de rythme,

757 P. Sauvanet éclaire cette idée platonicienne par un passage du *Cratyle* : « [...] la percussion rythmée apparaît curieusement comme l'image même de l'absurdité – littéralement, du non-sens. [...] En musique, un rythme que n'accompagnent pas des paroles n'a donc pas droit de cité », 1999, p. 72.

758 « Pour Platon, la musique purement instrumentale est une hérésie », 1999, p. 73, à propos d'un texte des *Lois*.

759 « [Les *Lois*] font porter une critique très vive de la musique “nouvelle”, celle qui mêle inconsidérément les genres, les modes, les rythmes, les paroles et les instruments, plongeant ainsi l'âme des auditeurs dans la confusion, et constituant par là-même un danger pour la cohérence de L'État », 1999, p. 90.

découlent l'un de la belle diction, à laquelle il s'adapte ; l'autre, de la diction opposée ; et de même pour ce qui est bien harmonisé et mal harmonisé, si toutefois ce sont rythme et harmonie qui doivent s'adapter à la parole, comme on le disait à l'instant, et non l'inverse [...] mais l'orientation de la diction [...] et le discours ? Ne découlent-ils pas de la manière d'être de l'âme ? [...] Donc la bonne façon de dire, la bonne harmonisation, la bonne gestuelle, et le bon rythme sont la conséquence d'une bonne disposition [...] de la pensée qui, dans sa manière d'être, est véritablement disposée de façon bonne et belle (400c-d, p. 170-171)⁷⁶⁰.

Le *rhuthmos* se rattache à la *lexis* (sommes-nous toujours dans le contexte de la musique ?), qui dépend, elle, de la disposition et de la qualité de l'âme. On ne saurait mieux résumer que par cet alignement que Platon propose entre « la bonne façon de dire, la bonne harmonisation, la bonne gestuelle, [...] le bon rythme » et la « bonne disposition [...] de la pensée [*euéthos*] ».

Platon est sans doute le premier auteur qui ait pensé le *rhuthmos* au sein d'un système conceptuel complexe : élément essentiel de la poésie et de la musique, tout en étant une marque indispensable de la rectitude morale, et le garant, par là, de la qualité de l'organisation politique. P. Sauvanet résume ainsi les constantes de *rhuthmos* chez Platon :

Les deux principes normatifs du rythme [...] apparaissent [...] comme des principes d'*ordre* : l'unité contre la bigarrure, d'où le sens avant le son, et maintenant la nécessité même d'un rythme, à condition que ce rythme ne soit pas seul présent (1999, p. 74).

Unité et simplicité du rythme, en effet, sont des nécessités, même si ce *rhuthmos*, du chant, des mots, de la danse, doit être *guidé* : seul, il n'a aucun sens (v. *ibid.*, p. 72-73) et il doit obéir au *logos*. C'est une erreur d'interpréter l'article de Benveniste dans le sens d'une rigidité immobile du rythme. Le *rhuthmos* se manifeste au contraire comme *mouvement maîtrisé*. Dans les *Lois*, Socrate décrète l'importance du mouvement régulier (*kinésin*), celui du bercement qui calme les

⁷⁶⁰ La traduction de Pachet « la grâce dans les gestes » donne l'impression que Platon parle ici, dans le contexte musical, de la danse – or, ici, *euskémosunès* et *askémosunès* semblent plutôt désigner la bonne (ou la mauvaise) « disposition », la « forme », de manière très générale. On y reconnaît d'ailleurs la racine *skhêma*. Platon ne s'éloigne pas ici de ce point capital, même s'il est difficile de savoir exactement de quelle *skhêma* il parle (geste ? forme générale de la musique ? du discours ? sens plus général ?).

enfants ou fait sortir les danseurs de l'état de délire (v. *ibid.* p. 79 ; Platon, *Les Lois*, 790e et 791a-b). Autrement dit, « le repos ne naît pas ici de la “tranquillité”, mais au contraire d'un bon usage du mouvement juste, le mouvement externe ayant la faculté de maîtriser, ou du moins d'assagir le mouvement interne de l'âme » (P. Sauvanet, *loc. cit.*). Platon donne dans *Les Lois* le nom de *rhuthmos* au *kinèseos taxis* (« ordre dans le mouvement ») : c'est cette expression qui fait voir à Benveniste l'avènement d'un nouveau *rhuthmos*. Le terme *kinèsis* seul, remarque P. Sauvanet, est utilisé par le philosophe athénien pour désigner « les danses bachiques, les trances dans lesquelles l'homme retourne en quelque sorte à l'état animal » (1999, p. 82), et ces états, poursuit-il, « *ne peu[vent] pas s'appeler « rythme » »* (*loc. cit.*, l'auteur souligne) chez Platon. P. Sauvanet propose une belle définition pour le *rhuthmos* comme *kinèseos taxis* : « le rythme est la *syntaxe* du corps » (*ibid.*, p. 81), une capacité à maîtriser le chaos dans l'homme qui expliquerait la seule occurrence du terme dans le *Timée* :

[...] les dieux nous ont donné le rythme “à cause d'une absence en nous de mesure [*amétron*], et d'un manque de grâce”. Le rythme répond ainsi à une carence fondamentale : il nous est donné par nature, mais comme potentialité [...] (*loc. cit.*)⁷⁶¹.

Le don de la mesure et du rythme est divin, éloigne l'homme de sa part animale. Dans la *République*, les « dictiones » (*lexis*) permettent de distinguer le discours de l'homme raisonnable de celui de l'homme médiocre. Ces éléments dessinent une différence importante entre le *rhuthmos* de Platon et celui de ses prédécesseurs : chez lui, le rythme relève clairement et uniquement de ce que nous appellerions la « culture ». « Forme » mouvante de la composition des atomes chez Leucippe et Démocrite, le rythme pouvait se comprendre comme faisant partie intégrante de la *phusis*. Chez Platon, au contraire, « le *rhuthmos* ne relève pas directement de la *phusis*, mais bien plutôt du *nomos* » (*ibid.*, p. 89). C'est pourquoi la pédagogie tient une place aussi essentielle, tant dans la *République* qu'ailleurs dans l'œuvre de Platon : le *rhuthmos* devient une capacité qu'il faut travailler pour la faire fructifier au service d'une vie juste. C'est évidemment en tant que notion participant du *nomos*, c'est-à-dire de la règle, ou de la loi, que le rythme devient une notion politique.

761 Platon, *Timée*, 47d ; passage assez similaire dans *Les Lois*, 653e-654a.

P. Sauvanet conclut en mettant en évidence les deux « rythmes » que la notion regroupe dans le corpus platonicien⁷⁶². *Rhuthmos* ne concerne que l'*anthropos* – de la même manière qu'il relève du *nomos*, plutôt que de la nature. Ensuite, le rythme chez Platon est « musical (esthétique) », et représente « un certain ordre arithmétique du temps, se rapprochant ainsi du mètre » ; il est aussi « moral (éthique et politique) », c'est-à-dire « l'ordonnement réglé de nos mouvements extérieurs comme intérieurs, du corps dans la danse comme de l'âme dans la pensée ». P. Sauvanet relie ces deux conceptions par un rapport logique du *moyen* (le rythme esthétique) à la *fin* (le rythme moral) : « Avec Platon, et en simplifiant quelque peu, on peut dire que le rythme passe de la matière à l'humain, de l'espace au temps, de la figure à la mesure (même si la notion de figure spatiale subsiste dans la danse) » (*ibid.*, p. 92).

Benveniste (ou plutôt l'interprétation qu'on en peut faire) semble créer une sorte de dialectique entre le « rythme mouvant » préplatonicien, et le « mètre fixe » à partir de l'élève de Socrate. Mais cette fixité supposée est une surinterprétation : P. Sauvanet note que, chez Platon, le *rhuthmos* n'est *jamais* séparé du mouvement : il n'y a pas de fixité dans le rythme, mais un mouvement *maîtrisé*⁷⁶³. Si « c'est la conception mesurable, nombrable, numérique, mathématique, des phénomènes rythmiques qui importe pour Platon » (P. Sauvanet, 1999, p. 98), à aucun moment Platon ne *définit* le rythme en lui-même comme quelque chose de fixe, ou même quelque chose de maîtrisé⁷⁶⁴. Le texte de la *République* nous montre bien qu'il existe une probable infinité de rythmes, y compris de rythmes non humains⁷⁶⁵, et que l'homme a la capacité d'imiter ces rythmes par sa *lexis*. Ce que Platon dit, ce n'est pas que ces choses ne font pas rythme, mais qu'il faut les exclure de la pratique d'une cité juste *pour la raison même* qu'il sont des rythmes ne correspondant pas à un idéal éthique. Pour le formuler d'une manière trop

762 V. 1999, p. 91 *sq.*

763 « [...] la théorie [de Platon] tend toujours à combattre le mouvement par le mouvement, plus précisément à transformer un mouvement désordonné en un mouvement réglé [...] », P. Sauvanet, 1999, p. 98.

764 Dans les *Lois*, la *kinèseos taxis* qui définit le rythme est clairement à prendre dans le sens musical, pas comme une définition générale de ce que serait le rythme en lui-même. C'est sans doute là que je me permets de discuter l'expertise de P. Sauvanet, qui considère ce passage comme une « définition décisive et définitive du rythme » (*ibid.*, p. 102) chez Platon. Il est évident que Platon a tendance à considérer que tout rythme *valable* et éthiquement acceptable doit répondre à la *kinèseos taxis*, qu'à cette seule condition il est vraiment *rhuthmos* digne d'être accepté dans la Cité et de former des hommes justes – mais, *stricto sensu*, le texte des *Lois* se situe bien dans un passage sur la musique ; le texte de la *République* semble au contraire montrer qu'il existe des rythmes autres que ceux d'une vie « raisonnée » – même s'il faut les repousser.

765 C'est pourquoi il faut peut-être nuancer les assertions de P. Sauvanet sur le rythme purement anthropique et culturel de Platon.

caricaturale, Platon ne considère pas le rythme comme ontologiquement égal au mètre, mais il choisit de « métrifier » le rythme pour des raisons morales.

La « plasticité » des rythmes, notamment dans le texte de la *République*, quand Socrate parle des *lexis*, est une chose remarquable. Elle s'insère dans la cohérence généralisée d'éléments apparemment disparates : entre les choses et le discours qui les imite, entre le discours et l'état d'âme du locuteur, entre cet état d'âme individuel et l'organisation collective de la société. Cette perméabilité apparaît à la fois comme un danger et une chance, et nécessite la mise en place d'une discrimination, dont le *rhuthmos* est un élément capital, car il semble, que ce soit en poésie ou en musique, qu'il soit un élément fondamental de la *reconnaissance* : quand j'imité quelque chose, semble dire Platon, je prends son harmonie et son rythme. Là encore, on retrouve la volonté platonicienne de maîtrise : il ne dénie pas aux choses leur rythme (quitte à nous surprendre, en parlant de l'imitation du tonnerre ou du hennissement des chevaux), et reconnaît même le grand plaisir que représente cette capacité : il choisit d'en priver la Cité.

Cette perméabilité est, en quelque sorte, une *interdépendance* entre les choses, leur « rythme », et le discours qui les représente. Il existe des « rythmes d'une vie ordonnée et virile » (400a, p. 169)⁷⁶⁶. Les rythmes sont une part de l'identité des choses (imitées), d'où leur rôle dans le processus de connaissance et d'éducation. Quoique les évolutions soient claires entre sa pensée et les emplois qui le précèdent, Platon n'est pas aussi « innovateur » que le dit Benveniste, dont les propos peuvent, là encore, être nuancés. Dans la vision platonicienne du rythme, chaque élément de l'art choral, la diction, la mesure, la mélodie, le thème, est empreint d'une sorte de *valeur* au sens moral. Ce fait donne une autonomie quasi-nulle aux concepts esthétiques eux-mêmes – ce qui explique peut-être pourquoi on a parfois des difficultés à établir des discriminations terminologiques précises, chaque élément ne valant pas en lui-même, mais uniquement dans le système dynamique de son rapport à une *valeur* éthique et politique. Impossible de détacher un rythme, ou une harmonie, de sa valeur, ce qui conduit par exemple Socrate à repousser l'harmonie lydienne mixte parce qu'elle encouragerait la mollesse⁷⁶⁷.

⁷⁶⁶ De même dans *Les Lois* : « rythmes d'esclaves » et d'« homme libre » (669c, p. 149).

⁷⁶⁷ V. *République*, 398e, p. 167-168. Toute cette réflexion est cohérente avec la tradition grecque qui voyait dans les diverses *harmonia* (que l'on appelle « modes »), un « caractère » attaché à chacune d'elle. Le Socrate de la *République* en repousse ou en agrée certaines en raison de cette « éthique », mais ne l'invente pas, v. *La musique à l'esprit : enjeux éthiques du phénomène musical*, éd. Jean During, 2008.

LE *RHUTHMOS* ESTHÉTIQUE CHEZ ARISTOTE

Si Aristote est moins cité par les rythmiciciens, certaines de ses remarques sont intéressantes à analyser dans le cadre de cette exploration diachronique. Ces remarques demeureront fort parcellaires, et je renvoie à P. Sauvanet, que je paraphrase souvent ici, pour approfondir (v. 1999, p. 108 *sq.*). Deux choses me paraissent à souligner : le rattachement de *rhuthmos* à la notion de plaisir ; l'évolution (la recomposition ?) des éléments proprement techniques, qui dénotent peut-être d'un affinement des théories poétique et musicale.

Notons d'abord que si Aristote voit *rhuthmos* de manière fort différente de Platon, il entérine néanmoins la grande transformation conceptuelle engagée par son prédécesseur, en spécialisant le terme dans le domaine esthétique. Une modification importante qu'il propose sur ce plan est l'adjonction de *rhuthmos* à une notion que Platon regarde avec la plus grande méfiance, le plaisir (v. P. Sauvanet, 1999, p. 109), qui pour Aristote est une donnée naturelle. Si « le rythme », le chant plaisent à tous, c'est « parce que nous prenons plaisir naturellement (*kata phusin*) aux mouvements conformes à la nature (*kata phusin*) [...] »⁷⁶⁸. Ce plaisir « rythmique » a deux causes : « un nombre familier et régulier » d'une part ; d'autre part, le rythme « nous entraîne d'une manière ordonnée » (*loc. cit.*). Si Aristote distingue rythme et mètre (on va le voir avec la *Poétique*), il n'en rattache pas moins le *rhuthmos* à une certaine régularité, parce qu'elle est « plus conforme à la nature » (*ibid.*) – et le Stagirite de prendre l'exemple de la régularité des repas et du travail qui améliore la santé, pour appuyer son argument. Ce plaisir est à la fois intellectuel (« nombre familier et régulier ») et corporel (« nous entraîne »). On identifie dans cette « corporéité » du rythme le sème du *mouvement*, désormais familier, qui joue un rôle important :

Pourquoi les rythmes et les chants, qui sont une sorte de voix, semblent-ils avoir des caractères moraux, tandis que ni les saveurs, ni les couleurs, ni les odeurs n'ont rien de pareil ? N'est-ce pas parce que les sons sont aussi des mouvements, comme nos actes eux-mêmes ? [...] (*ibid.*, XIX, 29).

768 In *Problèmes. 2 : Sections XI à XXVII*, trad. Pierre Louis, 1993 [2002], XIX, 38.

Les mouvements expliqueraient la sympathie instinctive entre l'individu et la musique, les rythmes ; et rendraient ainsi logique l'attribution d'une qualité éthique à ces rythmes. Par là, le rythme peut aussi devenir vecteur d'une valeur sociale, comme le note P. Sauvanet en commentant un autre « problème » où Aristote remarque qu'un groupe de chanteurs respecte plus facilement le rythme qu'un chanteur seul (v. XIX, 45) : le rythme musical, les rythmes du travail sont capables « de produire un temps propre, c'est-à-dire aussi de construire un *temps commun* » (P. Sauvanet, 1999, p. 110). Aristote reconnecte les *rhuthmoi* à l'éthique, voire au politique (au « commun » en tout cas) par un tout autre chemin que Platon, en s'appuyant avant tout sur le plaisir naturel pris à l'écoute de ces rythmes, de ces chants. Le Stagirite convoque en tout cas des sèmes traditionnels du rythme, que ce soient ceux de la « forme » (à travers la régularité du rythme musical), ou ceux du « flux » (la nature des sons comme mouvement).

Outre ce rattachement au plaisir, *rhuthmos* change de statut technique dans l'œuvre aristotélicienne, comme on peut le voir dans la *Poétique*⁷⁶⁹. Ce changement apparaît comme une critique implicite des conceptions platoniciennes, en commençant par la fameuse *mimèsis*. Pour Aristote, « [l]'épopée, et la poésie tragique comme aussi la comédie, l'art du poète de dithyrambe et, pour la plus grande partie, celui du joueur de flûte et de cithare, se trouvent tous être, d'une manière générale, des imitations » (1447a, p. 85). J'ai souligné ce qui ressemble à des précautions oratoires de la part d'Aristote : est-ce parce que sa définition de la *mimèsis* est totalement différente de celle que donne Platon dans la *République* (v. *supra*) ? L'exemple des dithyrambes est frappant : non « mimétiques » pour Platon, puisque le poète parle en son nom, ce caractère ne semble pas douteux pour Aristote⁷⁷⁰. La musique de la flûte ou de la cithare est aussi une imitation – ce qui, là encore, semble absolument contradictoire avec la vision platonicienne

769 Toutes les citations tirées de cette œuvre dans la suite viennent de *Poétique*, éd. Michel Magnien, 1990.

770 « [...] une autre [composition poétique que la tragédie et la comédie, qui procèdent uniquement par imitation] qui procède par la relation qu'en fait le poète lui-même – c'est ce qu'on trouverait surtout dans les dithyrambes ; une autre enfin qui procède par l'une et par l'autre, dans la poésie épique [...] », Platon, *République*, 394c, p. 159-160 ; je souligne.

de la *mimèsis*⁷⁷¹. Chez Platon, la « narration » contient l'« imitation »⁷⁷² : Aristote propose de cette notion une conception beaucoup plus large, probablement plus symbolique⁷⁷³.

Tous les arts mimétiques « réalisent l'imitation par le rythme (*rhuthmos*), le langage (*logos*) et la mélodie (*harmonia*) » (*loc. cit.*). La traduction de Magnien le cache un peu, en choisissant « mélodie » pour *harmonia*... mais on retrouve exactement les trois termes que Platon employait dans la *République*, qui formaient à la fois la matière des narrations et des poèmes d'un côté, du *mélôs* de l'autre. La terminologie est la même que chez Platon, mais le point de vue a complètement changé. Dans la *République*, rythme et harmonie font partie de la *lexis*, de la « diction » ; leur caractère « imitatif » est à circonscrire dans le cadre du discours direct⁷⁷⁴ : c'est la *lexis* qui imite (*rhuthmos* en fait partie). Chez Aristote, *rhuthmos*, *logos* et *harmonia* sont trois des *moyens directs* de la *mimèsis* : ce sont eux qui imitent, pas une fonction supérieure comme la *lexis* à laquelle ils seraient subordonnés. Vu l'importance de la *mimèsis* dans la théorie esthétique d'Aristote, cela donne à ces éléments une importance considérable dans la valeur d'une œuvre.

Autre différence majeure : chez Platon, *logos* et *lexis* sont deux choses bien séparées, qui participent toutes deux des narrations et des poèmes (en tant que « langage-pensée » d'un côté, et « langage-diction » de l'autre, pourrait-on dire). Si *rhuthmos* et *harmonia* jouent un rôle dans la *lexis*, ce n'est pas directement le cas dans le *logos* ; parallèlement, dans le *mélôs*, Platon subordonne *rhuthmos* et *harmonia* au *logos* : pas de musique sans parole. En mettant *rhuthmos*, *logos* et *harmonia* sur un pied d'égalité, Aristote se détache profondément de son prédécesseur : *rhuthmos* et *harmonia* ne sont pas séparés du *logos* en tant qu'éléments d'une « exécution » de la parole qui serait la *lexis* ; on ne devine pas entre rythme, harmonie et parole de rapport

771 Il y a là, pour moi, une incertitude, que les différentes traductions que j'ai pu consulter n'ont pas levée. Aristote parle-t-il ici de musique instrumentale, ce qui serait une contradiction directe avec la vision platonicienne où, on l'a bien compris, seul le langage permet d'imiter – du moins hors de la peinture ? Ou bien faut-il comprendre, ce qui semble sous-entendu dans la *République*, et qui expliquerait les modulations employées ici par Aristote, que « d'une manière générale », la flûte et la cithare accompagnant des chansons, elles obéissent par là au modèle mimétique ?

772 « Il y a donc narration à la fois quand [le poète ou le constructeur d'histoires] énonce chacun des discours prononcés, et quand il énonce ce qui se trouve entre les discours [...] », Platon, *Rép.*, 393b, p. 158.

773 Chez Platon, ce qui est commun entre poésie et musique, ce sont les moyens techniques d'expression – *harmonia* et *rhuthmos*, par exemple. Chez Aristote, cette fondation commune est moins technique qu'ontologique, puisqu'elle consiste en une représentation du monde.

774 Dans *Les Lois*, sauf erreur, Platon ne développe pas de manière précise la capacité des *rhuthmoi* à imiter, mais il en parle lorsqu'il dit : « [...] les rythmes et tout ce qui relève des Muses en général sont des imitations des manières d'être des hommes [...] », 798d, p. 30.

hiérarchique : les trois font partie des éléments que les différents arts utilisent comme des moyens de la *mimésis*, clé de voûte à laquelle les trois autres sont articulés.

Ces éléments sont donc à la base des arts dont il traite, la différence se faisant selon qu'ils sont employés séparément, ensemble, et selon quel « dosage » :

Par exemple, l'art du joueur de flûte et de cithare [...] n'utilise que la mélodie [*harmonia*] et le rythme, alors que l'art des danseurs imite par le rythme seul, sans mélodie [*harmonia*]. C'est en effet aussi à travers des rythmes figurés [*skematizomenôn rhuthmôn*] par les pas de danse que les danseurs imitent caractères [*éthé*], émotions [*pathé*] et actions (*loc. cit*)⁷⁷⁵.

La danse, prise seule, est le domaine de *rhuthmos*. Or, il serait incohérent de comprendre la référence au *rhuthmos* dans la danse, sans prendre en compte le texte que cette danse est censée imiter (v. M.-H. Delavaud-Roux, *supra*), ce qui semble d'ailleurs confirmé par d'autres occurrences dans la *Poétique*. Au chapitre IV, Aristote déclare : « [l']imitation, la mélodie et le rythme (car il est évident que les mètres sont une partie des rythmes) [...] » (1448b, p. 89). Les mètres (qui sont donc des *rhuthmoi*) ne sont pas associés de manière exclusive à la danse dans le corpus que j'ai pu consulter, ce qui tendrait à prouver que les *rhuthmoi*, pour Aristote, se situent dans un « espace partagé » entre plusieurs arts – probablement dans une temporalité, dont les spécificités exactes nous échappent. La dernière occurrence de la *Poétique* rattache encore plus franchement le terme au langage, au sein du chapitre VI. Aristote y définit la tragédie, et y souligne la nécessité d'un « langage relevé d'assaisonnements » (*hèdunô*), c'est-à-dire qui « comporte rythme, mélodie et chant » (1450a, p. 93)⁷⁷⁶.

775 Sur ce passage, P. Sauvanet note : « Si la danse n'utilise donc que le rythme comme moyen de *mimésis*, c'est aussi qu'elle donne par là même la forme la plus dépouillée. L'origine même de la *mimésis* remonterait ainsi aux rythmes et aux figures de danse (*shkêmata*) » (1999, p. 112). Quoique je le suive sur l'idée que le rythme dans la danse serait la forme la plus « pure » pour Aristote, puisque l'art de la danse semble reposer sur lui seul, je ne suis pas sûr qu'il faille aller jusqu'à voir dans les rythmes l'origine de la *mimésis* ; rien de ce que je comprends du texte aristotélicien ne me fait penser que, plus que le *logos* ou l'*harmonia*, le *rhuthmos* serait l'« origine même » de la *mimésis*.

776 Notons que pour *hèdunô*, le traducteur souligne dans une note le rapport du verbe au « plaisir », même s'il a choisi de conserver la métaphore alimentaire présente dans le texte (v. p. 159).

APPENDICE C

DES DIFFICULTÉS DE DISCRIMINER LE

VERS DE LA PROSE DANS LE TEXTE

SHAKESPEARIEN : UN EXEMPLE CONCRET

Pour illustrer mon propos sur la difficulté de distinguer le vers de la prose, qui remet en question la vision de Bonnefoy sur la facilité d'identifier le pentamètre iambique, voici la comparaison de plusieurs éditions de la scène 5 de l'acte I. Lorsque Hamlet dit adieu à son père, il est rejoint par Horatio et Marcellus⁷⁷⁷ :

Q2	F1
[...] It is 'Adieu, adieu, remember me.' I have sworn't. <i>Enter Horatio and Marcellus</i> <i>Horatio</i> My lord, my lord! <i>Marcellus</i> Lord Hamlet! <i>Horatio</i> Heavens secure him! <i>Hamlet</i> So be it. <i>Marcellus</i> Illo, ho, ho, my lord! <i>Hamlet</i> Hillo, ho, ho, boy, come, and come! <i>Marcellus</i> How is't, my noble lord? <i>Horatio</i> What news, my lord? <i>Hamlet</i> Oh, wonderful!	[...] It is; Adué, Adué, Remember me: I haue sworn't. <i>Hor. & Mar. within.</i> My Lord, my Lord. <i>Enter Horatio and Marcellus.</i> <i>Mar.</i> Lord Hamlet. <i>Hor.</i> Heauen secure him. <i>Mar.</i> So be it. <i>Hor.</i> Illo, ho, ho, my Lord. <i>Ham.</i> Hillo, ho, ho, boy; come bird, come. <i>Mar.</i> How ist't my Noble Lord? <i>Hor.</i> What newes, my Lord? <i>Ham.</i> Oh wonderfull!

777 V. 110-119, p. 736.

Oxford 2005 (basé sur F1)	Hamlet Arden 2006 (basé sur Q2, dorénavant HA)
<p>[...] It is 'Adieu, adieu, remember me'. I have sworn't. HORATIO and MARCELLUS (<i>within</i>) My lord, [my lord. <i>Horatio and Marcellus</i> MARCELLUS (<i>calling</i>). Lord Hamlet! HORATIO. Heavens secure him! HAMLET. So be it. MARCELLUS (<i>calling</i>). Illo, ho, ho, my lord. HAMLET. Hillo, ho, ho, boy ; come, bird, come. MARCELLUS. How is't, my noble lord? HORATIO (<i>to Hamlet</i>). What news, my lord? HAMLET. O, wonderful!</p>	<p>[...] It is 'Adieu, adieu, remember me.' I have sworn't. <i>Enter HORATIO and MARCELLUS.</i> HORATIO My lord, my lord! MARCELLUS Lord Hamlet! HORATIO Heavens secure [him! HAMLET So be it. MARCELLUS Illo, ho, ho, my lord! HAMLET Hillo, ho, ho, boy, come and come! MARCELLUS How is't, my noble lord? HORATIO What news, my lord? HAMLET O, wonderful.</p>

On voit par exemple que F1, édition de base supposée d'Oxford 2005, est le seul texte à déplacer *I have sworn't* à la fin du vers 111 *It is; Adue, Adue, Remember me*, qui passe ainsi d'un pentamètre iambique régulier à un vers irrégulier. L'identification de ce que serait ce vers est particulièrement difficile (à moins de considérer qu'il faut sous-entendre la forme contractée *I've* à la place de *I have*, ce ne peut être un hexamètre) : c'est sans doute pourquoi la plupart des éditions éminent en mettant *I have sworn't* à la ligne. Le statut métrique de ce syntagme devient alors incertain. Les répliques suivantes ne rendent pas la tâche plus aisée : quatre des textes les éditent comme de la prose (ce qui semble cohérent avec Q2 et F1), mais *HP* 2002 et *HA* 2006 considèrent qu'il s'agit de sous-vers partagés en plusieurs répliques. Ce choix rend d'autant plus fragile le statut métrique de *I have sworn't*, puisqu'il semblerait logique, si le v. 111 est suivi de vers à partir de la réplique d'Horatio, que la partie intermédiaire soit en vers elle aussi. Il n'est pas impossible, sur le plan métrique, de considérer les trois répliques : *My lord, my lord!*, *Lord Hamlet!* et *Heavens secure him!* comme faisant partie d'un même vers, mais, là encore, plusieurs interprétations sont possibles. Soit toutes les syllabes comptent, et on est face à un hexamètre ;

soit l'on considère qu'*heavens* est prononcé en une seule syllabe (possibilité attestée par D. Crystal, 2016, p. 261), et que *secure him* se prononce de manière élidée (*secure'm*)⁷⁷⁸, et nous avons là un pentamètre. Dans les deux cas, ce serait un vers non régulièrement iambique, avec au moins une « inversion trochaïque » sur *heavens*. On remarque, en outre, que *HP* 2002 et *HA* 2006 n'adoptent pas le même choix pour les deux répliques suivantes (*So be it.* et *Illo, ho, ho, my lord!*), l'édition française revenant à la prose, alors que *HA* continue avec le vers (qu'on ne pourrait alors comprendre que comme un tétramètre / octosyllabe avec élision : **So be t. / Illo, ho, ho, my lord!*). On pourrait multiplier les exemples à l'envi, dans *Hamlet* ou ailleurs : ce simple passage montre à quel point la question de la discrimination vers / prose, et vers / vers est un indice suffisant de la difficulté d'interpréter la métrique shakespearienne, et qu'en proposer un résumé par des formules définitives est trompeur. Je n'ai pas connaissance d'une pièce, en langue française, où l'ambiguïté métrique soit aussi présente, et où le statut de certains vers ou certaines phrases soit si difficilement décidable.

⁷⁷⁸ Wright (1988) atteste la possibilité de telles contractions, par exemple dans un autre vers de *Hamlet* : *At such a time I'll lose my daughter to him* (p. 768, v. 160, je souligne).

APPENDICE D

QUELQUES HYPOTHÈSES SUR LE *BLANK*

VERSE SHAKESPEARIEN

Quelques mots avant de me lancer dans l'hypothèse que je voudrais présenter. Mon travail m'a mené à consulter une partie de la littérature sur la métrique, et à essayer de les comprendre et de les synthétiser de mon mieux. Cela ne fait pas de moi un métricien, pas plus qu'un linguiste. En parcourant les textes – ceux de Shakespeare, ceux de ses contemporains, ceux des critiques – des idées me sont apparues, que j'ai tenté de vérifier, de tester. Une hypothèse a fini par se dégager, que je partage avec ses fragilités.

Ceci étant dit, essayons d'en revenir à l'origine de mon étonnement. Lorsque j'appris, dans mes études, les spécificités de la métrique anglaise, il ne me serait pas venu à l'esprit de les remettre en question. Avant de me jeter plus profondément dans le travail que le lecteur a sous les yeux, il m'apparaissait que cette poésie est composée de vers basés sur un système de pieds, majoritairement iambiques, et susceptibles de substitutions. Aux yeux de l'élève que j'étais alors, c'était un fonctionnement aussi indiscutable que l'est le syllabisme pour la poésie française⁷⁷⁹. Je fus surpris de découvrir que la métrique anglaise n'était pas l'objet d'un consensus aussi évident qu'en français. Non anglophone, habitué depuis presque toujours à voir les certitudes de la métrique française, je partageai un peu l'étonnement de M. Martin, 2012 : « Why have critics still not agreed upon one system of prosody for English verse? » (p. 14).

⁷⁷⁹ Je ne suis pas sans ignorer que certains auteurs, Meschonnic par exemple, ont tenté d'« accentualiser » le vers français ; certains (J. Roubaud, Gasparov) peuvent même parler d'iambe en français. Ces débats peuvent avoir leur intérêt, mais je crois m'appuyer sur un consensus large quand je dis que la métrique française (classique) est « indiscutable », quant à son caractère syllabique. Les avis contradictoires paraissent des extrapolations métriques de phénomènes rythmiques plus ou moins facilement perceptibles.

ENJEUX ET DIFFICULTÉS DE LA MÉTRIQUE SHAKESPEARIENNE

I. UNE AUTRE APPROCHE DES VERS : LA MÉTRIQUE « CONTEXTUELLE »

Le problème évidemment premier est l'absence de témoignages de Shakespeare ou de ses contemporains nous disant clairement ce qu'ils comptent quand ils écrivent des vers. Car la métrique est une affaire de « mesure » : pour identifier le vers du Barde, de ses contemporains, pour exprimer précisément où se situe et par quels moyens s'exprime le sentiment de *régularité* à la lecture ou à l'audition de ses discours métriques, il faut parvenir à identifier ce qui est « répété », et comment. Le problème du vers shakespearien, et de toutes les théories métriques qui tentent d'en circonscrire les spécificités, va au-delà de la seule définition de ce qu'« est » ce vers. La démarche des métriciens pose son lot de problèmes épistémologiques. Entre toutes les théories métriques anglo-saxonnes, il y a un point commun quasi-général, que je n'ai pas pris le temps d'explicitier dans le corps de ce travail : dans leur écrasante majorité, les métriciens anglo-saxons, au moins depuis l'émergence de la métrique générative (MG), cherchent à relier le vers de Shakespeare (le vers anglais de manière générale) à un *modèle*, un *template*, « une conception de la métricité devenue courante dans les travaux de métrique générale, conception selon laquelle la métricité d'un vers tient à sa conformité à un modèle abstrait » (F. Dell, 2016, p. 1). Seules les approches statistiques, comme celles de M. Tarlinskaja, échappent à cette démarche *rule-driven*... au départ du moins, puisque elle définit le *meter* ainsi : « Thus, a **meter** can be defined as an “expectation” of the audience, and also as a **scheme**, a **general law** that guides and restricts the choice and combinations of words in verse; in the case of our plays—in iambic pentameter » (2014, p. 3 ; caractères gras de l'auteur). Son approche est *data-driven*, mais elle arrive à un point similaire à celui de la MG. Le *template* amène l'idée d'une configuration « idéale » de ce qu'est le pentamètre iambique, sorte de crible auquel on viendra comparer chaque vers possible pour vérifier sa métricité. Cet effort d'abstraction, dans le champ disciplinaire de la métrique, peut sans doute s'expliquer comme une sorte de réponse à une approche par trop empirique de la métrique traditionnelle qui, dotée d'un modèle théorique (5x2s iambiques), s'arrangeait souvent

avec les exemples contradictoires par une séries de négociations *ad hoc* qui rendaient rapidement le modèle initial assez inopérant.

Quoi de plus naturel, à première vue, que cette volonté de trouver la nature du vers à partir du modèle auquel il correspond ? Quand j'apprends à un élève ce qu'est un alexandrin, ne lui représenté-je pas par une sorte de « schéma », en le faisant compter sur ses doigts, en lui expliquant où trouver les césures et les fins de vers ? Comme le formule F. Dell, « [e]n métrique comme ailleurs, la généralité ne s'obtient pas sans un certain degré d'abstraction » (*ibid.*, p. 7). Et pourtant, cette manière de faire pose un certain nombre de présupposés et d'incertitudes qu'il faut discuter. B. de Cornulier, à travers tout son travail, propose une tout autre vision de la métrique, et affirme « le mètre comme équivalence » (1995, titre du chap. 2. 1.) : le caractère métrique d'un vers, explique-t-il, n'est pas dans *un* vers, mais dans l'*équivalence* entre des vers adjacents qui rendent perceptible leur égalité réciproque – un vers n'est pas, non plus, métrique par conformité à un mètre abstrait situé dans le ciel de la métrique (*ibid.*, p. 21).

C'est un point de vue opposé à celui de la MG, où la métricité dépend justement de la conformité à un modèle, qui tend ainsi à *isoler* le vers dans un rapport bilatéral entre *template* et réalisation : les *metrical rules*, reconnaît N. Fabb, sont incapables de théoriser au-delà d'un seul et même vers, chacun étant traité de manière indépendante (2008, p. 88)⁷⁸⁰. Chez B. de Cornulier, la métrique est largement entendue comme un phénomène multilatéral, dans les rapports d'équivalence que chaque vers établit (fait sentir) avec ses voisins. Cette question est centrale : elle n'est pas purement épistémologique, mais sous-tend aussi une compréhension différente de ce qui crée l'impression de régularité chez un auditeur. Pour les tenants d'une « théorie de la métricité par conformité à un modèle abstrait » (F. Dell, 2016, p. 1)⁷⁸¹, cette impression se développe par un rapport établi chez l'auditeur / le lecteur entre la réalisation du modèle et le modèle abstrait lui-même, « logé » dans l'esprit de l'auditeur. C'est ainsi que la plupart des auteurs de la MG souscrivent au concept de *double audition* : M. J. Duffell considère le *template* du pentamètre iambique comme ayant cinq *beats*, plutôt que dix syllabes – mais il reconnaît que, dans la *plupart* des pentamètres iambiques, il n'y a pas cinq *stresses* qui correspondent à ces *beats* supposés. C'est que l'impression de métricité repose sur ce rapport toujours recommencé

780 Le traitement contextuel des vers, dans la métrique anglo-saxonne, est secondaire ou inexistant, autant que je puisse en juger.

781 J'emprunte l'expression à F. Dell par commodité, et par simple souci de simplifier ici un débat complexe.

entre chaque vers et son modèle abstrait enregistré en mémoire, et que le public peut alors entendre ces cinq *beats* alors même qu'ils ne sont pas présents acoustiquement : ils se manifestent comme phénomènes psychologiques (2008 [2011], p. 69).

Dans une « théorie de la métricité par équivalence contextuelle »⁷⁸², c'est par le rapport avec les vers immédiatement environnants que l'impression d'équivalence est créée. En ce sens, la théorie anglo-saxonne classique est plus proche d'une « métrique contextuelle », dans la mesure où le lecteur est censé percevoir le schéma iambique du vers grâce à l'« environnement iambique » qui l'entoure, même quand les pieds qui composent ledit vers ne sont pas réellement iambiques. C'est également le cas chez M. Tarlinskaja qui, sur ce point, du fait sans doute de son approche *data-driven*, reprend un argumentaire plus proche des théoriciens classiques, sans s'y attarder particulièrement⁷⁸³. F. Dell (2016) propose une critique de la théorie de B. de Cornulier, et met en évidence les avantages d'une compréhension de la métrique par recours à un schéma abstrait⁷⁸⁴. La controverse ne porte pas en réalité sur l'existence ou pas d'un « modèle », contrairement à ce que semble avancer F. Dell, qui radicalise quelque peu les positions de B. de Cornulier⁷⁸⁵. Faire de l'équivalence contextuelle le fondement de la métrique, pour lui, « n'est pas nier l'éventuelle pertinence de la conformité à un “modèle” ; c'est la remettre à sa place » (*ibid.*, p. 78)⁷⁸⁶.

Lorsque j'assiste à une représentation de Racine, j'entends très facilement les vers « faux », lorsqu'une syllabe manque, qu'un « e » n'est pas prononcé, qui devrait l'être, quand la césure est « déplacée », etc. La gêne ressentie à cet instant tient plus, me semble-t-il, d'un *template* conservé dans ma mémoire auditive, mais ce n'est pas ce que nie B. de Cornulier, et ce n'est probablement pas le cœur de la question. Qu'en serait-il si, par exemple, l'on me récitait intégralement « La Rose et le Réséda » d'Aragon (en heptasyllabes) en y insérant des « erreurs métriques » : serais-je capable de repérer quels sont les vers faux ? Je n'en suis pas si sûr, parce que c'est un vers que j'ai beaucoup moins « fréquenté », tant en lecture silencieuse qu'orale. Je

⁷⁸² Même remarque que pour la note précédente.

⁷⁸³ « The meter of a poem becomes clear to the reader or listener from the context », M. Tarlinskaja, 2008, p. 54.

⁷⁸⁴ Je renvoie à son article pour les critiques précises qu'il adresse à B. de Cornulier.

⁷⁸⁵ Dans 1995, B. de Cornulier ne nie pas l'existence de ce qu'il appelle des « mètres stéréotypés », des « stéréotypes immédiatement reconnaissables hors contexte (équivalence *culturelle* plutôt que simplement *contextuelle*) », p. 77.

⁷⁸⁶ Dans un échange que j'ai eu avec lui, il dit : « Il est vrai que j'ai dit quelque part que la métrique était “fondamentalement” contextuelle, mais ça ne veut pas dire uniquement contextuelle » (correspondance personnelle, 18/12/2019).

crois que pour y parvenir, il me faut un certain temps à entendre des réalisations du vers, ou à m'en créer moi-même par la lecture – bref, à me le « mettre dans l'oreille »... et cela, c'est bien plutôt de l'équivalence contextuelle ; c'est, pour être plus précis, la création d'un modèle métrique *par* la mise en place d'une équivalence contextuelle. Pourtant, je connais le *template* de l'heptasyllabe, mais « les modèles ne naissent pas modèles » (B. de Cornulier, correspondance personnelle, *loc. cit.*). La question de l'équivalence contextuelle est presque inexistante dans la critique anglo-saxonne, et ce vide théorique fait ignorer des points importants de ce qu'est le vers de Shakespeare⁷⁸⁷.

II. PERCEVOIR LA RÉGULARITÉ

La question de la métrique repose sur celle du rapport entre production et perception dans le rythme d'un discours. C'est un avantage fort de la métrique de B. de Cornulier que de dire précisément d'où naît son travail théorique : de la manière dont on *perçoit* une équivalence entre des segments de discours. A l'inverse, chez F. Dell (en France) ou chez la plupart des théoriciens anglo-saxons, l'ambiguïté demeure, et il est difficile de savoir si les auteurs discutent du vers tel que l'auteur l'a produit ou tel que les lecteurs ou auditeurs le perçoivent – on a souvent l'impression d'une discussion sur « le » vers, « le » pentamètre iambique, comme doté d'une existence propre. La *perception* de ce qui fait la métrique est largement mise de côté dans les théories anglo-saxonnes, et fort souvent considérée comme une sorte d'évidence. C'est pourquoi, dans la majorité des cas, les théoriciens postulent une sorte de « lecteur idéal », capable de percevoir les subtilités métriques des textes étudiés⁷⁸⁸, doté d'une oreille sûre. A qui appartient exactement cette « oreille » dont il est question, capable d'identifier d'office la conformité d'un vers ? Ce n'est, à ma connaissance, jamais défini⁷⁸⁹. Dans la MG, la place du « lecteur » est quasiment nulle, sinon parfois comme validation « par l'expérience » des théories avancées⁷⁹⁰.

787 M. Tarlinskaja est l'une des seules à évoquer le problème, sans le nommer ainsi : « The poet knows the meter before he writes a poetic text : he has read many poems composed in this meter ; few poets invent a new meter. But as soon as the poem is created, the meter can be extracted out of the text : the reader, or listener, perceives the underlying metrical scheme. Thus, a meter both precedes a poetic text and is reconstructed from it » (2014, p. 3).

788 Chez Saintsbury, 1910, p. 26 ; chez Wright, 1988, p. 8 ; chez M. Tarlinskaja, v. 2014, p. 3 *sq.*

789 « Saintsbury wanted it both ways. On the one hand, he wanted to popularize the foot-based system as natural for those with an English ear, and on the other hand wanted all Englishmen to possess an ear precisely like his own, despite his bitter awareness that they did not », M. Martin, 2012, p. 112.

790 Réfutant par exemples les objections de Magnuson et Ryder à leur théorie, Halle et Keyser jugent que leur approche correspond mal aux intuitions de lecteurs expérimentés (1971b, p. 171).

Cette instance « idéale » de la réception est problématique. On notera au passage que, dans la très grande majorité des cas, les auteurs font bien référence à un lecteur plutôt qu'à un auditeur, ou mettent les deux sur le même plan, comme s'ils étaient interchangeables⁷⁹¹, ce qui est loin d'être évident, surtout dans le cadre d'un vers de théâtre ; surtout quand ce vers de théâtre était très majoritairement produit pour une perception auditive. Lecteurs et auditeurs perçoivent-ils la métricité d'un texte de la même manière ? Produit-on des vers métriques pour un public supposé les lire comme pour un public supposé les entendre ? Dans la grande majorité des cas, les théoriciens de la métrique font comme si la réponse à ces questions était affirmative. Cela paraît hasardeux. L'« expérience métrique » était, à l'époque du Barde, un fait largement oral⁷⁹².

La plupart des auteurs tendent à traiter la réalisation orale du vers, non comme une condition de production même de sa métrique, mais comme une façon de justifier les faits qui contredisent leurs théories⁷⁹³. Comme le note N. Myklebust, « For centuries critics have raised the specter of “performance” to brush aside whatever eludes their hypotheses » (2012, p. 176). Wright reconnaît pourtant que la réalité primordiale des vers de Shakespeare est orale (1992, p. 161). La question d'une spécificité de la perception métrique théâtrale, à ma connaissance, n'est pas traitée en tant que telle, ni par les critiques littéraires, ni par les métriciens⁷⁹⁴, mais je postule qu'on n'écrit pas (des vers) pour un public hétéroclite⁷⁹⁵, pour raconter une histoire, comme on en écrit pour un lecteur (silencieux ? solitaire ?). Ce que cette intuition change concrètement dans la manière de construire les vers pour l'auteur, je ne saurais exactement le dire

791 « [...] the reader, or listener, perceives the underlying metrical scheme », M. Tarlinskaja, 2014, p. 4. Je ne suis pas exempt de cette simplification.

792 Cela ne surprendra personne de savoir que même si le XVI^e s. a vu progresser l'alphabétisme de la société (v. D. Cressy, 1977) ; même si l'époque shakespearienne a représenté une transition entre culture orale et écrite (J. Hope in *Shakespeare and language*, éd. C. M. S. Alexander, 2004, p. 3), les taux d'alphabétisation estimés rendent improbable l'idée que le vers ait été un phénomène littéraire, au sens propre : « [...] in Shakespeare's London, [...] the highest estimates put adult male literacy at 50 per cent. Add females, and include the whole country rather than just the richest city, and the proportion of even minimally literate people must fall considerably » (*loc. cit.*). Reprenant une citation de G. Taylor, J. Hope résume ainsi : « As Gary Taylor notes, “the largest print run for a book allowed by law was less than the number of spectators that could be accommodated for a single performance at the Globe” » (*ibid.*, p. 4).

793 Wright est l'un des rares métriciens contemporains à véritablement tenter de prendre ce fait en considération : « I found eventually that I could not keep moving between the seen line and the sounded line without asking what authority either had to be thought of as the line or even to be thought of as a line at all » (1992, p. 159).

794 Il existe évidemment plusieurs travaux, de B. de Cornulier notamment, sur la question de la métrique musicale, et de ses rapports avec la métrique littéraire. Ces travaux tendent à montrer que ces deux types de métriques adoptent des fonctionnements fort différents. S'il s'agit sans doute d'une piste intéressante pour le traitement de la métrique théâtrale, de la manière dont elle est perçue, les différences sont bien trop importantes pour fonder des certitudes dessus. On se rapportera à F. Dell (1989 ; 2015) et B. de Cornulier (2004 ; 2005 ; 2012).

795 Pour plus d'informations sur le public des théâtres élisabéthains, v. M. Hattaway, 1982, p. 46-50 ; A. F. Kinney, 2003, p. 80-86 ; ou F. Krésine, 2017, p. 45-49.

(je tente un peu plus bas d'esquisser quelques hypothèses à ce propos). Cela pose aussi, au théâtre, une série de questions que Wright formule de manière pertinente :

(1) When the language is heard as verse, does that send some signal to the audience about the way it is supposed to hear the words, and is a different signal sent when the language is heard as prose ? (2) To what extent does an audience recognize the difference in the theatre ? Does the audience sometimes become confused or doubtful about whether it is hearing verse or prose ? (3) Does this uncertainty matter ? That is, is it important for the audience to recognize the difference ? If their consciousness of the difference is only marginal, does that have consequences, or will the poet's work be done just as well [...] if the audience is only subliminally aware that what it is hearing is verse ? (*ibid.*, p. 167).

Si Shakespeare écrit *certaines parties* de ses pièces en vers, et que ces pièces sont *avant tout* produites pour être entendues, il semble évident qu'il souhaite que la différence entre les parties versifiées et les autres soit perceptible. Mais il est légitime aussi de se demander si *tout* son public portait la même attention à *tous* les passages ; si tous les membres de ce public étaient intéressés par les mêmes choses dans les pièces. Compte tenu de l'hétérogénéité importante de ce public, il n'est pas complètement impossible de se dire que la perception de la métrique de ses vers n'était pas une priorité pour Shakespeare, que c'était un aspect secondaire ; ou qu'il produisait « pour tous les goûts ». Selon les réponses qu'on apporte à ces diverses interrogations, on peut supposer des manières fort différentes de composer des vers. La question (1) posée par Wright sous-entend le problème de la diction, sur lequel je vais revenir, mais peut aussi être posée dans l'autre sens : n'est-ce pas la *manière dont on entend les mots* qui donnera le « signal » au public qu'il entend des vers ou de la prose ? Si l'acteur indique par un certain ton, par un certain formalisme vocal, qu'il est en train de déclamer des vers, y a-t-il besoin pour l'auteur de concevoir des indices métriques proprement linguistiques ? Le théâtre classique français donne l'exemple d'une réponse positive, mais c'est peut-être un cas particulier. Comme Wright, j'aurais tendance à supposer que le public de Shakespeare entendait une différence effective entre le discours métrique et le discours en prose (*loc. cit.*) – c'est en tout cas sur cette base que je formule les hypothèses qui suivent. Les difficultés soulevées par Wright permettent cependant

d'en proposer deux premières. D'abord, je pense que Shakespeare ne s'appuyait pas uniquement sur la technique de l'acteur pour signaler le caractère métrique de tel ou tel discours au public, même si une diction particulière pouvait bien évidemment être un *signal*. La première hypothèse, fort classique, est donc que le vers de Shakespeare a une réalité métrique linguistique et pas seulement théâtrale. Je postule également que Shakespeare, homme de théâtre dépendant du succès auprès d'un public fort divers, tenait compte de cette hétérogénéité et, dans la mesure où il voulait que fût perçue une différenciation entre passages versifiés et autres passages, propose une métrique facilement « identifiable »⁷⁹⁶. De quelle nature exacte est cette simplicité, c'est toute la question.

III. TROUVER DES RÈGLES : MÉTRIQUE GÉNÉRATIVE, APPROCHE STATISTIQUE, ET LIMITES

Les métriciens, les critiques, les observateurs qui tentent de circonscrire les « règles » du vers shakespearien se trouvent plus ou moins dans la situation de quelqu'un qui, observant un match de basketball sans personne pour lui expliquer précisément les règles, devrait les inférer des situations de jeu – et sans véritablement d'arbitre pour siffler ! Afin d'expliquer en quoi les hypothèses de la MG ou de M. Tarlinskaja me paraissent insuffisantes, je résume dans leurs grandes lignes les propositions de la MG, puis de M. Tarlinskaja, avant de pointer leurs limites.

Il faut d'abord souligner l'un des principes fondamentaux de la MG : elle conçoit les propriétés métriques du vers de Shakespeare (et du vers anglais en général) comme une extension des propriétés linguistiques de l'anglais. Dans l'un des derniers ajustements d'importance majeure à la MG, K. Hanson et P. Kiparsky (1997) reconnaissent que leur théorie dépend de l'acceptation de l'idée que le vers est une stylisation de phénomènes inhérents à la structure même du langage (p. 18). Le sentiment de répétition, d'égalité perçu dans la poésie métrique est basé sur des phénomènes *linguistiques* (« equivalences which recur in meter are exactly those which figure in the grammar of rhythm in natural language » (*ibid.*, p. 22)). Autrement dit, pour la MG (c'est un point partagé, sauf erreur, par tous les auteurs de ce courant), la métrique poétique n'est pas quelque chose qui soit plaqué du dehors sur le langage. Il serait par exemple contraire

⁷⁹⁶ Le terme est mal choisi, car il ne s'agit pas pour le public de conceptualiser exactement l'organisation métrique qu'il entend, mais simplement de percevoir qu'elle existe et d'être sensible aux effets qu'elle produit.

aux *a priori* théoriques de la MG de supposer que la métrique poétique vienne de la musique : les équivalences répétées trouvent leur origine dans les propriétés mêmes de la langue.

M. Tarlinskaja⁷⁹⁷ (2008, p. 57-60) propose un résumé utile des différentes étapes de la MG. Les premières versions de la théorie, proposées par Morris Halle et Samuel J. Keyser (1971a et b par exemple⁷⁹⁸) interdisait les syllabes accentuées sur des positions faibles⁷⁹⁹ (M. Tarlinskaja, 2008, p. 57). Cette première version s'est vite avérée insuffisante, puisqu'il existe de nombreux contre-exemples qui devraient faire accepter que Shakespeare (et beaucoup d'autres auteurs) a écrit beaucoup de vers faux⁸⁰⁰. P. Kiparsky, partant des mêmes présupposés théoriques que Halle et Keyser, a modifié à plusieurs reprises son hypothèse, jusqu'à en arriver à une contrainte « finale »⁸⁰¹. Ce qui est véritablement « contraint » dans le pentamètre iambique, c'est la *strength*, c'est-à-dire, non pas n'importe quelle syllabe accentuée, mais *la syllabe la plus accentuée d'un mot polysyllabique*. Autrement dit, ce qui est « compté », contraint, dans les vers de Shakespeare, ce serait l'utilisation de mots à plusieurs syllabes, dont la plus accentuée ne doit *jamais* tomber sur une position impaire (la contrainte *No-strong-in-W*, formule de C. Golston et T. Riad, 1998, p. 30). Les autres positions, et les autres types de syllabes, sont moins ou pas contraintes. C'est

797 In *Formal approaches to poetry : recent developments in metrics*, eds Bezael E. Drescher et Nila Friedberg, 2008, dorénavant M. Tarlinskaja (2008).

798 Morris Halle et Samuel J. Keyser, dans leur livre fondateur *English stress : its form, its growth, and its role in verse* (1971a), mettent en évidence que le concept de substitution pose problème, dans la mesure où les métriciens traditionnels, implicitement, considèrent que les déviations dans un pied sont indépendantes de déviations dans d'autres pieds (p. 167). En ne spécifiant pas quand et comment les substitutions peuvent s'opérer dans le vers, la théorie traditionnelle (TT) ne permet pas d'expliquer véritablement quel vers est « métrique », et quel vers ne l'est pas, comme le montrent Halle et Keyser avec un exemple tiré de la prose, *Ode to the West Wind by Percy Bysshe Shelley* (*loc. cit.*). Ce vers devrait théoriquement être jugé comme acceptable, car il ne contient que des substitutions possibles pour la TT – inversion trochaïque, « spondée », etc. Autrement dit, il n'est pas possible de mettre n'importe quel pied n'importe où, sans quoi, n'importe quelle ligne de prose faisant dix syllabes (ou un peu plus) devrait être considérée comme un pentamètre iambique. Ainsi, Halle et Keyser ont tenté de ne pas faire usage du concept de pied (*loc. cit.*). D'autres tenants de la métrique générative l'utiliseront de nouveau, mais de manière toute différente que dans la tradition.

799 « Fully stressed syllables occur in S positions only and in all S positions » (Halle et Keyser, 1971a, p. 165). A noter que chez les métriciens anglo-saxons, W marque les positions métriques faibles, S les fortes : je conserve cette notation.

800 « **Spurns** enviously at straws, speaks things in doubt » (IV. 5., v. 6, p. 894). Je souligne la syllabe qui contredit Halle et Keyser, 1971a. On peut également considérer que *speaks* viole la règle.

801 K. Hanson et P. Kiparsky ont modifié de manière décisive la théorie originale de la MG. En 1996, ils proposent l'hypothèse que le vers (dramatique) de Shakespeare est basé sur le « trochée moraique », et non pas sur la syllabe : « We assume that the foot on which the English stress system is based is the MORAIC TROCHEE [...]. The basic moraic trochee consists of either a heavy syllable or of two light syllables » (p. 296). Pour K. Hanson, il n'y a pas un, mais deux types de pentamètres iambiques différents chez Shakespeare : celui des *Sonnets*, qui est un vers syllabique où chaque position métrique correspond à une syllabe ; et celui du théâtre, où la position métrique contient *au maximum* un pied phonologique. Pour résumer, une position métrique, *au théâtre*, peut comporter plus d'une syllabe sous certaines conditions. Cela n'étant pas le cas dans les *Sonnets*, K. Hanson en conclut qu'il s'agit de deux mètres différents, même si la tradition les rassemble sous le même nom.

sur ce point qu'en arrive la MG en ce début de XXI^e s., quels que puissent être les désaccords des métriciens de cette école par ailleurs. Ce constat de P. Kiparsky (et K. Hanson) est, globalement, conforme à la réalité observée dans les vers shakespeariens⁸⁰². Problème résolu ? Pas vraiment...

Tout d'abord, la contrainte sur la *strength* n'est pas aussi absolue que le prétend P. Kiparsky. C. Golston et T. Riad (1998) le montrent à l'aide de plusieurs exemples p. 37-43⁸⁰³ ; M. Tarlinskaja confirme que des dissyllabes SW sur positions WS arrivent dans le vers de Shakespeare (2008, p. 58⁸⁰⁴). Ces exemples, certes rares, sont attestés et doivent être considérés comme métriques (C. Golston et T. Riad, p. 40) : aussi la contrainte théoriquement systématique proposée par P. Kiparsky ne semble-t-elle être qu'une tendance forte (*ibid.*, p. 45), mais pas une règle définitoire.

M. Tarlinskaja le montre bien, la MG a dû, au fur et à mesure de ses révisions, assouplir les contraintes, afin d'inclure les contre-exemples fournis par les critiques ; à tel point que la définition du pentamètre iambique a pu être étirée jusqu'à inclure des vers italiens ou français strictement syllabiques (2008, p. 60⁸⁰⁵). La MG en arrive à définir le mètre d'une étrange manière. Tout d'abord, elle ne porte son attention que sur les mots lexicaux, laissant de côté tout autre type d'accent, car il n'existe pas de règle phonologique claire qui dit pourquoi et comment les mots grammaticaux doivent ou non être accentués : comme les mots lexicaux sont les seuls dont l'accent ne peut jamais ne pas être entendu, P. Kiparsky et K. Hanson en font la base de la construction métrique (N. Myklebust, 2012, p. 176). Dès lors, la MG s'est heurtée à la variabilité des accents sur certains monosyllabes. Elle a donc cherché une fondation plus durable dans les accents lexicaux des mots polysyllabiques, puisque ceux-ci, pour des raisons phonologiques, ne

802 La différence entre la TT et les modèles de la MG ou de l'école statistique peut sembler mineure. N. Gerber montre que ce n'est pas le cas (v. 2014, p. 147-149), car la TT appuie son modèle sur une succession de *syllabes*, alors que, pour la MG, le vers shakespearien est fondé sur les groupements de syllabes *en mots* (p. 147). De la TT à la MG, on passe d'un schéma de *syllabes* à un schéma de *positions métriques*, tout le défi de la MG étant de proposer les règles par lesquelles le contenu linguistique réel correspond à ces positions : « In other words, the generative template [...] does not assume that iambic pentameter normally specifies a sequence of ten syllables with alternating prominence. It represents iambic pentameter as a binary pattern in which weak and strong positions—comprised of some amount of linguistic material—vary with respect to prominence », N. Gerber, p. 148.

803 Je ne donne que les deux exemples qu'ils relèvent dans *Hamlet* : « Upon my secure hour thy uncle stole » (I. 5., v. 61, p. 732) ; « There's matter in these sighs, these profound heaves » (IV. 1., v. 1, p. 874). J'ai souligné les deux termes relevés par C. Golston et T. Riad : les syllabes fortes tombent effectivement sur des positions W. Il y a d'autres exemples dans le manuscrit de leur article, malheureusement non publié.

804 Exemples dans le corpus shakespearien sur la même page.

805 V. les travaux cités *loc. cit.* par M. Tarlinskaja.

peuvent pas être éludés. Elle a, pour résumer, construit sa théorie métrique à partir de ces essentiels... mais, partant, tous les autres accents éventuels des autres mots sont difficilement analysables dans le modèle. Malgré les efforts faits pour en rendre compte (décrits par N. Myklebust, 2012, p. 177-178), ni K. Hanson ni P. Kiparsky ne parviennent à une solution parfaitement satisfaisante (v. *ibid.*, p. 179), et concluent que le caractère définitoire du pentamètre iambique tient au respect obligatoire du *stress* lexical en opposition au non-lexical (sur les clitiques ou les monosyllabes pas systématiquement accentués, par exemple). Les monosyllabes, justement, ne sont pas contraints, notamment les inaccentués, et peuvent advenir n'importe où dans le vers (*loc. cit.*).

Un autre problème est relevé par plusieurs auteurs, N. Myklebust en particulier. Les contraintes posées par la MG (comme *pas d'accent de mot polysyllabique en W*) définissent *négativement* le vers, par *ce qui ne doit pas arriver* pour qu'il existe (v. *loc. cit.*), et c'est une remarque que fait à propos de la MG M. J. Duffell lui-même, alors qu'il accepte pourtant les propositions de P. Kiparsky et de K. Hanson sur le pentamètre iambique (2008 [2011], p. 24). C'est comme si l'on définissait ainsi l'alexandrin classique : suite de douze positions métriques dont la 6^e et la 12^e ne doivent comporter aucune syllabe qui ne soit pas la dernière masculine (c'est-à-dire portant l'accent) d'un syntagme grammatical – manière alambiquée de dire que, dans la métrique classique, la césure ne doit jamais tomber au milieu d'un syntagme ou d'un mot. Je n'ai rien dit de faux en définissant ainsi l'alexandrin classique, mais ai-je proposé une description métrique qui rende compte du processus de création des vers ou de leur perception ? Ce n'est pas sûr : les règles catégorielles énoncées par la MG ne permettent pas de distinguer ce qui est vrai de ce qui est significatif (N. Myklebust, 2012, p. 182).

N. Myklebust dénonce, dans les positions défendues par la MG, deux « erreurs » (*fallacies*) fondamentales. La première se situe dans l'*a priori* théorique primordial, qui veut que les générativistes conçoivent la métrique comme l'extension de propriétés exclusivement linguistiques (du « langage s'imitant lui-même », N. Gerber, p. 149)⁸⁰⁶. Cet *a priori* conduit à une première erreur : les remarques que font K. Hanson et P. Kiparsky ne valent pas pour la *métrique*, l'organisation d'une forme de régularité perceptible, mais pour le langage *en tant que tel*.

806 Comme le confirme ce passage, de K. Hanson et P. Kiparsky : « [...] literature stylizes the inherent prosodic organization of language with conventional forms of versification which are themselves chosen from a limited set of formal options [...] » (1996, p. 288).

Comprendre la métrique comme un phénomène exclusivement linguistique (au sens propre du terme), c'est confondre les données de la langue pour des propriétés métriques (« to mistake the linguistic givens for the meter », N. Myklebust, 2012, p. 185). Les discours en vers métriques, comme discours, sont bien évidemment soumis aux règles et aux contraintes prosodiques qui structurent tout discours dans une langue donnée, et ce n'est donc pas un hasard que de retrouver ces règles et ces contraintes dans les vers... sans que cela les *définissent* comme vers. N. Myklebust résume ainsi : « Phonological structures shape metrical structures but they do not define them » (*ibid.*, p. 193). Pour reprendre mon imparfaite métaphore sportive, on pourrait dire que l'erreur mise en évidence est de cet ordre : en regardant un match de basket (ou même des centaines) pour en inférer les règles, on constatera que jamais les joueurs ne tirent les yeux fermés. Cet événement qui n'arrive jamais est-il définitoire des règles du jeu appelé basketball ? Non, c'est simplement le résultat de contraintes physiques qui demeurent vraies sur un terrain comme partout ailleurs : faire quelque chose les yeux fermés fait considérablement baisser le taux de réussite des actions entreprises. La seconde erreur relevée par N. Myklebust relève de l'exclusion par la MG de facteurs non exclusivement linguistiques, comme les pauses (*ibid.*, p. 186). L'absence quasi-totale de la césure dans la pensée de la MG trouve là son explication : ce qui se passe à la césure d'un vers, quelle que soit la manière dont on le définit (pause ? prééminence prosodique de quelque nature que ce soit ?), n'est pas un événement linguistique *stricto sensu*, il n'est pas inscrit dans le texte. Cela ne signifie pas pour autant que cet événement n'a pas de pertinence métrique⁸⁰⁷.

L'approche statistique de M. Tarlinskaja s'appuie sur une analyse concrète des corpus de vers. Elle a confirmé et infirmé certaines des hypothèses de la MG⁸⁰⁸. Elle insiste également sur la nécessité de séparer l'accentuation véritable dans la réalisation du vers (*stressing*) et le *meter*, structure de base nécessaire à sa construction, mais pas forcément perçue dans une réalisation vocale (2014, p. 6). Concrètement, les études de M. Tarlinskaja rejoignent à peu près le modèle proposé par la MG, par exemple dans K. Hanson (2008), mais traduit des données sous forme de

807 N. Myklebust parle plutôt, dans le passage cité, des *beats* hérités de la théorie de D. Attridge.

808 Elle-même reste très prudente avec la notion de *feet*, qu'elle n'utilise et ne désigne que comme outil heuristique, en prenant bien soin de le distinguer de la réalité du texte : « The metrical scheme of English iambic pentameter can be hummed as ta-TA-ta-TA-ta-TA-ta-TA-ta-TA, or it can be visualized as an alteration of syllabic positions. Recurring groups of syllabic positions (ta-TA) may be called "feet." In actual texts, syllabic positions are filled with actual syllables that are not grouped into feet: feet are part of the metrical scheme only » (2014, p. 4).

statistiques, conformément à sa démarche inductive, qui donnent des précisions sur le modèle de la MG⁸⁰⁹.

Cette approche ne va pas sans poser problème. Contrairement à l'ambition systématique et catégorique de la MG, l'autrice reconnaît sans peine un degré d'incertitude à son travail⁸¹⁰, qui reste attaché à un *template*, ce dernier fût-il induit par l'étude statistique ; son analyse repose, en outre, sur la ferme distinction entre texte et réalisation, entre *meter* et *stressing*, ce qui explique que l'analyse métrique vaille même quand on elle ne se rencontre pas dans les vers réels⁸¹¹ (2014, p. 6). Quoique ses analyses, auxquelles je renvoie pour plus de précisions, proposent des informations fort intéressantes sur la métrique shakespearienne, son attachement à un *template* peut poser les mêmes problèmes que ceux rencontrés à propos de la MG⁸¹².

Certains de ses *a priori* théoriques sont problématiques en eux-mêmes, notamment dans la perspective d'une étude de vers dramatiques. Conformément à sa volonté de séparer nettement analyse métrique et réalisation accentuelle, elle évacue toute oralité de son approche, les réalisations contemporaines étant considérées comme non fiables (p. 54)⁸¹³. M. Tarlinskaja, cependant, s'appuie tout de même sur une forme de réalisation orale pour produire ses analyses :

I enunciate a poem the way a native speaker might who gives a neutral rendition, and I always remember that this is verse, not "speech"; the line *And do not drop in for an afterloss* (Son. 90. 4) can be stressed either *And do NOT drop IN...* or *And DO not DROP in...* I choose the second variant (p. 13 ; le passage est souligné par moi, les italiques sont de M. Tarlinskaja pour citer le vers).

809 La différence majeure, du point de vue théorique, est que M. Tarlinskaja ne semble pas faire usage du concept de « moraic trochee », et en reste à la syllabe comme élément de base de la construction métrique. Dans les faits, cela ne fait une différence que pour les vers où la « position métrique » serait « remplie » par plus d'une syllabe, ce qui demeure une exception chez Shakespeare.

810 « No principle of stressing can be applied mechanically ; doubts and choices are inevitable. There is always a "residue" which needs a decision. That is why I do all the work manually », 2014, p. 15.

811 Elle va jusqu'à qualifier de clé de voûte théorique (*cornerstone*) la différenciation entre le schéma métrique abstrait et les accents effectifs (2014, p. 258).

812 « [...] to take the linguistic givens for the poem itself, as do *both the statistical and generative approaches*, is to lose sight of the reason we build our theories at all : to explain, not merely to describe », N. Myklebust, p. 151, je souligne.

813 Ce refus a sa logique : il est périlleux de tirer des conclusions métriques de la prononciation contemporaine de vers composés dans une langue fort différente.

Alors qu'elle rejette explicitement la possibilité de s'appuyer sur les variantes infinies d'accentuation que peuvent proposer des acteurs, M. Tarlinskaja fait reposer son analyse sur une énonciation « neutre » du vers. Le problème, c'est que cette *neutral rendition* n'est jamais véritablement définie, et on ne sait pas en quoi elle diffère exactement des réalisations d'un acteur. Le passage souligné dans la citation signale un raisonnement circulaire : en disant qu'elle choisit une accentuation plus proche du *vers* (comme le montre son choix de scansion dans l'exemple donné) *parce que* ce n'est pas du discours, elle montre un biais dans la réalisation orale « neutre » qu'elle propose. Comment ne trouverait-elle pas de tendance iambique dans le corpus des vers qu'elle analyse, si cette analyse est basée sur une *rendition* qui tient compte du statut versifié du texte ? J'aurais tendance à penser que pour prouver invariablement que le *blank verse* est un pentamètre iambique, c'est la démarche inverse qu'il faut adopter : lire le texte comme un discours « normal » et, s'il montre une « iambicité » systématique, le considérer alors comme un vers par rapport à un ensemble de phrases de dix syllabes prises au hasard.

M. Tarlinskaja utilise une méthode pour trouver le contraste dans l'accentuation moyenne des vers⁸¹⁴ : en calculant, dans un corpus donné, d'un côté les accents sur les syllabes paires (sauf la 10^e, forcément accentuée), de l'autre les accents sur les syllabes impaires, chiffres ramenés à des moyennes en pourcentage, puis en soustrayant le pourcentage de la moyenne « paire » à la moyenne « impaire », elle obtient une sorte d'« indice d'iambicité », puisqu'elle a le chiffre moyen des accents tombant une syllabe paire, conformément au modèle iambique. Pour les textes du corpus en pentamètres iambiques, dans leur ensemble (c'est-à-dire sans regarder le comportement de chaque séquence accentuelle dans chaque vers précis), le contraste moyen entre les positions paires et impaires se situe aux alentours de 50 – 60% (2008, p. 71). Elle propose en 2008 un comparatif de plusieurs extraits, dont *Hamlet* (600 vers)⁸¹⁵. Je reproduis ci-dessous le tableau des résultats (p. 55).

814 V. détails in 2008, p. 53 *sq.*

815 Les extraits sont tirés des œuvres suivantes : « Shakespeare's Hamlet, Donne's Satyres, Pope's The Rape of the Lock, Byron's Don Juan, and three poems by Frost (The Death of a Hired Man, Maple, and Wild Grapes) » (M. Tarlinskaja, 2008, p. 55).

Table 1. Stressing of S and W in English iambic pentameter and a prose model of decasyllabic verse (in percent from the number of lines)

	<i>Strong positions</i>					<i>Mean</i>	<i>Weak positions</i>					<i>Means</i>	
	2	4	6	8	10	2-8	1	3	5	7	9	1-9	S-W
Pope	78	98	74	86	99	84	32	12	3	2	1	10	74
Byron	71	80	76	70	94	74	16	13	7	7	9	10	64
Shakesp.	61	82	73	69	93	71	25	9	9	12	8	13	59
Frost	61	79	75	74	94	72	28	21	12	14	7	17	56
Donne	61	80	67	71	78	70	39	27	20	25	15	25	44
Model	38	40	48	38	80	42	22	34	33	38	15	27	14

Comment interpréter ces résultats ? Pour M. Tarlinskaja, les moyennes à droite devraient se rapprocher de 100 en cas de modèle iambique⁸¹⁶, et de 0 en cas de modèle syllabique⁸¹⁷. Pour les 600 vers de *Hamlet*, le résultat est donc un peu inférieur à 60%. M. Tarlinskaja tire de cette analyse des conclusions que je trouve fort discutables. On pourrait se dire qu'une différence de plus de 40% par rapport à ce qui est supposé être le contraste moyen entre positions paires et impaires est une raison suffisante de remettre le modèle de base en question, au moins en partie. Mais M. Tarlinskaja estime simplement que les attentes « iambiques » du public shakespearien ne sont pas les mêmes que celles du public de Pope (le plus iambique) : des vers qui ne pouvaient plus être considérés comme iambiques du temps de Pope l'étaient encore du temps de Shakespeare (*ibid.*, p. 53)⁸¹⁸.

816 Toutes les positions paires accentuées, 100, moins toutes les positions impaires non accentuées, 0.

817 Sans choix particulier d'accentuation, il devrait y avoir à peu près autant de positions paires qu'impaires accentuées.

818 Son interprétation de la scansion du « modèle » décasyllabique tiré de la prose, censé démontrer que les extraits choisis dans les corpus en vers sont bien du pentamètre iambique, et pas du vers syllabique, est aussi étonnante. Comment expliquer que la moyenne observée (14) soit nettement au-dessus de zéro ? Pour M. Tarlinskaja, c'est parce que les segments choisis ont des caractéristiques du vers : « [...] the segments began after a phrase boundary, and their tenth syllable was to be stressed in about 80% of all cases. English phrases often begin with an unstressed grammatical word, so the first syllable of a phrase is often unstressed, while the second syllable is frequently stressed [...] if the final syllable is stressed, the penultimate syllable tends to be unstressed [...] » (2008, p. 55-56). Ce qu'elle dit de la prose ici, cependant, vaut aussi pour le vers, qui commence la plupart du temps (pour le pentamètre traditionnel) après une rupture syntaxique importante ; en outre, pourquoi ce que dit M. Tarlinskaja de la tendance à l'inaccentuation de la pénultième syllabe en prose ne vaudrait-il pas *aussi* pour le vers ? Si les extraits de « décasyllabes » choisis dans de la prose tendent à avoir, lorsqu'ils sont accentués sur la dixième, le même genre de schéma inaccentuée / accentuée que dans le pentamètre iambique, pour quelle raison devrait-on se dire que c'est un choix métrique et poétique dans un cas, et un fait de langue indépendant dans l'autre ? Il reste une importante différence entre les passages tirés de la prose et les vers. Cette différence prouve-t-elle que les vers analysés ne sont pas syllabiques ? Peut-être... si l'on considère que les vers syllabiques sont de la prose découpée aléatoirement par paquets de dix syllabes. Or, tous les travaux de B. de Cornulier tendent à

Lorsque, sur six cents vers de *Hamlet*, on constate un différentiel de 40% par rapport à ce que devrait être le schème métrique « idéal », il est possible qu'on ne s'entende pas tout à fait sur ce que signifie la métrique. Pour B. de Cornulier, « [l]a métrique est l'étude des régularités *systématiques* qui caractérisent la poésie littéraire versifiée » (1995, p. 13). V. Beaudouin montre par exemple que dans l'alexandrin classique, la 6^e et la 12^e syllabe correspondent toujours à la dernière syllabe comptée d'un mot, à hauteur de 99,7% pour la 6^e « position », de 100% pour la 12^e (2000, p. 285). Voilà ce qu'on appelle une « régularité systématique ». La différence est flagrante sur le pur plan statistique, et c'est probablement pourquoi, chez plusieurs auteurs anglo-saxons, la définition de la métrique prend une tout autre tournure. M. Tarlinskaja définit ainsi la métricité d'un texte comme le contraste moyen entre syllabes paires et impaires, comme on vient de le voir (2008, p. 53). P. Kiparsky en arrive à proposer, non plus une définition de ce qui est métrique et de ce qui ne l'est pas, mais ce qu'il appelle *metrical tension*, une représentation scalaire de la relation entre prototype et réalisation du vers, plutôt qu'en différenciation systématique entre métrique ou pas – un vers ne serait pas « métrique ou pas », mais « plus ou moins métrique » (1975, p. 583). N. Myklebust propose quelque chose d'approchant⁸¹⁹. La discussion peut s'arrêter là : devant une différence fondamentale de construction épistémologique, on peut simplement se dire que les métriciens anglais ont de la métrique une définition plus « souple », et B. de Cornulier plus rigide.

Si on adopte le point de vue de B. de Cornulier, les descriptions de M. Tarlinskaja et de la MG paraissent faillibles. Elles répondent difficilement à l'hypothèse de simplicité perceptive que j'ai formulée : dans la MG, je ne sais si la perception d'une altération par rapport au schéma peut se faire systématiquement sans un effort de computation qui me paraît difficilement conciliable avec l'activité de « spectateur » ; chez M. Tarlinskaja, un différentiel de 40% en moyenne entre un schéma « idéal » du pentamètre iambique et ses réalisations diverses rend difficile l'établissement d'une norme perceptuelle suffisante pour démontrer que c'est sur ce schéma métrique idéal que s'est basé le poète pour composer ses vers. Pour le savoir, j'aimerais avoir le compte-rendu d'une expérience où, sans aucune connaissance théorique préalable, on fait assister un groupe de personnes à une pièce de Shakespeare, en leur mettant le texte « prosifié » sous les

montrer que ce n'est pas là une définition adéquate.

819 « A continuum of degrees of conformity or deviation from a central prototype », 2012, p. 184.

yeux, afin qu'ils marquent de leur mieux quelles régularités ils observent (par exemple, où sont les fins de vers)⁸²⁰.

Pour des raisons que j'expliciterais plus loin, il me semble *possible* que les phénomènes iambiques soient de l'ordre d'une *rythmique*, délibérée ou non, mais pas d'une *métrique* au sens strict. La confusion est ancrée dans la linguistique anglo-saxonne⁸²¹. Cette indifférenciation semble fonctionner inversement à la France, où le rythme a eu tendance à être « métrifié », régularisé : c'est plutôt la métrique qui est assouplie par des tendances rythmiques.

IV. QU'EN DISAIT-ON, À L'ÉPOQUE DE SHAKESPEARE ?

L'étude des textes critiques de l'époque élisabéthaine, ou légèrement postérieurs, paraît une nécessité pour circonscrire le débat, sans l'épuiser. Chez la plupart des théoriciens contemporains, on reconnaît depuis longtemps ce paradoxe, que les témoignages de l'époque élisabéthaine indiquent l'importance de l'isosyllabisme dans la poésie anglaise, alors que les mêmes théoriciens tentent parfois d'en limiter l'importance du point de vue métrique. Ainsi, Wright reconnaît que, pour les Elisabéthains, le pentamètre iambique est avant tout comme ayant dix syllabes (1988, p. 40)⁸²² ; le caractère iambique y est implicite (*ibid.*, p. 43). Un seul auteur fait à ma connaissance usage du terme « pentameter » dans le cadre de la poésie anglaise, pour désigner donc un vers de dix syllabes (Gabriel Harvey, ardent défenseur d'une réforme antiquisante de la poésie anglaise⁸²³).

Dans les prochaines pages, consacrées à l'exploration de ce corpus critique, je m'appuierai sauf mention contraire, sur l'édition en deux volumes des *Elizabethan Critical Essays* par G. G. Smith (1904). Avant d'entrer dans le détail, quelques remarques s'imposent. Les termes techniques utilisés par les auteurs élisabéthains souffrent clairement d'instabilité sémantique :

820 J'ai tenté cette expérience, de manière statistiquement insignifiante, avec un professeur d'anglais (qui avait étudié *Hamlet* pour l'agrégation) : il a été incapable d'identifier les fins de vers pour une large majorité des cas sur les extraits proposés.

821 Pas seulement en métrique : E. Couper-Kuhlen (1993) annonce d'emblée que son livre devrait en réalité se nommer *English speech meter*, plutôt que *English speech rhythm*, parce qu'il cherche la présence d'isochronie dans le langage parlé, mais elle a choisi *rhythm* en raison de l'ancrage traditionnel du terme (p. 1).

822 M. J. Duffell également : « [...] by the sixteenth century English poets believed that they were counting syllables, and that by alternating stressed syllables to form feet they had devised an ingenious method of doing so rapidly, instinctively, and more or less accurately » (2008 [2011], p. 22).

823 V. in G. Gregory Smith, *Elizabethan Critical Essays*, 1904, 2 vol., p. 110, 361, 377, 378 ; dorénavant, G. G. Smith I ou II.

rhyme est fréquemment utilisé, de manière métonymique, pour désigner le vers de manière générale ; les mots *verse*, *rhyme*, *meter* ou *foot* se chevauchent dans leurs usages, avec des différences d'emploi et d'acception chez les différents auteurs, qui se trouvaient dans un processus de recherche d'un vocabulaire technique adéquat pour décrire leur vers (v. Gavin Alexander, 2021, p. 81). Les années qui séparent le traité d'Ascham (1570) et celui de Daniel (*ca* 1603) sont le théâtre d'une controverse acharnée autour du *rhyming*, considéré comme la manière traditionnelle de composer de la poésie, et le *versifying*, volonté de réformer la poésie anglaise sur le modèle antique. La compréhension de la métrique anglaise, à l'époque élisabéthaine, ne me semble pas pouvoir se faire sans référence à ce débat, rendu complexe par une terminologie peu fixée⁸²⁴.

Avides d'adapter le vers à l'antique en anglais, certains auteurs tentent véritablement de trouver une quantité aux voyelles anglaises ; d'autres, qui ont fini par l'emporter comme le montre G. Alexander, veulent baser le vers sur l'accentuation « naturelle ». Il apporte une précision terminologique importante : l'une des références des penseurs de la métrique élisabéthaine est l'humaniste français Omer Talon, qui propose une définition précise de *rhythmus* (associée à *rhyme*) : « *Rhythmus* is a poetic measure, containing a fixed number of syllables ending with a fixed conclusion » (cité et traduit par G. Alexander, *ibid.*, p. 85-86). G. Alexander note que dans les textes dont je vais parler dans les pages suivantes, c'est cette définition (syllabique, donc) qu'il faut avoir en tête lorsqu'on rencontre le terme.

Ascham (1570) paraît être le premier critique de la période à condamner la pratique barbare de la rime⁸²⁵, dans des formulations qui résument la plupart des critiques formulées par les détracteurs du vers « traditionnel » anglais : vulgaire, et d'origine étrangère. Derrière cette condamnation se joue aussi un débat social, dont on retrouve la trace à travers toute la période : la qualité du vers à l'antique vient de sa volonté de satisfaire le jugement des doctes (p. 31), alors que le *ryming* veut satisfaire le plaisir d'un public médiocre (*loc. cit.*). Rechercher la mesure juste dans chaque mètre (« iust measure in euerie meter ») est facile aux ignorants, mais seuls les doctes useront de la vraie quantité dans chaque pied et chaque syllabe (*loc. cit.*). Conformément

824 On trouvera des informations plus précises à ce sujet dans l'introduction de Smith I, notamment p. xxxi-xli, puis p. xlvi-lv ; et, plus récemment, dans Osborn Bennett Hardison, 1989 [2019] (notamment les chap. I, « Prosody and Purpose », p. 3-22, et V, « Notes of instruction », p. 92-124) et G. Alexander, 2021, p. 81-96.

825 « Our rude beggerly ryming, brought first into Italic by Gothes and Hunnes », p. 29) ; « that barbarous and rude Ryming », p. 30.

aux propos de G. Alexander, tout laisse penser qu'ici, *meter* désigne le vers et la *iust measure*, le nombre adéquat de syllabes. Se félicitant un peu plus loin que Surrey, dans sa traduction de l'*Énéide*, ait abandonné la rime, il constate qu'il a même observé le nombre juste, et même les pieds (« just number, and even feete », p. 32) ; néanmoins, cet effort est insuffisant car les pieds que Surrey utilise n'ont pas la vraie quantité des syllabes (« trew quantitie of sillabes », *loc. cit.*). On sait que cette traduction de Surrey est l'un des premiers exemples de l'utilisation massive du *blank verse*. Ascham perçoit dans le *blank verse* de Surrey une composition en *feet*, mais pas basée sur la « quantité ». C'est le signe du débat étudié par G. Alexander : il faut adapter la poésie anglaise à une métrique antique, et donc trouver la vraie « quantité » des voyelles anglaises. Ascham en est sûr : « our English tong will receiue *carmen Iambicum* as naturallie as either Greke or Latin » (p. 30-31) – ce qui montre bien qu'à l'époque où il est écrit, ce n'est pas encore le cas.

Il faut s'arrêter plus longtemps sur le cas de Gascoigne (1575), car c'est chez lui qu'on trouve la formulation la plus claire du caractère « syllabo-accentuel »⁸²⁶ du vers anglais (*rhyme*) pour la première fois, avec l'affirmation de l'alternance accentuelle, « iambique » donc, même si l'auteur n'utilise pas le terme :

[...] note you that commonly now a dayes in English rimes [...] we vse none other order but a foote of two sillables, wherof the first is depressed or made short, and the second is eleuate or made long ; and that sound or scanning continueth throughout the verse (in G. G. Smith, I, p. 50).

Est-là la preuve définitive que le modèle du pentamètre iambique est valable, même si la formule n'est pas utilisée ? G. Alexander n'en doute pas (même si son texte n'a pas pour but de « prouver » que le modèle du pentamètre iambique est valable) : « [Gascoigne] has taken the template of quantitative foot versification, combined it with the grammatical analysis of linguistic accent [...] » (2021, p. 90). Même si le débat sur l'utilité d'attribuer une quantité aux voyelles en anglais continuera après Gascoigne, ce dernier montre la voie de ce qui deviendra la tradition interprétative anglaise : il postule un modèle semblable à l'iambe gréco-latin, mais en remplaçant la quantité par le *stress*⁸²⁷. Ainsi, ce que les travaux de Gascoigne ont apporté à la poésie anglaise,

⁸²⁶ La formulation ne se trouve évidemment pas chez Gascoigne, mais le vers qu'il décrit y correspond.

⁸²⁷ Pour les suites de ce débat précis, v. Spenser and Harvey (1579-80) in G. G. Smith I, p. 87-126 et Stanyhurst (1582) in *ibid.*, p. 134-147 entre autres.

c'est un modèle qui dépasse le seul compte des syllabes, pour prendre en compte le placement d'un accent binaire (v. G. Alexander, *ibid.*, p. 96). L'analyse que propose Gascoigne d'un vers juste et d'un vers faux va dans ce sens : alors que le vers *I understand your meaning by your eye* est correct, *Yòur meánìng Í uñdérstànd bý yoùr éye* (notation de Gascoigne) ne l'est pas, car le mot *vnderstand* est placé de sorte qu'il fait tomber un « accent grave » sur *der*⁸²⁸. Autrement dit, la scansion montre un vers défectueux car une inaccentuée tombe sur une position forte.

L'essai de Gascoigne met indiscutablement en avant l'importance de la dimension accentuelle dans la construction du vers, et cela pourrait amener à considérer comme nulle toute tentative d'en limiter la portée. Plusieurs points me paraissent cependant à souligner. Le premier est l'ambiguïté de la notation utilisée. Hardison (1989 [2019], p. 108) montre que le poète semble d'un côté utiliser les accents *gravis* et *levis* comme des équivalents à *stressed* et *unstressed* (v. in G. G. Smith I, p. 49)... mais que de l'autre, ses exemples de scansion lui font mettre, au contraire, des accents *gravis* sur des inaccentuées, et vice versa, comme s'il essayait d'aligner les accents légers et graves selon le schéma de pieds d'un vers quantitatif (à l'antique ; Hardison, *loc. cit.*). Autrement dit, l'équivalence donnée avec le « modèle » du pentamètre iambique n'est pas tout à fait cohérente avec l'accentuation réelle des mots, et il semble plutôt que Gascoigne soit « coincé » entre la volonté d'adapter certaines caractéristiques de la versification latine, et la nécessité de tenir compte des caractères phonétiques de l'anglais, peut-être, note Hardison, en réaction aux propositions d'Ascham. Il faudrait comprendre sa proposition comme une alternative à la volonté d'Ascham de trouver des quantités aux syllabes anglaises (Hardison, p. 107-108)⁸²⁹.

En outre, il y a une contradiction dans les notations proposées par Gascoigne. Voici les deux vers :

I uñderstànd your meánìng bý your eyé

Yòur meánìng Í uñdérstànd bý yoùr éye (in G. G. Smith I, p. 51⁸³⁰).

828 « [...] this worde *vnderstand* is therein so placed as the graue accent falleth upon *der*, and therby maketh *der* in this worde *vnderstand* to be eleuated [c'est-à-dire, ici, accentué] », in G. G. Smith I, p. 51.

829 G. Alexander est en désaccord avec Hardison sur ce point, et pense que Gascoigne joue délibérément de l'ambiguïté des termes pour emmener son lecteur à accepter sa terminologie (v. *ibid.*, p. 89).

830 Les notations sur le second vers sont de Gascoigne ; celles sur le premier sont ajoutées par moi.

J'ai scandé le premier comme un pentamètre iambique, d'après les prescriptions théoriques de Gascoigne. Rappelons-nous qu'il rejette le deuxième vers parce que le *grave accent* est mal placé dans *understand* (sur le *der*) puisque, dit-il : « we say vnderstánd and not vnderstánd » (*loc. cit.*). Or, comme on peut le voir très facilement avec la scansion proposée, le vers acceptable fait porter un accent « grave » sur la syllabe *un*, théoriquement *light* ! D'après ce que dit Gascoigne lui-même, le premier vers ne devrait pas être plus acceptable que le second, puisqu'il viole la prononciation que lui-même donne du mot. On comprend, phonétiquement, pourquoi le premier vers ne le gêne pas : dans les faits, *un* dans *understand* porte un accent secondaire, cohérent avec une prononciation en « pentamètre iambique »... mais pourquoi alors ne dit-il pas qu'il faut prononcer vnderstánd, ce qui ne ferait que renforcer son argumentation ? J'en tire la conclusion, tout incertaine, que le caractère accentuel de la métrique n'est pas aussi clair qu'il le dit⁸³¹.

Si Gascoigne, en outre, insiste sur l'alternance accentuelle et la notion de pied, ce n'est que dans un second temps. Le premier conseil qu'il donne, sur la composition métrique, est celui de garder une « mesure juste » (« iust measure », G. G. Smith I, p. 49), qui désigne sans ambiguïté chez lui le nombre de syllabes dans le vers⁸³². Cette égalité de mesure (isosyllabisme donc) semble bien être le premier principe de composition. Paradoxalement, l'utilisation des accents semble même permettre de *donner l'impression* d'une égalité syllabique, même lorsqu'elle n'existe pas, ainsi lorsqu'il parle de Chaucer :

[...] who so euer do peruse and well consider his workes [de Chaucer], he shall finde that although his lines are not alwayes of one selfe same number of Syllables, yet, beyng redde by one that hath vnderstanding, the longest verse, and that which hath most Syllables in it, *will fall (to the eare)* correspondent vnto that whiche hath fewest sillables in it : and likewise that whiche hath in it fewest syllables shalbe founde yet to consist of woordes that haue suche naturall sounde, as may seeme equall in length to

831 Une autre hypothèse sur ce second vers : *Your meaning I understand by your eye* gêne peut-être Gascoigne, moins en raison du schéma d'accentuation que de la césure qui sépare deux syntagmes solidaires, pronom personnel sujet et verbe.

832 « I say then, remember to holde the same measure wherwith you begin, whether it be in a verse of sixe syllables, eight, ten, twelue, etc. », *ibid.*, p. 49.

a verse which hath many moe sillables of lighter accent⁸³³ (in G. G. Smith I, p. 50, je souligne).

Le passage semble sous-entendre que l'utilisation des accents, d'un point de vue métrique, est subordonnée à la perception syllabique (passage souligné). Pour Gascoigne, l'essentiel est que, à l'oreille, les accents compensent une éventuelle inégalité en nombre de syllabes. Aussi me semble-t-il qu'il faut considérer l'isosyllabisme au moins comme principe premier, puisque c'est de lui qu'il faut maintenir l'illusion⁸³⁴.

Même si Gascoigne semble *décrire* les caractéristiques poétiques de son époque (*we use*), n'oublions pas que son essai est avant tout *prescriptif* : difficile de savoir s'il fait des constats sur des vers existants, ou s'il cherche à montrer qu'existent déjà, dans la poésie anglaise, les pieds que veulent trouver les réformateurs comme Ascham ou Harvey. Une remarque étonnante qu'il formule à propos de Chaucer nous montre l'incertitude qui existe sur les notions de pied et d'accent : « [...] our father Chaucer hath vsed the same libertie in feete and measures that the Latinists do vse [...] » (*loc. cit.*). Il regrette un peu plus loin que son époque soit justement tombée si bas qu'elle n'ait plus qu'un seul type de pied à utiliser, contrairement au glorieux aîné, donc. Cette remarque est surprenante dans la mesure où Chaucer est justement l'exemple même du décasyllabe iambique que Gascoigne semble appeler de ses vœux⁸³⁵. Si Gascoigne ne présente pas Chaucer comme tel et regrette au contraire sa liberté dans l'organisation des pieds et du nombre de syllabes, c'est peut-être le signe que le caractère « iambique » qu'il trouve dans les vers n'est pas si évident. Son traitement des césures indique une sorte de mi-chemin entre une vision syllabique et une vision accentuelle⁸³⁶ : il conseille cependant, dans les vers de dix syllabes, de mettre la césure après la quatrième. Hardison l'indique, la pratique poétique de Gascoigne est cohérente avec la théorie qu'il propose⁸³⁷ : décrit-il la métrique qui *existe*, ou celle qu'il pratique et souhaite voir pratiquée ?.

833 Hardison s'attarde sur la complexité, et le caractère surprenant, de ce passage (1989 [2019], p. 106).

834 Le consensus sur le vers de Chaucer est qu'il est décasyllabique (M. J. Duffell et D. Billy, 2004) ; pour M. J. Duffell, il est l'inventeur du pentamètre iambique (v. M. J. Duffell, 2000). N. Myklebust, lui, considère que Chaucer composait un décasyllabe sans pieds, modelé sur l'*endecasillabo* (2012, p. vii).

835 « Chaucer, unlike any previous poet before him, in any language, avoided placing prominent syllables in odd numbered positions in the line (except the first). In other words, he invented the metre we call the *iambic pentameter* », M. J. Duffell, 2000, p. 269 ; v. références dans la note précédente.

836 Il n'insiste guère sur ce point (« I woulde be lothe to stande long », in G. G. Smith I, p. 54), mais les césures semblent inévitables : « There are also certayne pauses or restes in a verse [...] » (*loc. cit.*).

837 « The regularity of his lines in terms of syllable count and accent has already been noted [...] » (1989 [2019], p. 112).

Tous les auditeurs ou lecteurs de vers de l'époque ont-ils la perception d'une « iambicité » des poèmes qu'ils lisent ? Harvey (1579-1580), classant les vers utilisés en anglais, dit ceci : « In the nexte seate to the hexameters, adonickes, and iambicks I sett those that stand vppon the number, not in meter, sutch as my lorde of Surrey is sayde first to haue putt forthe in prynte » (in G. G. Smith I, p. 125-126). De manière évidente, Harvey ne considère nullement le *blank verse* comme iambique, puisqu'il le met dans une catégorie à part. Il est un avocat de l'« accent naturel » : dans son débat avec Spenser, il insiste sur l'impossibilité de violer la prononciation « naturelle » pour faire correspondre un mot à un schéma métrique (v. *ibid.*, p. 121). S'il « refuse » donc, comme le fait Gascoigne, de considérer le vers anglais comme un « type iambique », est-ce pour une raison terminologique, parce qu'il ne veut pas utiliser le terme « iambique » pour autre chose qu'un vers à quantité ? Ou est-ce parce qu'il n'entend pas de « foot », à l'inverse de Gascoigne ? Le *blank verse* de Surrey, dit-il, repose sur le nombre, pas sur le mètre (*stand vppon the number, not in meter*) : que signifie exactement cette formule ? Le contexte n'aide pas tellement, car c'est le seul usage de *meter* dans les échanges entre Spenser et Harvey qui ne soit pas lié à la métrique de type antique (uniquement utilisé dans les composés de type *hexameter* avant cet emploi). Parallèlement, *number* est en général associé, dans les textes antérieurs, au nombre de syllabes (chez Ascham et Gascoigne). J'avancerais donc, avec prudence, que Harvey déclare ici que le *blank verse* de Surrey est fondé sur le nombre de syllabes, et non sur une quelconque métrique à l'antique⁸³⁸.

Sidney (*ca.* 1583) s'inscrit dans la même veine que Gascoigne, en identifiant une versification antique, reposant sur la quantité des syllabes, et une versification moderne, rimée, qui n'observe que le nombre, avec certain égard à l'accent (« obseruing onely number (*with some regarde of the accent*) » (in G. G. Smith I, p. 204, je souligne). Hardison et G. Alexander interprètent ce passage de manière différente. Pour le premier, cela montre que Sidney voit le vers *anglais* comme syllabique, avec une certaine attention portée à l'accent, mais sans rien de systématique (*some regarde* ; 1989 [2019], p. 118). G. Alexander objecte car, juste après dans le texte, Sidney précise : « Nowe, for the ryme, though wee doe not obserue quantity, yet wee obserue the accent *very precisely* » (in G. G. Smith I, p. 205, je souligne). Contradiction ? Pour G. Alexander, il s'agit du fait que Sidney compare différentes langues européennes dans le

838 Hardison est du même avis : « The passage clearly identifies the dominant poetic mode of the age as syllabic [...] » (1989 [2019], p. 114).

passage⁸³⁹, ce qui paraît justifié, dans ce contexte, et explique bien l'apparente contradiction. Ainsi, l'anglais se signifierait par le respect scrupuleux de l'accentuation dans le vers, mais il faut noter également que le paramètre syllabique est tout aussi important. Dans sa comparaison interlinguistique, Sidney met en évidence que les paramètres de *number* et d'accent valent pour tous les vernaculaires⁸⁴⁰. Le traité de Webbe (1586) est justement utile en ce qu'il critique la versification traditionnelle, et s'inscrit dans une volonté réformatrice, à l'instar d'Ascham ou de Harvey. On retrouve chez lui l'ensemble des critiques adressées ailleurs au *ryming* (v. G. G. Smith I, p. 240, 246), critiques qui ne laissent pas de place au doute : « [...] most usuall and frequent kind of our English Poetry hath alwayes runne upon, and to this day is observed in such equall number of syllables » (*ibid.*, p. 266) ; la versification anglaise traditionnelle est sentie comme syllabique.

Webbe, et Campion (1602) après lui, montrent de manière très claire l'un des éléments qui me font douter de la pertinence absolue du modèle accentuel pour le vers élisabéthain (celui de Shakespeare, en tout cas) : le pied « iambique » apparaît clairement comme une *construction* progressive. On passe de la tentative de trouver des quantités aux syllabes anglaises (chez Ascham, chez Spenser) à la réalisation, peu à peu, que des essais de ce type entrent trop en contradiction avec la phonétique « commune » de la langue (Harvey). Aussi voit-on très clairement, chez Webbe, chez Campion ou chez Stanyhurst (1582), l'« invention » du pied en tant qu'unité métrique, à l'imitation des métriques antiques, mais liée à un autre phénomène phonétique : non plus la quantité, mais l'accent. Webbe reconnaît l'inadaptation des mots anglais aux « Position[s] » d'un vers à l'antique, car il y a une telle force naturelle dans chaque mot qu'on ne saurait lui donner qu'une place dans le vers (c'est-à-dire qu'on ne peut l'utiliser que selon son accentuation naturelle) sans un effet disgracieux (G. G. Smith I, p. 273 *sq.*). En anglais, ce n'est pas la position du mot qui rend le vers non métrique, comme en latin, mais sa prononciation. Webbe dessine les contours d'un glissement théorique : le vers latin a des

839 « [...] when he speaks of “some regard of the accent”, Sidney is talking generally of all modern European versification and not of English versification in particular. His point is clear and simple : like the other European vernaculars, English, in its non-quantitative metres, observes number (is syllabic), but it differs from the others in also observing accent “very precisely” », G. Alexander, *ibid.*, p. 93.

840 Pour Hardison, Sidney considère avant tout l'accent comme un paramètre *rythmique* : « Sir Philip Sidney's reference to “those rimes we commonly use observing nothing but the number of syllables... (saving perchance that some have some care of the accent)” shows that the most distinguished English critic – and one of the most acute prosodists – of the sixteenth century considers the norm for English poetry to be syllabic and also understands “accent” primarily in relation to cadence – that is, the terminal accent of the line that defines the rhyme type » (1989 [2019], p. 17).

positions ; les mots anglais ont une « force » (une « quantité », que nous appelons accent aujourd'hui), qui ne peut pas changer sous peine d'être ridicule ; on veut rapprocher vers anglais et vers latin ; on remarque que les « vers » anglais (ou toute la langue ?) « obéit » à un schéma iambique. Ce « schéma iambique » devient alors un modèle *métrique*, alors que Webbe reconnaît lui-même que le terme de position ne convient pas. Les pages (G. G. Smith I, 281 *sq.*) où Webbe développe ses choix d'accentuation pour des mots incertains, comme les articles, alors même qu'il semble déjà avoir entériné le principe du remplacement de la quantité par l'accent, semblent montrer que l'aspect métrique du « pied » est une construction en cours.

La modification théorique la plus radicale est celle effectuée par Champion (1602), un ardent défenseur de la réforme du vers anglais : « [...] but when we speake of a Poeme written in number, we consider not only the distinct number of the sillables, but also their value, which is contained in the length or shortnes of their sound » (G. G. Smith II, p. 328). Jusqu'alors, *number* était réservé à la désignation du caractère syllabique du vers ; Champion est le premier à le relier de manière conceptuelle à l'aspect accentuel (*value*, et *length* ou *shortness* qui, ici, désignent bien ce que nous appellerions l'accent). Chez Champion, la nécessité de juger de la valeur des syllabes par l'« accent » (*stress*) est désormais pleinement assumée : « But aboue all the accent of our words is diligently to be obseru'd, for chiefly by the accent in any language the true value of the sillables is to be measured » (*ibid.*, p. 351). Le traité de Champion montre aussi cependant à quel point la vision du pied métrique est une construction théorique : p. 335, il prévoit déjà en substance le principe de substitution, mais insiste sur la nécessité de placer des pieds iambiques dans le troisième et le cinquième pied : « [...] our Iambick licentiate offers itselife to a farther consideration, for in the third and fift place *we must of force hold the Iambick foote*, in the first, second, and fourth place we may vse a Spondee or Iambick and sometime a Tribrack or Dactile » (je souligne) ; le modal *must* indique bien plutôt une prescription qu'une description, comme le montrerait un nombre important d'exemples où on ne trouve pas d'« iambe » dans le troisième pied⁸⁴¹.

Puttenham (1589) se pose au contraire comme un défenseur du *ryming*. Dans le deuxième chapitre de son essai, il ne voit pas de raison qu'il n'y ait pas un « art » de la poésie anglaise,

841 Quelques exemples dans *Hamlet*: « Thus it remains, and the remainder thus » (II. 2., v. 104, p. 762), « The bold winds speechless, and the orb below » (II. 2., v. 416, p. 794), « That patient merit of th'unworthy takes » (III. 1., v. 73, p. 808), entre autres.

comme des poésies latine et grecque, même si les spécificités des langues diffèrent, puisque la nature de l'anglais et de ses mots ne permet pas d'avoir des pieds (*ibid.*, p. 5-6). Le terme *foot* est impropre à ses yeux : la « quantité », pour les Anciens, c'est le nombre de pieds dans le vers, alors que pour « nous », c'est la quantité de syllabes, sans égard pour les pieds (« not regarding his feete ») ; on peut toujours, poursuit-il, scander le vers par deux syllabes, et appeler « pieds » les portions ainsi obtenues, mais cette appellation ne correspondra pas à ce qu'est réellement un pied antique (*ibid.*, p. 70). Puttenham ne considère pas le *foot* autrement, pour l'anglais, que comme un outil heuristique – pas comme un principe de composition métrique, contrairement à ce qu'il en est pour les métriques antiques. Son interprétation du vers de Chaucer, radicalement différente de celle de Gascoigne, nous indique aussi la manière dont chacun de ces auteurs conçoit la versification anglaise : quand Gascoigne vante la liberté métrique de Chaucer, Puttenham appelle le vers de ce dernier (dans *Troilus et Cressida*) un « verse of ten » (*ibid.*, p. 64), louant au contraire le caractère grave et imposant des mètres employés (*loc. cit.*). A partir du chapitre 13, dans le second livre (*ibid.*, p. 117 *sq.*), malgré son point de vue très clair sur la métrique anglaise, il essaye d'imaginer comment on pourrait adapter le système du pied dans la langue anglaise. Sans surprise, c'est sur l'accent qu'il faudrait se fonder. Il remarque alors qu'il serait effectivement plus simple d'adopter un fonctionnement iambique, puisque la plupart des dissyllabes font naturellement un pied iambique⁸⁴² : et il s'agit bien ici d'une accentuation *naturelle* des mots, et non pas d'une composition métrique à partir de leur accentuation. Puttenham note qu'il préférerait que se poursuive la manière traditionnelle de rimer, en scandant le vers par syllabes, plutôt que d'utiliser les pieds, et des mots comme « iambique » et « trochaïque » (*ibid.*, p. 134), mots qui paraissent désigner une configuration prosodique, pas un principe de composition métrique.

Chez Puttenham, l'accent semble donc jouer un rôle, mais *pas* métrique : rythmique. C'est aussi ce qui paraît se passer chez Daniel (*ca.* 1603), qui répond vertement à l'essai de Campion et propose sa *Defence of Ryme*. A première vue, pourtant, Daniel semble abonder dans le sens de Gascoigne et Sidney en proposant une vision « syllabo-accentuelle » du vers anglais :

For as Greeke and Latine verse consists of the number and quantitie of
sillables, so doth the English verse of measure and accent. And though it

842 « [...] of all your words bissillables the most part naturally do make the foote *Iambus* », *ibid.*, p. 127.

doth not strictly obserue long and short sillables, yet it most religiously respects the accent ; and as the short and the long make number, so the acute and graue accent yeelde harmonie. And harmonie is likewise number ; so that the English verse then hath number, measure, and harmonie in the best proportion of Musicke. Which, being more certain and more resounding, works that effect of motion with as happy successe as either the Greek or Latin (*ibid.*, p. 360).

Il faut pourtant prêter attention au vocabulaire employé. *Number* ne paraît pas désigner le nombre total de syllabes (comme chez la plupart des auteurs précédents), mais comme il le précise, l'association du long et du bref (*as the short and the long make number*) ; autrement dit, il décrirait plus ou moins par *number*, non pas un pied précis, mais le fait que le vers antique soit composé d'éléments associant long et bref – le *number* pourrait être pour Daniel la qualité (rythmique ou métrique ?) propre des poésies antiques. Surtout, ajoute-t-il, le vers anglais respecte « religieusement » l'accent. Il s'établit alors une série d'équivalences : en latin et en grec, l'association des syllabes longues et brèves créent le *number* ; en anglais, les sons *acute* et *grave* créent l'*harmonie* ; or, l'*harmonie* est équivalente au *number* (*harmonie is likewise number*) ; donc, le vers anglais a le *number*, au même titre que les vers antiques. Ce passage consacre-t-il le modèle du pentamètre iambique ? Il est ambigu, car on ne comprend pas exactement, dans ce respect « religieux » de l'accent, si Daniel veut dire que le vers comprend des positions fixes d'accent ; ou si, dans le vers, le *stress* linguistique est respecté.

La suite de l'essai me fait pencher pour la seconde hypothèse, comme le montre ce passage : « [...] all these pretended proportions of words, howsoeuer placed, can be but words, and peradventure serue but to embroyle our vnderstanding » (*ibid.*, p. 364). Il est en train de parler des opinions de son adversaire, Champion, et tente de démontrer que l'utilisation des *measures* à l'antique comporte beaucoup de désavantages. Pourquoi utiliser cette formulation péjorative sur les *proportions of words*, alors qu'il a dit un peu plus tôt que le vers anglais respectait « religieusement » l'accent ? Ce n'est donc pas directement l'utilisation de l'accent qui est visée dans cette phrase. Que dénonce-t-il alors implicitement ? La volonté de faire équivaloir *métriquement* quantité et *stress* ? Le fait de vouloir faire des accents de mots des positions fixes dans le vers (*howsoeuer placed*) ? Les critiques qu'il adresse au modèle de vers proposé par

Campion sont assez parlantes : « Nor will the Generall sorte for whom we write [...] taste these laboured measures but as an orderly prose when wee haue all done » (*ibid.*, p. 362). Les *laboured measures* désignent bien ici les vers « mesurés » de Campion, qui seraient donc sentis, par la majorité du public, comme de la prose. C'est un point de vue cohérent avec la critique – rare à l'époque – de certains aspects de la versification antique (v. *ibid.*, p. 364-365). Il accuse notamment certains passages des vers antiques de torturer et de démembrer les mots au milieu (*ibid.*, p. 364). J'ai du mal à comprendre ce passage autrement que comme une référence à la construction métrique en pieds. S'il considère que les vers latins « coupent » les mots au milieu ou qu'ils disjoignent des sons qui sont solidaires, c'est qu'il indique en creux que le vers traditionnel, qu'il défend, ne fait pas cela... et que donc, il n'est pas vraiment basé sur un élément de pied, qui par définition ignore les frontières de mots. Tout le passage sur la métrique antique s'inscrit dans une critique indirecte des ambitions théoriques et esthétiques des « réformateurs » du vers anglais : ce n'est pas l'imitation supposée de cette métrique qui fera de la poésie nationale une rivale des Anciens : « the obseruing of Trochaicques nor their Iambicques [...] wil make our writings ought the wiser » (*ibid.*, p. 376), ajoute Daniel, dans une formule frappante qui semble citer indirectement Puttenham.

Continuant d'attaquer les recommandations et les jugements de Campion, Daniel déclare finalement :

For what adoe haue we heere ? what strange precepts of Arte about the framing of an Iambique verse in our language ? which, when all is done, reaches not by a foote, but falleth out to be the plaine ancient verse, consisting of ten sillables or fiue feete, which hath euer beene vsed amongst vs time out of minde, and, for all this cunning and counterfeit name, can or will not be any other in nature then it hath beene euer heretofore : and this new Dimeter [référence au terme inventé par Campion pour désigner l'hémistiche] is but the halfe of this verse diuided in two, and no other then the Caesura or breathing place in the midst thereof, and therefore it had bene as good to haue put two lines in one, but only to make them seeme diuerse (*ibid.*, p. 376).

Daniel, comme Puttenham, fait équivaloir « ten syllables » et « five feet » ; mais cette équivalence n'est pas celle que les théoriciens du pentamètre iambique prétendent, puisque Daniel refuse explicitement le terme. La critique adressée est ici très claire : Champion est accusé de maquiller la vieille métrique traditionnelle avec des termes nouveaux ; mais le vers, lui, n'a pas changé. Un autre moment montre que l'accent, respecté « religieusement », est un fait de *langue*, pas un fait de métrique : les poètes qui travailleraient avec attention trouveraient quels vers (*numbers*) correspondraient à la nature de la langue, parce que cette langue ne supporte pas qu'on utilise les accents de mot autrement que selon leur « naissance » (*ibid.*, p. 378). La place des accents *ne dépend pas* de la volonté du poète, mais de la nature même de la langue. Chez Daniel, comme chez Puttenham, la césure joue un rôle fondamental, et semble un indice clair que les deux auteurs jugent le vers traditionnel comme syllabique (*ibid.*, p. 79 pour Puttenham ; p. 379 pour Daniel).

Au terme de cette exploration, il est temps de commencer à formuler mes hypothèses sur le *blank verse* de Shakespeare : il est probablement un vers syllabique (je précise plus bas). Quels éléments me font pencher, plutôt vers Daniel et Puttenham, que vers Gascoigne ou Sidney ? La théorie des « réformateurs » apparaît très souvent comme une *construction*, un effort d'adaptation de la métrique anglaise par le transfert de la quantité à l'accent. G. Alexander note ainsi que le développement des pieds métriques à partir des syllabes accentuées n'a pas été la découverte de quelque chose d'immuable dans la langue, mais un « saut dans l'inconnu », à partir de l'« importation » de la prosodie gréco-latine en anglais (2021, p. 81-82).

Même si l'on accepte les remarques de Gascoigne ou Sidney, et que l'on reconnaît que l'accent joue un rôle *métrique* (au sens de B. de Cornulier), il faut accepter, à l'inverse de la MG (hormis N. Fabb), que les avocats de l'accent à l'époque élisabéthaine reconnaissent comme un paramètre *au moins aussi important* l'égalité syllabique. Autrement dit, certains auteurs défendent l'accent comme un paramètre métrique, d'autres non ; mais tous défendent le syllabisme comme paramètre métrique. Ainsi, il me semble logique de considérer ce paramètre commun comme la base du vers métrique anglais élisabéthain. L'exploration historique me fait approuver Hardison quand il déclare que la majorité des vers anglais écrits entre 1370 et 1700 peut être considérée comme une forme de vers syllabique (1989 [2019], p. 14) ; le système syllabique, argue-t-il, est cohérent avec l'utilisation d'une terminologie toute romane dans les

descriptions théoriques des Anglais de la Renaissance – mais il admet lui-même que cette idée n'est pas parfaite, et que les accentuées et les inaccentuées tendent à former des *patterns* réguliers (p. 19).

V. LE BIAIS DU *RULE-FINDING*

J'ajouterai un dernier point, avant de poursuivre la formulation de mes hypothèses. Je ne doute pas du fait que, comme le montre l'analyse de six cents vers de *Hamlet* par M. Tarlinskaja, le *stress* tombe le plus souvent sur une syllabe paire ; mais je doute que ce phénomène soit *métrique*. La MG (et même M. Tarlinskaja) tombent dans un biais qui tient à leur objectif épistémologique, qui est de *trouver les règles* du pentamètre iambique, d'établir ce qui est « licite » ou non comme type de vers corrélable au *template* métrique. Il y a chez ces penseurs, de manière implicite, l'idée que ce qui n'arrive pas est régulateur ; que, parce que tel phénomène ne se produit pas, ou très peu, on peut en conclure qu'il ne participe pas des « règles » de la métrique. A l'inverse, un phénomène qui survient parfois est une déviation permise, utilisée à des fins esthétiques ou sémantiques. Le phénomène majoritaire, lui, est ce qui régule le système de règles (ainsi, pour M. J. Duffell, le fait que Chaucer n'ait pas placé de syllabe accentuée de polysyllabe en position impaire dans plus de 96% de ses vers montre qu'il compose des pentamètres iambiques (2008 [2011], p. 87-88). Le raisonnement proposé par M. J. Duffell est celui-ci : 96% des vers de Chaucer obéissent à un schéma « iambique », un tel pourcentage *ne saurait être accidentel* et correspond *donc* à une règle de composition métrique. *Ce donc* n'a rien d'une nécessité sur le plan métrique, et marque un raisonnement bâti sur le biais fondamental de *vouloir trouver des règles*. Les pratiques d'une activité régulée (que ce soit la poésie ou le sport) *non codifiées dans des règles* (comme le sont, en basketball, les schémas tactiques, les styles de jeu individuels et collectifs, etc.) informent l'expérience du jeu tout autant que les règles « fondamentales ». C'est pourquoi je mentionne un biais épistémologique : la MG ne conçoit généralement la pratique de la poésie que comme le déroulement algorithmique de règles. Reprenons mon exemple du basketball. Si j'observe des milliers de matches, je verrai presque exclusivement des joueurs ou des joueuses effectuer un tir à une main ; de manière extrêmement rare, je verrai quelques exemples « à la cuillère » ; jamais je n'assisterai à un panier marqué de la tête. Pourtant, aucune règle n'empêche ce dernier événement. La volonté de trouver des règles risque de me faire confondre l'absence d'un événement avec l'« interdiction » de cet événement

par des « règles » de composition. L'absence du « tir » de la tête ou la rareté du tir à deux mains sont des faits établis, mais ils n'ont rien à voir avec la « métrique » du jeu, pas plus d'ailleurs que le tir à une main, même si celui-ci est majoritaire. Ce qui régule le jeu est un ensemble de codes qui permettent l'existence même d'une situation qu'on peut qualifier comme définitoire du sport « basketball » : une limite de temps pour attaquer, par exemple. Un aspect du « jeu », y compris systématique, peut appartenir à la pratique dudit jeu sans appartenir à ses règles : je ne vois pas pourquoi il en irait différemment de la poésie. C'est bien un problème de conception de *ce qu'est* une règle, et de *ce qu'elle fait* au jeu qu'elle régent. Dans ce cadre précis, sans mention spécifique de règles à suivre ou pas, il est douteux qu'on puisse, quand on observe certains phénomènes, identifier lesquels font partie d'une régulation définitoire, et lesquels sont liés à des contraintes pratiques.

Il ne s'agit donc nullement de nier le rôle de l'accent, mais de savoir s'il relève d'une régulation métrique, d'un agencement *rythmique*, ou des deux. Comme le note Hardison, parce que la base syllabique n'empêche pas que les accents semblent avoir tendance à former des *patterns* réguliers. On retrouve un questionnement sur le sens même de la métrique, et de sa valeur pour celui qui la produit : que compte-t-on dans le *blank verse* ? M. J. Duffell reconnaît que les poètes du XVI^e s. « croyaient » compter les syllabes (2008 [2011], p. 22). Comment un auteur pourrait-il « croire » qu'il compte quelque chose, et compter quelque chose d'autre ? B. de Cornulier me répondait à une question que je lui faisais sur ce point que là n'est pas la condition forte d'une métrique, que l'on peut produire sans en avoir conscience, comme quand on apprend à chanter ou qu'on apprécie la métrique de l'alexandrin sans avoir aucune conscience de son fonctionnement réel (Correspondance personnelle, 18/04/2021). Si j'entends cet argument, il me paraît néanmoins improbable qu'un auteur qui écrit plusieurs milliers de vers au cours de sa carrière ne développe, sinon une théorie, du moins une réflexion, fût-elle minimale, sur sa manière de les composer. Aussi, quoique je conçoive certainement que « conscience » et « perception » ne soient pas des éléments qui se recouvrent rigoureusement l'un l'autre, et qu'une construction métrique puisse être inconsciente, cela me semble peut-être plus vrai de la *perception* du phénomène que de sa *production*.

Comment juger ? L'aspect statistique importe, mais ne suffit pas, car la confusion qui règne entre langue et métrique peut faire passer des phénomènes inhérents à l'un pour des volontés liées

à l'autre⁸⁴³. Le corpus classique français est extrêmement utile sur le point de la construction métrique car, outre une pratique systématique, donc statistiquement significative, les nombreux textes théoriques de l'époque médiévale jusqu'à l'époque classique, jouant en quelque sorte le rôle d'« arbitre », sont sans ambiguïté sur le caractère syllabique du vers français. En l'absence, et de systématisme absolue sur le plan statistique (pour Shakespeare), et de consensus théorique, voici les divers éléments qui me font proposer cette hypothèse sur le vers de Shakespeare : *le « pentamètre iambique » de Shakespeare est un décasyllabe. C'est le compte des syllabes qui fait l'égalité contextuelle systématique avec les vers qui l'entourent, plutôt que de correspondre à un « modèle » sous-entendu. La césure, au sens où l'entend B. de Cornulier, joue un rôle fondamental.* Les arguments à l'appui de cette hypothèse sont exposés dans les pages qui suivent.

. EN DÉFENSE D'UNE HYPOTHÈSE SYLLABIQUE

I. L'IAMBE, FONDAMENTALE RYTHMIQUE ?

On l'a vu, certains auteurs de l'époque élisabéthaine considèrent l'accentuation iambique comme un paramètre rythmique *linguistique* : la langue anglaise aurait tendance à produire « naturellement » des iambes. La caractéristique iambique des vers anglais pourrait donc n'être qu'une *tendance*, conjoncturellement rendue métrique par les efforts d'un auteur. Dans leur article non publié de 1998, C. Golston et T. Riad développent une contre-argumentation intéressante à K. Hanson et P. Kiparsky (1996), en s'appuyant justement sur une analyse de la phonologie anglaise. Le pentamètre iambique, disent-ils, n'est ni pentamètre, ni iambique (p. 1)⁸⁴⁴. Ils montrent de manière convaincante pourquoi des contraintes phonologiques indépendantes du mètre amènent un rythme iambique « naturel » : le mètre de Shakespeare n'est iambique que de manière lâche, et cette iambicité s'explique par des contraintes rythmiques de langue qui n'ont rien à voir avec la métrique poétique (p. 2)⁸⁴⁵. La tendance de pieds (prosodiques) d'avoir un

843 C'est ce qui se passe, me semble-t-il, avec des analyses comme celles qui trouvent des aspects iambiques, ou anapestiques, dans l'alexandrin classique (v. P. Lusson et J. Roubaud, 1974) : comme B. de Cornulier et G. Peureux, j'ai l'impression d'une confusion entre des faits de langue, possiblement utilisés à dessein, et une structure métrique.

844 Je suis en désaccord avec leur conclusion, à savoir que le vers serait un « décamètre trochaïque ».

845 C. Golston et T. Riad partent d'un point d'accord avec K. Hanson et P. Kiparsky, l'idée que le *blank verse* shakespearien est basé non sur la syllabe, mais sur la *mora* (ou *mora* : « Ce terme désigne une unité phonologique de quantité [...], qui joue un rôle déterminant dans l'estimation du « poids » relatif d'une syllabe. C'est ainsi que les syllabes dotées d'une voyelle brève comptent pour une *mora*, alors que les syllabes qui

rythme iambique est due à des facteurs linguistiques (p. 14). L'anglais, donc, est une langue où les mores semblent jouer un rôle phonologique important⁸⁴⁶ ; ce serait une langue majoritairement *trochaïque* au niveau des mores. Cependant, avertissent les auteurs p. 15, cette particularité se vérifierait surtout au niveau des accents lexicaux principaux, les mores trochaïques ne joueraient qu'un rôle limité dans les accents secondaires, et aucun dans les syllabes non accentuées. Concrètement, pour C. Golston et T. Riad, cela signifie qu'il y a en anglais *deux* niveaux de rythme interactifs, mais distincts : celui des mores et celui des syllabes. La proéminence de la more ne joue que sur le *primary stress*, pas sur les autres (par exemple, pas sur les accents secondaires ; autrement dit, les syllabes accentuées autres que primaires sont accentuées, mais n'ont pas de « proéminence moraïque »). La langue aurait tendance, globalement, à éviter les *clashes* (deux accents se suivant) et les *lapses* (trop d'inaccentuées à la suite) : or, en raison des particularités énoncées ci-dessus, il y a *plus* de *lapses* si les syllabes sont organisées en trochées qu'en iambe, *même si*, au niveau des mores, la tendance est trochaïque⁸⁴⁷. C'est pourquoi on a plus d'iambes que d'autres types de pieds (prosodiques) dans le vers anglais pour C. Golston et T. Riad. Un poète qui voudrait éviter des anomalies rythmiques comme les *lapses* aurait « naturellement » tendance à produire des iambes : l'aspect iambique du *blank verse* pourrait être dû au résultat de ces principes (p. 16). M. J. Duffel fait le même constat, mais au niveau de l'organisation syntaxique : l'anglais est une langue trochaïque, mais dotée de proclitiques divers, inaccentués souvent, qui précèdent les mots lexicaux, et produisent donc « naturellement » une tendance iambique (2008 [2011], p. 35). Muriel St Clare Byrne propose des remarques moins directement phonologiques, mais globalement cohérentes avec ces idées, en comparant les vers de Shakespeare avec des extraits des *Lisle Letters*, correspondance domestique des années 1530.

possèdent une voyelle longue comptent pour deux mores », A. Di Cristo, 2016, p. 81). Je suis en désaccord avec cette idée.

846 La notion de « more » en anglais semble faire débat : J. T. Jensen (1993) et D. Minkova (2014) les mentionnent, mais pas A. M. S. MacMahon (2002).

847 Un vers comme « Black as his purpose, did the night resemble » (II. 2., v. 15, p. 894) peut servir d'exemple. On y trouve un exemple de ce que la TT appellerait une « inversion trochaïque » en début de vers (*Bláck ás hĭs púrpose*). Ce genre d'inversion est conçue, par M. Tarlinskaja par exemple, comme un effet assez rare délibérément recherché pour introduire une variation par rapport à la construction métrique régulière. Chez C. Golston et T. Riad, si ce genre de configuration est plus rare, c'est parce que *Bláck ás hĭs púrpose* crée un *lapse* au niveau moraïque (*Mμ μ μ Mμ* : où *Mμ* indique une syllabe *heavy* – deux mores, *μ* syllabe *light* – une more ; on voit que l'inversion trochaïque, suivie d'un iambe, amène un *lapse* moraïque, avec trois mores inaccentuées adjacentes). Voir sur ce point C. Golston et T. Riad, 1998, p. 14-20.

Elle remarque que, dans ces lettres, le *blank verse* semble revenir de manière constante, et estime ainsi qu'il reflète une tendance naturelle (2004, p. 51)⁸⁴⁸.

Cette question de l'iambe comme principe métrique ou comme principe rythmique renvoie en réalité au même débat fondamental sur la métrique. Le point de vue de M. J. Duffell se rattache à la conception, partagée par la MG, que la métrique est une extension de propriétés inhérentes au langage, *parce que le langage est sous-tendu par une métrique*. Ainsi, cette cohérence entre une langue « naturellement » iambique et le pentamètre iambique tendrait à renforcer l'idée de la MG, et à faire du pentamètre iambique le vers « naturel » de la langue anglaise⁸⁴⁹. C. Golston et T. Riad, au contraire, et je les suis en cela, considèrent que l'aspect spontané de l'organisation iambique dans le langage montre une indifférenciation entre métrique de la langue et métrique poétique. Tout, en réalité, se joue ici, et c'est l'un des principaux reproches qu'adresse N. Myklebust à la MG ou à la méthode statistique⁸⁵⁰ : au bout du compte, ces théories font disparaître l'acte créatif au centre de l'œuvre littéraire, parce qu'elles tendent à identifier la métrique de la langue et la métrique du poète.

Les remarques formulées ci-dessus me laissent penser que l'aspect iambique est avant tout linguistique en anglais. Cela ne signifie pas que des auteurs ne cherchent pas délibérément à accentuer cette rythmique : mais je ne crois pas que ce soit suffisant pour en faire un critère métrique définitoire.

II. LE RÔLE DE LA CÉSURE

L'une des questions les moins discutées de la métrique anglaise semble être celle du rôle de la césure dans la construction métrique⁸⁵¹. La MG n'en fait quasiment pas mention ; les études statistiques, celles de M. Tarlinskaja ou d'Ants Oras, mettent au contraire en avant un certain nombre d'éléments qui laissent penser que les poètes élisabéthains accordent une attention particulière à la 4^e et à la 6^e syllabe de leur vers. Malgré ce constat, la césure (*caesura* ou *midline*

848 Dans un ordre d'idée similaire, Wright remarque, à propos de l'inversion initiale : « [...] to judge from Elizabethan prose, including letters and representations of conversation — inversion of normal word order was more frequent than it is with us », 1988, p. 51.

849 « [...] it is hard to see how the English drama could possibly have avoided blank verse as its natural medium », M. Clare St Byrne, 2004, p. 55.

850 V. N. Myklebust, 2012, p. 151, à propos de la méthode statistique ; et p. 181, à propos de la MG.

851 Exception faite de Wright (1988).

break dans les textes anglais) n'est jamais analysée comme un phénomène majeur de la construction métrique ; il peut être constaté, mais n'est presque jamais montré comme un critère *définitoire* du vers.

B. de Cornulier (1982, 1995) montre de manière convaincante pour la poésie classique française que la « césure » joue un rôle fondamental dans le vers. L'incompréhension à son propos est due à un défaut de représentation : elle est généralement conçue comme la coupure au milieu d'un vers long. B. de Cornulier renverse cette perspective, et montre au contraire qu'elle est le point de jonction de deux sous-vers. De manière empirique, il a formulé la « loi des huit syllabes » : la reconnaissance « instinctive et sûre » de l'égalité en nombre de syllabes entre segments voisins est limitée à 8 syllabes (1982, p. 15)⁸⁵². Cette limite explique pourquoi l'alexandrin et le décasyllabe, par exemple, sont composés de deux sous-vers dont la césure, en fait, serait le point de jonction. Ainsi, la perception de l'égalité syllabique ne se fait pas entre vers adjacents, mais de sous-vers à sous-vers (v. B. de Cornulier, 1995, p. 257, définition « Hémistiche »). Aussi la césure joue-t-elle un rôle *métrique* fondamental, non seulement dans la construction du vers, mais aussi dans sa perception.

Pour comprendre ce que B. de Cornulier développe sur la césure, attardons-nous un moment sur un point de vocabulaire. Il parle de « statut conclusif de la dernière voyelle masculine⁸⁵³ » et, inversement, de « statut non-conclusif des voyelles féminines (ou post-toniques) » (*ibid.*, p. 35). Dans la série de vers suivante :

Hélas, Seigneur ! quel trouble au mien peut être égal ?

La reine touche presque à son terme fatal.

En vain à l'observer jour et nuit je m'attache.

Elle meurt dans mes bras d'un mal qu'elle me cache. (Racine, 1677

[1982 ; 2016], v. 143-46 ; p. 286, je souligne),

852 Quoique cette « loi » n'ait jamais fait l'objet d'une expérience scientifique rigoureuse et formelle à ma connaissance, elle semble faire consensus chez les métriciens français (v. par exemple, G. Peureux, p. 15). Même R. Pensom (2009) pourtant critique des positions de B. de Cornulier, ne semble pas la remettre en question. Comme le note B. de Cornulier, cette loi correspond d'évidence avec la pratique de la poésie classique : « [...] les poètes métriques réguliers font des vers "sans césure" [fixe] jusqu'à 8 syllabes, pas plus ; au-delà, ils font des vers avec césure [...] » (1982, p. 19).

853 C'est-à-dire toute voyelle qui n'est pas un e muet.

les syllabes « féminines » supplémentaires des v. 145-46 n'empêchent pas de considérer les quatre vers comme égaux (alors même que ces syllabes étaient « prononcées » au XVII^e s.⁸⁵⁴). Pour B. de Cornulier, c'est parce que la dernière voyelle masculine du vers (*a* dans les vers 145-46 ci-dessus) est celle qui conclut la perception d'un « groupe rythmique » et « [achève] sa forme globale principale, déclenche la perception de cette forme » (B. de Cornulier, 1995, p. 35). De ce fait, et de la pertinence de la loi des 8 syllabes, découle la conséquence qu'en poésie française classique, la césure se situe après la dernière voyelle masculine du premier sous-vers : « La césure, ou frontière des hémistiches associés à des sous-mesures successives, se situe quelque part entre la voyelle [...] conclusive de la première mesure et la première suivante non-féminine » (*ibid.*, p. 52).

Cette conception de la césure permet de mettre en avant un phénomène nommé « récupération » rythmique par B. de Cornulier : potentiellement, la post-tonique (la féminine) d'un groupe peut être « portée au compte », « récupérée » rythmiquement, par le groupe suivant. Il donne l'exemple suivant chez Apollinaire : « Suivaient une roulotte traînée par un âne », exemple de « césure à l'italienne », proscrite en poésie classique française. C'est exactement le cas où la dernière voyelle masculine du premier hémistiché (*o*) serait suivie (dans le même mot) d'un *e* muet. Pourquoi ce genre de vers, presque inexistant dans l'alexandrin classique, ne donne-t-il pourtant pas une impression de déséquilibre entre ses deux sous-vers, alors même que le premier déborde sur le second ? En lisant ou en écoutant le vers, il est évident qu'on « découpe » ainsi les deux syntagmes : Suivaient une roulotte / traînée par un âne ; pourtant, cette compréhension du vers ne nous conduira pas à le traiter comme un 7+5. Partant de ces constats, B. de Cornulier formule « que la voyelle féminine laissée pour compte dans la perception de la première sous-mesure [*ie* le « e » de roulotte], au lieu de “compter” définitivement pour rien comme à la fin d'un vers, est pour ainsi dire *récupérée* rythmiquement au bénéfice de la seconde [...] et peut ainsi être portée à son compte » (*ibid.*, p. 45-46)⁸⁵⁵.

854 V. sur ce point B. de Cornulier, 1995, p. 32.

855 B. de Cornulier se méfie de la « réalisation » orale mais, pour essayer de donner une idée plus claire, on peut dire que la récupération rythmique est ce qui fait qu'on ne prononcera pas le vers « Suivaient une roulotte traînée par un âne », avec insistance sur le « e » atone qui paraîtrait étrange ; mais plutôt en prononçant le *e* de manière légère, dans une sorte d'état intermédiaire entre la dernière syllabe du premier hémistiché et la première du second.

Ce type de césure est « interdit » en poésie classique française, mais B. de Cornulier note qu'on la trouve beaucoup plus dans les métriques italienne et anglaise. Ce qui fait vraiment l'opposition entre la métrique française classique et la métrique italienne ou anglaise, c'est ce que B. de Cornulier appelle le *mode de composition* : il est *lâche* quand les deux sous-vers présentent encore un certain degré d'« autonomie », quand on voit encore la césure comme une frontière avec laquelle, éventuellement, les hémistiches peuvent jouer ; au contraire, le mode de composition *dense*, caractéristique de la poésie classique française, fait disparaître ce degré d'autonomie, et les deux sous-vers y sont traités (en principe) comme un vers *unique* (cosyllabation), et on ne « joue plus » avec la césure (v. *ibid.*, p. 63 ; p. 75). La possibilité de césures de type épique, ou à l'italienne, sont typiques d'un mode de composition lâche (métrique italienne traditionnelle, métrique française préclassique). B. de Cornulier décrit là un fonctionnement qui pourrait être cohérent avec le vers de *Hamlet*. Du point de vue métrique, la véritable différence entre l'alexandrin classique français et le *blank verse* de Shakespeare n'est peut-être pas le syllabisme d'un côté, la composition en iambes de l'autre, mais le fait que le vers français du XVII^e s. évolue vers un mode de composition de plus en plus dense (les sous-vers sont de plus en plus sentis comme « cosyllabés », codépendants), alors que le vers de Shakespeare se situe dans un mode de composition plus lâche, permettant notamment la « césure à l'italienne », et la récupération de la post-tonique dans le second hémistiché du vers.

Les études d'Oras (1960) sur les *pause patterns* chez Shakespeare et les observations de M. Tarlinskaja (2014) montrent nettement l'importance des 4^e et 6^e syllabes : dans *Hamlet*, elles sont nettement plus « accentuées » que les autres syllabes du vers en moyenne (81,8 et 72,5% d'après M. Tarlinskaja, 2014). Un indice probant est l'endroit dans les vers où Shakespeare choisit de couper les répliques partagées entre des personnages : d'après Oras, dans *Hamlet*, la majorité de ces coupes (plus de 60%, environ 30% pour chacune) se situent soit après la 4^e, soit après la 6^e syllabe⁸⁵⁶. Ce n'est, certes, pas un indice fort : on trouvera beaucoup d'alexandrins du théâtre classique français qui ne sont pas partagés entre deux personnages à la césure ; il me semble que c'est tout de même une indication qui mérite d'être notée, et pourrait indiquer que

856 Sinon, après la 5^e, de manière nettement moins marquée – environ 15% des coupes. M. Tarlinskaja (Tableau B. 5, 2014, p. 347), s'appuyant plus sur les pauses syntaxiques fortes que sur la ponctuation qu'elle juge moins fiable, modifie la proportion de ces chiffres respectifs sans altérer l'importance des 4^e et 6^e syllabes (la coupe de réplique après la 5^e syllabe est chez M. Tarlinskaja aussi fréquente que la coupe 4^e – respectivement 25,8 ; 24,2 et 35,4%).

Shakespeare « coupe » son vers à des endroits stratégiquement conçus pour ne pas gêner la perception de sa régularité. Somme toute, l'hypothèse proposée ici n'est rien d'autre que de reconnaître l'importance, pour Shakespeare, d'une césure qui ressemble plutôt à celle de l'hendécasyllabe italien qu'à celle du décasyllabe français.

B. de Cornulier met en évidence les points communs dans ce qu'il nomme le « quatre-six européen » (v. 1999, p. 50-51) : avec des particularités dans chaque langue, l'hendécasyllabe italien, le décasyllabe français ou le « pentamètre iambique » anglais peuvent être considérés comme des variations du même vers⁸⁵⁷. L'influence des poètes italiens sur les anglais est un fait reconnu. M. J. Duffell a montré que le « pentamètre iambique » de Chaucer est une retranscription de l'hendécasyllabe ; la préface du *Menaphon* de Greene, rédigée par Thomas Nashe (1589), célèbre pour avoir attaqué (sans le nommer) Shakespeare et son « sewing bombast of bragging blank verse », critique aussi l'auteur et ses semblables pour se compromettre avec des traductions italiennes⁸⁵⁸. Pour B. de Cornulier, le traitement rythmique du vers italien est conciliable avec l'anglais. Sur le vers de la *Tempête* « That my remembrance warrants : Had I not [...] » (I. 2.), il m'écrit que le vers

[...] a [une] virgule [...] (post-)7^e, a une virgule post-4^e et une virgule post-6^e. *En anglais comme dans l'endecasillabo italien*, c'est fondamental pour faire apparaître la pertinence particulière des v4 et 6, correspondant à de possibles sous-vers [...] donc bien concordants, en rythme 4 (« Had I not ») ou même je crois 6 (« warrants : Had I not »). Bien sûr que rythmés hors contexte, ils ne donneraient que des rythmes de 3 et 5, mais en traitement rythmique continu ou solidaire, par récupération (purement) rythmique, ils peuvent sonner 4 et 6 (Correspondance personnelle, 13/08/2021 ; je souligne)⁸⁵⁹.

857 Sur une analyse des particularités de l'hendécasyllabe italien par B. de Cornulier, v. 2012.

858 « [...] intermeddle with Italian translations, wherein how poorly they have plodded ».

859 Précisions terminologiques : par le terme de *virgule*, B. de Cornulier indique ici une « ponctuation » ajustée à l'accentuation, c'est-à-dire à ce qu'il appelle des « toniques ». Le vers a une « virgule » après la 7^e : la ponctuation typographique l'indique. Cependant, du point de vue rythmique, le vers a deux virgules après les 4^e et 6^e syllabes, car la 4^e *mem* et la 6^e *war* sont accentuées, et sont donc suivies de post-toniques non-accentuées, potentiellement récupérables rythmiquement.

Même si ce vers semble devoir être dit « 7-3 », il pourrait en contexte *sonner* 4-6 ou 6-4, comme des hendécasyllabes italiens. Cette analyse est-elle fantaisiste ? Rappelons-nous que Gascoigne, parlant (par erreur) du caractère hétérosyllabique du vers de Chaucer, mettait en évidence qu'à l'oreille, ce vers *semblait* isosyllabique. Ne peut-on considérer cela comme un indice que le traitement rythmique des vers pouvait influencer la perception métrique, dès le XVI^e s. ?

Un indice que la construction métrique du vers de Shakespeare est avant tout une affaire de césure et de fin de vers, comme on l'attendrait d'une métrique (au moins prioritairement) syllabique, c'est l'évolution du vers au cours de sa carrière. C'est un lieu-commun, dans la critique, de constater que cette évolution va vers plus de liberté (v. Wright, 1988, entre autres) : ce développement est même utilisé par les universitaires anglo-saxons pour évaluer la chronologie d'écriture des pièces depuis fort longtemps (v. E. K. Chambers, 1930 [1963], vol. 2). Ces études ont conduit à constater que la métrique de Shakespeare semblait de moins en moins stricte. Ces auteurs, cependant, que ce soit Chambers, C. A. Langworthy (1931), Wright ou M. Tarlinskaja, ne présentent jamais leurs remarques comme le résultat d'une évolution de la structure des *pieds* : au contraire, ce qui est mis en avant, ce sont tous les éléments qu'on pourrait attendre d'une métrique syllabique qui se complexifie, un peu à l'image de ce qu'il advient, au XIX^e s., de la métrique française classique. Ce qui augmente significativement, par exemple entre *Hamlet* et *Un conte d'hiver* ou *La Tempête*, c'est le pourcentage de *run-on lines* – enjambements (d'après Langworthy, de 23,1% dans *Hamlet* à 41,5% dans *La Tempête*, p. 740) ; c'est le nombre de vers partagés entre personnages (d'après M. Tarlinskaja, 2014, on passe de 7,6% à 15,8% pour les mêmes pièces, p. 347-348). Ce qu'Oras ou M. Tarlinskaja mettent en évidence, surtout, c'est l'évolution de la « pause » dans le vers : on observe un « déplacement » de la pause, dans un nombre important de vers tardifs, dans le deuxième hémistiche. M. Tarlinskaja (2014, p. 320, Tableau B. 3) note les pauses syntaxiques fortes après chaque « position » métrique : entre *Hamlet* et *La Tempête*, pour les « positions » 4 à 8, cela donne :

Positions	4	5	6	7	8
<i>Hamlet</i>	17,6	11	19,1	7,9	6,5
<i>La Tempête</i>	17	15,8	30	17,7	13,2

Le fait marquant est ici le renforcement évident de la césure 6^e⁸⁶⁰. Le plus étonnant, c'est que les auteurs reconnaissent d'un côté cette irrégularité « choisie » comme une part importante de l'évolution poétique de Shakespeare ; mais qu'elle *n'est pas liée* à un bouleversement de l'impression iambique. D'après M. Tarlinskaja, les positions paires dans *Hamlet* sont accentuées en moyenne à 75,6% ; dans *La Tempête*, à 76,7%. Wright fait écho à ce sentiment d'un point de vue plus subjectif, en commentant les différences entre le vers des pièces tardives avec le vers antérieur : il note le morcellement des vers, mais aussi que ces vers sont *au moins aussi réguliers* que dans les pièces plus précoces – on trouve en proportion moins de vers courts, par exemple (v. 1988, p. 220⁸⁶¹). Si l'on voit une *évolution* dans le vers de Shakespeare, entre ses premières pièces et ses pièces plus tardives, tout en constatant que ce qui est censé être la structure métrique élémentaire de ce vers n'évolue que très peu, n'est-ce pas qu'on se trompe sur le type de structure qu'on croit avoir identifié ?

III. PRONONCIATION ET DICTION

Si tant d'auteurs doutent du caractère métriquement syllabique du *blank verse* shakespearien, c'est bien sûr qu'à la lecture, nombre de ces vers apparaissent comme n'ayant pas de nombre fixe de syllabes⁸⁶². Ce constat, bien sûr, dépend presque exclusivement de l'expérience du texte écrit, et de ce que l'on sait de sa prononciation. Ces connaissances, au cours du XX^e s., ont été élaborées principalement par Bastiaan A. Van Dam et Cornelis Stoffel (1902), Helge Kökeritz (1953) et D. Crystal (2008 ; 2016). Assez peu de ces travaux sont cités dans les articles

860 Les analyses de ces faits depuis longtemps établis tournent en général, dans la critique anglo-saxonne, autour du fait que Shakespeare développe les pauses sur les syllabes impaires (Wright, 1988, p. 210). Une autre interprétation pourrait être proposée. L'augmentation frappante n'est pas seulement celle de la 6^e syllabe, mais de tout le groupe 6-7-8 ; dans *Hamlet*, quand une pause syntaxique forte se trouve dans le vers, elle est en moyenne majoritairement après la 6^e syllabe. Ce pourrait être l'indication d'un renforcement de la *cosyllabation* du vers, autrement dit de la tendance de plus en plus nette de la construction solidaire des deux sous-vers, sentis dans un rapport de continuité, alors que dans un premier temps, les deux sous-vers étaient sentis comme plus indépendants (du point de vue métrique et rythmique).

861 D'après les analyses de Wright lui-même, la proportion de vers plus courts ou plus longs est plus importante dans *Hamlet* que dans *La Tempête* (1988, p. 292). De la même manière, M. Ingham et R. Ingham (in *Stylistics and Shakespeare's language: transdisciplinary approaches*, eds. Mireille Ravassat et Jonathan Culpeper, 2011, désormais M. Ravassat et J. Culpeper, 2011) montrent que l'utilisation de l'inversion « verbe monosyllabique – sujet pronom », particulièrement représentée dans les pieds « trochaïques », tend à *diminuer* au cours de la carrière de Shakespeare (v. Tableau 5. 3, p. 107). Ils concluent par cette remarque : « As regards the syntax of inversion, disruption of iambic rhythm is not a distinctive hallmark of the late plays, but rather of the earlier ones » (p. 115).

862 C'est une remarque qu'on trouve plutôt dans la TT : « [...] in the hands of Shakespeare it soon showed that the greatest English verse simply paid no attention at all to syllabic limitations » (Saintsbury, p. 15). Chez P. Kiparsky et K. Hanson, l'isosyllabisme joue un rôle, mais secondaire par rapport à l'accent.

et ouvrages de la MG, et il n'est jamais très clair s'ils sont pris en compte par les métriciens concernés. C'est ce qui se joue avec le concept de « more trochaïque » chez K. Hanson et P. Kiparsky (1996) dans le pentamètre iambique dramatique de Shakespeare. Je reproduis deux exemples tirés de *Richard II*, avec les notations proposées par Hanson :

I task the earth to the like, forsworn Aumerle, (Rich II 4. 1.52)

w s w s w s w s w s

Stoop with oppression of their prodigal weight ; (Rich II 3. 3. 31)⁸⁶³

w s w s w s w s w s

Les passages soulignés dans les deux vers correspondent à des « resolved moraic trochees » (K. Hanson et P. Kiparsky, 1996, p. 296), élément métrique fondamental pour eux du pentamètre iambique *dramatique* (et pas lyrique) de Shakespeare. *To the* correspond ainsi à l'omission d'un proclitique, et *prodigal* à l'autorisation d'une séquence « $\check{V}C\check{V}^{864}$ » (K. Hanson, 2008, p. 114) : ce genre de vers, pour Hanson, est de ceux qui montrent que le *blank verse* de Shakespeare se construit sur une correspondance entre position métrique et « morée trochaïque résolue » – l'idée qu'une position métrique contient plus de « matériau linguistique » qu'une seule syllabe. Mais *to the* est attesté par Kökeritz (p. 274), et il affirme que la perte d'une syllabe non accentuée au milieu d'un polysyllabe est l'un des traits les plus fréquents de l'anglais parlé des XVI^e et XVII^e s. (p. 283)⁸⁶⁵. Je ne dis pas que P. Kiparsky et K. Hanson n'ont pas raison de constater que, *du point de vue de la phonologie*, les « positions métriques » soulignées ci-dessus comportent plus qu'une syllabe, mais l'objet linguistique qu'ils utilisent comme base métrique *poétique* n'existait pas au temps de Shakespeare, et il y a fort à parier, d'après les recherches de Kökeritz, que les poètes élisabéthains se permettaient simplement de compresser des syllabes dans la poésie dramatique, sans les considérer autrement que comme... des syllabes.

On l'aura compris, un nombre important d'« irrégularités » syllabiques peuvent probablement s'expliquer par la prononciation de l'anglais élisabéthain. On trouvera beaucoup

863 In Hanson, 2008, p. 116.

864 Voyelle accentuée, consonne, voyelle non accentuée.

865 Van Dam et Stoffel et Kökeritz s'accordent sur le fait que la syncope est une réalité phonétique dont le texte imprimé ne rend pas toujours compte : « [...] the old printers were in the habit of symbolising syncopation to the eye in certain cases only, and this very inconsistently too » (Van Dam et Stoffel, p. 44) ; « Syncopation is frequently shown by the omission of the medial vowel with or without an apostrophe to take its place, but just as often it is not indicated graphically » (Kökeritz, p. 283).

d'exemples des phénomènes phonologiques qu'on trouve chez Shakespeare ou d'autres auteurs de l'époque, par exemple :

- l'aphérèse (perte de la première voyelle ou de la première syllabe d'un mot) : Kökeritz donne *stonish* pour *astonish* dans *Hamlet*, dans un passage en prose (III. 2., p. 842, l. 307) ;
- l'apocope (phénomène inverse, perte de la dernière syllabe inaccentuée d'un mot) : c'est ce qui se passe dans l'élision de la voyelle finale dans les formes comme *be, by, my, so, the, to, etc.*, (Kökeritz, p. 282) ;
- la syncope (perte d'une syllabe inaccentuée au milieu d'un mot) : Van Dam et Stoffel donnent comme exemple « *stubbornness* » dans le vers *Of impious stubbornness, 'tis unmanly grief* (I. 2., v. 94, p. 696), qu'il faudrait donc prononcer *stubb'ness* ;
- la synérèse (prononciation de deux voyelles adjacentes d'un même mot en une seule syllabe), la synalèphe (même phénomène, mais entre les voyelles de deux mots différents), la synizèse (phénomène semblable à la synérèse, mais par consonalisation de la première voyelle⁸⁶⁶) ;
- l'« ajout » de voyelles : Kökeritz (p. 293) donne l'exemple de la prononciation trisyllabique de *business* dans « *Answer, and think upon this business* » (II. 2., v. 82, p. 762).

Je renvoie à ces critiques pour la myriade d'exemples qu'ils proposent (chez Van Dam et Stoffell, p. 5-165 ; chez Kökeritz, p. 255-294). Leur argumentation mène souvent à une forme d'aporie : on cherche comment pouvait se prononcer un mot pour savoir si cette prononciation correspond à un « schéma » métrique (que celui soit d'ailleurs syllabique ou accentuel)... alors que Kökeritz reconnaît par exemple que, la plupart du temps, il s'appuie sur la scansion du vers pour décider si un polysyllabe est syncopé ou pas (p. 256). Autrement dit, l'hypothèse syllabique peut tout à fait se défendre de la même manière, puisque c'est à partir de la grille de lecture métrique que s'établit souvent pour le phonéticien la prononciation du mot.

⁸⁶⁶ Van Dam et Stoffell et Kökeritz sont en désaccord sur la possibilité de la synizèse chez Shakespeare, v. Kökeritz p. 289.

Ce que l'on sait de la *diction* des acteurs élisabéthains peut-il nous aider à infirmer ou confirmer l'hypothèse que je propose ? Pas directement : il n'existe pas à ma connaissance de témoignage sur une diction qui mettrait en avant la césure, ou soulignerait au contraire une structure en pieds. Les éléments existants ne peuvent donc constituer que des indices indirects. La question de l'art de l'acteur élisabéthain est un champ à part entière des études sur Shakespeare et, comme tout ce qui semble attaché au Barde, il est traversé de profondes controverses. Historiquement, un débat s'est établi entre les « formalistes », qui pensent que le jeu des acteurs élisabéthains est très codifié, ne se basant aucunement sur des comportements « mimétiques » ; et les « naturalistes », qui pensent au contraire l'*acting* comme proche d'attitudes humaines « normales » (M. Rosenberg, 1954, p. 924). Que tirer de cette opposition ? Faut-il considérer l'approche « formaliste » comme plus indicatrice d'un traitement syllabique de la composition métrique, et l'approche « naturaliste » comme la marque de la domination accentuelle, dans la mesure où les critiques insistent en général sur le fait que le « pentamètre iambique » se rapproche beaucoup du langage « normal » ? Rien n'est moins sûr, et la réalisation orale d'un vers n'est pas fatalement révélatrice de sa construction métrique⁸⁶⁷. On pourrait tout à fait envisager, en outre, un traitement formaliste qui insiste sur la construction en pieds. Bref, toute conclusion est ici profondément incertaine. A. Harbage (1939) est par exemple un tenant du formalisme ; à l'inverse, Rosenberg ou B. M. Joseph (1960) défendent nettement une position « naturaliste ». La plupart des auteurs adoptent une approche mixte, même s'il est difficile de se faire une idée précise de ce que ces approches signifient concrètement pour le jeu de l'acteur, notamment la diction⁸⁶⁸. D. Wiles a récemment mis en évidence l'importance du modèle *rhétorique* pour l'acteur élisabéthain, de manière convaincante. Si lui voit le vers comme un pentamètre iambique, rien dans son argumentation n'empêche de la trouver pertinente pour un modèle syllabique. P. Kanelos (in M. Ravassat et J. Culpeper, 2011) insiste au contraire sur l'importance des pauses, notamment en fin de vers⁸⁶⁹. En d'autres termes, si les connaissances sur la diction à l'époque élisabéthaine ne permettent pas de confirmer mon hypothèse, elles ne me semblent pas donner de raisons particulières de l'infirmer⁸⁷⁰.

867 B. de Cornulier m'écrit par exemple que « le profil physique d'un segment physique d'énonciation ne se confond pas pour [lui] avec son rythme (métrique) », Correspondance personnelle, 13/08/2021.

868 Exemple d'approches « mixtes » : S. L. Bethell (1950), D. Seltzer (1959), A. S. Downer (1964), A. F. Kinney (2003), R. Weimann et D. Bruster (2008).

869 « I find it my obligation to make as clear as possible the patterns of Shakespeare's verse », P. Kanelos, p. 95.

870 Un article de M. L. Paterson (2002) s'intéresse à la manière dont la diction peut valider ou pas les différentes hypothèses métriques. Il indique dans sa conclusion : « Thus, English versification (no more than Italian or French) could not reasonably adopt a fixed number and position of stresses or beats as prescriptive for delivery »

A l'hypothèse syllabique, on pourrait assurément opposer plusieurs exemples dans tout le corpus shakespearien et dans *Hamlet* même. Néanmoins, je pose la possibilité que le *blank verse* de *Hamlet* (et de Shakespeare, probablement) soit un décasyllabe. Ces dix syllabes ont moins d'importance, pour la perception de la métricité des vers, comme ensemble de dix syllabes que comme associations de sous-vers 4-6 ou 6-4, à l'image de l'*endecasillabo*, car le traitement rythmique de récupération des post-toniques que décrit B. de Cornulier me semble possible pour le vers de Shakespeare. Cette hypothèse suppose deux postulats :

- le rôle de la césure met en évidence, dans la construction métrique d'un discours, le rôle d'un élément autre que purement linguistique. Si l'hypothèse proposée est correcte, il faut admettre, contre la MG, que la métrique du texte Shakespeare ne dépend pas *uniquement* de caractéristiques inhérentes au langage.
- il faut séparer nettement la *métrique* du *rythme*. Non que les deux phénomènes ne puissent s'influencer l'un l'autre, et que la métrique ne puisse proposer son propre rythme, mais pour comprendre comment une métrique influence le rythme d'un discours, il faut avoir conscience que les deux phénomènes sont distincts.

Je proposerais, évidemment, de ne pas utiliser l'expression « pentamètre iambique », pour des raisons historiques (expression tardive) aussi bien que métriques⁸⁷¹. On comprend en quoi ce long appendice renforce ma critique de l'utilisation du rythme chez Bonnefoy ou J.-M. Déprats. Si mon hypothèse est juste, le vers de Shakespeare n'est pas radicalement différent d'un vers syllabique français, et toute argumentation qui favoriserait le vers libre sur cette base serait fragile.

ANALYSES DE VERS PROBLÉMATIQUES

J'aimerais à présent observer quelques vers problématiques, pour montrer comment les difficultés associées à la compréhension syllabique de certains vers peut trouver une solution (je cite le vers en notant l'accentuation « iambique » positionnelle, sans chercher à faire

(p. 133).

871 Même si je n'ai pas rencontré l'hypothèse formulée sous cette forme exacte dans mes recherches, je me dois de signaler que N. Myklebust propose de considérer le vers de Chaucer, contrairement à M. J. Duffell, non pas comme un pentamètre iambique, mais comme un décasyllabe.

correspondre à l'accentuation linguistique réelle ; les « positions » accentuées sont en gras)⁸⁷². Un premier exemple est :

That **he's** mad, '**tis** true, '**tis** true; '**tis** true '**tis** pity (II. 2., v. 97, p. 762).

Il pose problème tant du point de vue syllabique qu'accentuel. Il me semble qu'ici, il est plus simple de considérer que le *he's* ne se prononce pas sous sa forme contractée, mais complète. L'édition Pléiade suit l'orthographe de Q2, mais F1 donne *he is*. Le vers est dès lors régulier, qu'on le juge sur le plan accentuel ou syllabique⁸⁷³.

Un exemple plus clair de vers ambigu se situe dans la suite de la scène :

This **in** obedience **hath** my **daughter** **shown** me, (p. 764, v. 123).

Me représente-t-il un pronom tonique auquel l'analyse traditionnelle donnerait un autre accent après *shown* ? Dans sa version intégralement scandée de sa pièce, R. Leed (2011) ne met pas d'accent à *me*, ce qui indique peut-être qu'il considère le pronom comme une post-tonique non-comptée, habituelle dans le *blank verse*. Van Dam et Stoffel indiquent la possibilité de coalition entre *me* et un mot le précédant, donnant l'exemple du vers de *Hamlet* : « Le'm' not think on't. — Frailty, thy name is woman! » (p. 151, voir I. 2., v. 146, p. 698) – où *le'm'* remplace donc *let me*. Je ne vois pas de contre-indication qui empêcherait un phénomène similaire dans le vers de Polonius. Dès lors, les deux analyses, en pentamètre iambique ou en *blank verse* syllabique sont possibles. Notons ici en outre que les deux constructions 4-6 et 6-4 seraient envisageables⁸⁷⁴.

On trouver un vers intéressant dans la tirade du *rugged Pyrrhus* :

To **their** lord's **murder**. **Roasted** in **wrath** and **fire**, [...] (II. 2., v. 393, p. 792).

872 Il est à noter que je ne m'attarde pas sur des vers couramment acceptés comme réguliers, qu'un lecteur peu empreint de métrique pourrait trouver surprenants, comme *Hath given me this. Now gather and surmise* : [...] (II. 2., v. 107, p. 762). *Given* est ici un monosyllabe.

873 On trouvera un cas similaire avec le vers *When he lay couched in th'ominous horse* : l'élision, qui vient de Q2, n'est pas présente dans Q1 et F1 (*the ominous horse*).

874 Je pencherais personnellement pour *This in obe//dience hath my daughter shown me*, avec récupération de la post-tonique dans le second hémistiche. Une telle césure paraît souligner le mot, que Polonius répète pour la seconde fois en quelques vers (*Who in her duty and obedience, mark*, in II. 2., v. 107, p. 762).

L'analyse traditionnelle⁸⁷⁵ rencontre ici deux problèmes : l'inaccentuation étrange de *lord*, et les deux inaccentuées successives *-sted in*. A première vue, l'analyse syllabique semble exclue, puisque la 11^e syllabe est ici un monosyllabe accentué, et pas une syllabe dite féminine. Cependant, Van Dam et Stoffel indiquent que l'apocope de la terminaison verbale *-ed* lorsque le radical finit par *t* ou *d* est fort connu (p. 102). Le radical du verbe *roast* se terminant par un *-t*, il serait donc envisageable que le vers se prononce *To their lord's murther. Roast' in wrath and fire*. L'analyse syllabique devient dès lors possible, avec récupération de la post-tonique *-ther* dans le second hémistiche. Elle me paraît plus concluante que l'analyse métrique traditionnelle.

Dans la suite de la tirade, quand l'acteur prend le relai de Hamlet, on trouve un autre vers particulièrement problématique :

Doth **rend** the **region** ; so **after** **Pyrrhus' pause**, [...] (*ibid.*, v. 418, p. 794).

Le problème, ici, est que la dernière accentuée est la 11^e syllabe, phénomène problématique autant pour la MG que pour la TT. Il faut peut-être considérer ici que l'usage proclitique de *so* devant une voyelle s'accompagne d'une synalèphe : *Doth rend the region ; s'after Pyrrhus' pause*⁸⁷⁶. Cette analyse fait disparaître la seconde inaccentuée, renforçant le rythme iambique, tout en rétablissant les dix syllabes. Là encore, le vers me semble pouvoir être analysé comme le fait B. de Cornulier, avec la récupération post-tonique de *-ion* en second hémistiche⁸⁷⁷.

Dans le monologue de Hamlet, le vers

No **traveller** returns, **puzzles** the **will**, (III. 1., v. 79, p. 808)

875 Pas la MG : comme aucune accentuée de polysyllabique ne tombe sur une « position » impaire, ce vers serait sans doute accepté comme une variation du *template*.

876 Phénomène attesté par Van Dam et Stoffel, et Kökeritz, qui fait de *so* une *weak form*, susceptible de perdre sa voyelle dans certaines conditions (p. 274).

877 Une analyse similaire me semble adéquate pour « And, by opposing, end them. To die, to sleep » (*HP*, p. 806, v. 59). La 11^e syllabe serait accentuée (*sleep*). Il y a sans doute phénomène de coalition entre *end* et *them*, de type *end'm*. Kökeritz indique *them* comme une *weak form* susceptible de disparaître, et donne un exemple tiré de *Hamlet*, dans le vers : « Grapple them unto thy soul with hoops of steel » (*HP*, p. 714, v. 62). *Grapple them* devrait se prononcer d'après lui en deux syllabes, du type *Grappl'em* (v. p. 275). Je suppose un phénomène similaire ici : Kökeritz, dans sa transcription phonétique du monologue, met le *th* entre parenthèses (v. p. 365).

s'explique à mon sens par la prononciation trisyllabique de *traveller* (v. la description du phénomène par Van Dam et Stoffel p. 15 *sq.*, ou chez Kökeritz p. 291 *sq.*)⁸⁷⁸.

Le *blank verse* syllabique me permet de proposer une hypothèse d'édition, à ma connaissance inédite. Le début du duel entre Hamlet et Laërtes, à l'Acte V (v. V. 2., l. 249-255, p. 978) est universellement considéré comme un passage en prose. Je reproduis ci-dessous l'édition proposée par Suhamy pour *HP* :

HAMLET

Come on, sir.

LAERTES

Come, my lord.

[They play.]

HAMLET

One.

LAERTES

No.

HAMLET

Judgment.

OSRIC

A hit, a very palpable hit.

[*Drums; trumpets; and shot. Flourish, a piece goes off*]

LAERTES

Well, again.

Les éditions modernes ont désormais pour habitude de ne plus retoucher les éditions proposées par les quartos et les folios, de peur probablement de tomber dans les excès auxquels s'adonnèrent les premiers éditeurs de Shakespeare au XVIII^e s., n'hésitant pas à amender le texte pour régulariser des vers qui leur semblaient fautifs. Le passage apparaît effectivement tel quel, à la fois dans Q2 et dans F1. D'un côté, ce n'est guère surprenant : la prose advient exactement au moment où les deux hommes engagent le combat, et l'on peut légitimement interpréter l'abandon du vers dans cette perspective, quand l'affrontement physique vient supplanter les échanges verbaux. Deux faits me paraissent surprenants néanmoins. D'abord, depuis l'entrée du Roi, de la Reine et de la cour (p. 972) jusqu'à la toute fin de la pièce, qui contient donc le passage, le texte est intégralement en vers. Ce n'est certes pas un argument fort, et Shakespeare a l'habitude de varier dans une même scène entre prose et vers (quoiqu'il soit rare qu'il le fasse sur un passage

⁸⁷⁸ Ce vers pourrait poser problème du point de vue de la MG, dans la mesure où la syllabe forte du polysyllabique *puzzles* tombe sur une position faible. Pour K. Hanson, c'est une exception permise lorsque la syllabe en question suit une pause dans la phrase après un *break*, ce qui est le cas ici (v. 2008, p. 114).

aussi court). En outre, les deux autres passages de combat se font dans des moments versifiés⁸⁷⁹. Rien n'indique qu'on doive absolument homogénéiser le vers sur toute la scène, ou sur tous les passages de combat. De plus, dans un tel moment d'intensité physique, le spectateur n'est guère concentré sur la métrique du texte, et il est probable que la versification, si elle existe, lui échappe. Il reste étonnant, à mon sens, qu'aucune hypothèse « métrique » n'ait jamais été proposée pour ce passage, y compris pour les éditeurs les plus « régularisateurs » du XVIII^e s. Voici ce que cela pourrait donner :

HAMLET
Come on, sir.
LAERTES
Come, my lord.
[They play.]
HAMLET
One.
LAERTES
No.
HAMLET
Judgment.
OSRIC
A hit, a very palpable hit.
[Drums; trumpets; and shot. Flourish, a piece goes off]
LAERTES
Well, again.

L'exemple est intéressant, car il est un cas-limite d'analyse pour les différentes hypothèses. Voici comment le premier vers s'accentuerait probablement sur scène : ***Come on, sir. Come, my lord. One. No. Judgment.*** Dans la TT, la suite de quatre accents au milieu du vers semble rédhitoire. Pour la MG, c'est sans doute encore pire : le mot *judgment* viole la condition fondamentale : la présence d'une syllabe forte (accentuée d'un polysyllabe) sur une « position » impaire (la 9^e). Si l'interprétation syllabique est valable, il faudrait supposer une prononciation de *palpable* en deux syllabes (attestée par Van Dam et Stoffel, p. 45), et une aphérèse du *a* de *again* ('gain – v. Kökeritz, p. 280-281)⁸⁸⁰.

879 V. 259, p. 978 – « Come. Another hit. What say you? » ; puis v. 275-276, p. 980-982.

880 Deux éléments rendent douteuse cette lecture versifiée. Dans une interprétation syllabique, la 10^e syllabe *-ment* est inaccentuée. C'est un phénomène rare : on trouve parfois de tels vers, par exemple avec des adverbes en *-ly* polysyllabiques en fin de vers, comme dans « Where we shall find him most conveniently » (dans F1, pas dans Q2, I. 1., v. 174). La terminaison porterait alors un accent secondaire (v. D. Crystal, 2016). La césure du 2^e « vers », en outre, ne paraît pouvoir s'interpréter vraiment ni comme 4-6, ni comme 6-4. Ces faits paraissent accréditer l'idée d'un passage en prose.

APPENDICE E

EXTRAIT DE HAMLET, I. 5.

Texte de base de Bonnefoy : Q2, édité par J. D. Wilson [1934] ; révisé par H. Jenkins [1982], toujours sur la base de Q2.	Bonnefoy, 1988, p. 42-44
<i>Hamlet.</i> Whither wilt thou lead me? speak, I'll go no further.	<i>Hamlet.</i> Où me conduis-tu ? Parle, je n'irai pas plus loin.
<i>Ghost [turns],</i> Mark me.	<i>Le Spectre.</i> Écoute-moi.
<i>Hamlet.</i> I will.	<i>Hamlet.</i> Oui, je veux t'écouter.
<i>Ghost.</i> My hour is almost come, When I to sulph'rous and tormenting flames Must render up myself.	<i>Le Spectre.</i> L'heure est presque venue Où je dois retourner Aux flammes sulfureuses torturantes.
<i>Hamlet.</i> Alas poor ghost!	<i>Hamlet.</i> Hélas ! Pauvre ombre !
<i>Ghost.</i> Pity me not, but lend thy serious hearing To what I shall unfold.	<i>Le Spectre.</i> Ne me plains pas, mais attentivement, écoute Ce que je vais te révéler.
<i>Hamlet.</i> Speak, I am bound to hear.	<i>Hamlet.</i> Parle, je suis prêt à entendre.
<i>Ghost.</i> So art thou to revenge, when thou shalt hear.	<i>Le Spectre.</i> Et à venger, quand tu auras entendu ?
<i>Hamlet.</i> What?	<i>Hamlet.</i> A venger ?
<i>Ghost.</i> I am thy father's spirit, Doomed for a certain term to walk the night, And for the day confined to fast in fires,	<i>Le Spectre.</i> Je suis l'esprit de ton père, Condamné pour un temps à errer, de nuit, Et à jeûner le jour dans la prison des flammes

Till the foul crimes done in my days of nature
Are burnt and purged away: but that I am forbid
To tell the secrets of my prison-house,
I could a tale unfold whose lightest word
Would harrow up thy soul, freeze thy young blood,
Make thy two eyes like stars start from their spheres,
Thy knotted and combined locks to part,
And each particular hair to stand an end,
Like quills upon the fretful porpentine.
But this eternal blazon must not be
To ears offlesh and blood. List, list, O list!
If thou didst ever thy dear father love –

Hamlet. O God!

Ghost. Revenge his foul and most unnatural murder.

Hamlet. Murder!

Ghost. Murder most foul, as in the best it is,
But this most foul, strange and unnatural.

Hamlet. Haste me to know't, that I with wings as swift
As meditation or the thoughts of love,
May sweep to my revenge.

Ghost. I find thee apt,
And duller shouldst thou be than the fat weed
That rots itself in ease on Lethe wharf,
Wouldst thou not stir in this; now Hamlet hear,
'Tis given out, that sleeping in my orchard,
A serpent stung me, so the whole ear of Denmark
Is by a forged process of my death
Rankly abused: but know, thou noble youth,
The serpent that did sting thy father's life
Now wears his crown.

Tant que les noires fautes de ma vie
Ne seront pas consumées. Si je n'étais astreint
A ne pas dévoiler les secrets de ma geôle,
Je pourrais te faire un récit dont le moindre mot
Déchirerait ton âme, glacerait
Ton jeune sang, arracherait tes yeux comme deux étoiles
A leur orbite, et déferait tes boucles et tes tresses,
Dressant séparément chaque cheveu
Comme un piquant de l'inquiet porc-épic.
Mais le savoir de l'éternel est refusé
Aux oreilles de chair et de sang. Écoute, écoute, écoute !
Si jamais tu aimas ton tendre père...

Hamlet. O Dieu !

Le Spectre. Venge son meurtre horrible et monstrueux.

Hamlet. Son meurtre !

Le Spectre. Un meurtre horrible ainsi qu'est toujours le meurtre,
Mais celui-ci horrible, étrange et monstrueux.

Hamlet. Vite, instruis-moi. Et d'une aile aussi prompte
Que l'intuition ou la pensée d'amour
Je vole te venger.

Le Spectre. Je vois que tu es prêt.
Et tu serais plus inerte que l'herbe grasse
Qui pourrit sur les rives molles du Léthé
Si mon récit ne t'émouvait pas : écoute, Hamlet,
On a dit que, dormant dans mon verger,
Un serpent me piqua. Et tout le Danemark
Est ainsi abusé, grossièrement,
Par cette relation, menteuse. Mais, sache-le,
Toi qui es jeune et qui es noble, sache-le :
Le serpent dont le dard tua ton père

<p><i>Hamlet.</i> O, my prophetic soul! My uncle?</p>	<p>Porte aujourd'hui sa couronne. <i>Hamlet.</i> O mon âme prophétique ! Mon oncle ?</p>
<p>Q2 (texte de H. Suhamy)</p>	<p>Traduction de J. M. Déprats (2002, p. 729-733)</p>
<p><i>Ham.</i> Whither wilt thou lead me? Speak. I'll go no further.</p> <p><i>Ghost.</i> Mark me.</p> <p><i>Hamlet.</i> I will.</p> <p><i>Ghost.</i> My hour is almost come When I to sulfurous and tormenting flames Must render up myself.</p> <p><i>Hamlet.</i> Alas, poor ghost!</p> <p><i>Ghost.</i> Pity me not, but lend thy serious hearing To what I shall unfold.</p> <p><i>Hamlet.</i> Speak. I am bound to hear.</p> <p><i>Ghost.</i> So art thou to revenge, when thou shalt hear.</p> <p><i>Hamlet.</i> What?</p> <p><i>Ghost.</i> I am thy father's spirit, Doomed for a certain term to walk the night, And for the day confined to fast in fires, Till the foul crimes done in my days of nature Are burnt and purg'd away. But that I am forbid To tell the secrets of my prison house, I could a tale unfold whose lightest word Would harrow up thy soul, freeze thy young blood, Make thy two eyes like stars start from their spheres, Thy knotted and combined locks to part,</p>	<p><i>Ham.</i> Où veux-tu me conduire ? Parle, je n'irai pas plus loin.</p> <p><i>Le Spectre.</i> Écoute-moi.</p> <p><i>Ham.</i> J'écoute.</p> <p><i>Le Spectre.</i> L'heure est presque venue Où je dois retourner aux supplices Des flammes sulfureuses.</p> <p><i>Ham.</i> Hélas ! pauvre spectre !</p> <p><i>Le Spectre.</i> Ne me plains pas, mais prête une oreille attentive A ce que je vais révéler.</p> <p><i>Ham.</i> Parle, je me dois de t'écouter.</p> <p><i>Le Spectre.</i> Comme de me venger, quand tu auras écouté.</p> <p><i>Ham.</i> Quoi ?</p> <p><i>Le Spectre.</i> Je suis l'esprit de ton père, Condamné pour un temps à arpenter la nuit, Et le jour à jeûner dans mon cachot de flammes, Jusqu'à ce que les noires fautes commises de mon vivant Soient brûlées et purgées. S'il ne m'était défendu De dire les secrets de ma prison, Je te dévoilerai un conte dont le plus petit mot Pourrait lacérer ton âme, figer ton jeune sang, Arracher tes deux yeux comme deux étoiles à leur orbite, Défaire tes boucles nouées et tressées,</p>

<p>And each particular hair to stand on end Like quills upon the fearful porpentine. But this eternal blazon must not be To ears of flesh and blood. List, list, oh, list: If thou didst ever thy dear father love. <i>Hamlet.</i> O God!</p>	<p>Et chaque cheveu séparé se dresserait, Comme les piquants de l'effrayant porc-épic. Mais ce blazon d'éternité ne doit pas être dit A des oreilles de chair et de sang. Écoute, écoute, oh ! écoute! Si tu as jamais aimé ton tendre père... <i>Ham.</i> O Dieu !</p>
<p><i>Ghost.</i> Revenge his foul and most unnatural murder.</p>	<p><i>Le Spectre.</i> Venge son meurtre infâme et contre nature.</p>
<p><i>Hamlet.</i> Murderer?</p>	<p><i>Ham.</i> Meurtre ?</p>
<p><i>Ghost.</i> Murder most foul, as in the best it is, But this most foul, strange, and unnatural.</p>	<p><i>Le Spectre.</i> Meurtre très infâme, comme il l'est toujours, Mais celui-ci vraiment infâme, pervers, et contre nature.</p>
<p><i>Hamlet.</i> Haste me to know't, that I with wings as swift As meditation, or the thoughts of love May sweep to my revenge.</p>	<p><i>Ham.</i> Hâte-toi de m'instruire, que d'une aile aussi vive Que la méditation, ou les pensées d'amour, Je puisse voler à ma vengeance.</p>
<p><i>Ghost</i> I find thee apt, And duller shouldst thou be than the fat weed That roots itself in ease on Lethe wharf, Wouldst thou not stir in this. Now, Hamlet, hear. 'Tis given out that, sleeping in my orchard, A serpent stung me. So the whole ear of Denmark Is by a forged process of my death Rankly abused. But know, thou noble youth, The serpent that did sting thy father's life Now wears his crown.</p>	<p><i>Le Spectre.</i> Je te sens prêt, Et tu serais plus indolent que l'herbe grasse Qui prend nonchalamment racine aux berges du Léthé, Si tu ne frémissais pas à ceci. Maintenant, Hamlet, écoute. On a fait croire que, dormant dans mon verger, Un serpent m'a piqué. L'oreille entière du Danemark Est par un récit contrefait de ma mort Grossièrement trompée. Mais sache, noble fils, Que le Serpent dont la piqûre a tué ton père Porte aujourd'hui sa couronne.</p>
<p><i>Hamlet.</i> Oh, my prophetic soul! My uncle?⁸⁸¹</p>	<p><i>Ham.</i> O mon âme prophétique ! Mon oncle ?</p>

881 H. Suhamy est extrêmement fidèle à Q2 dans le passage, sauf à cet endroit précis. Q2 et F1 indiquent tous deux : « Oh, my prophetic soul! My uncle? » en un seul vers. Autant que je puisse en juger, cette modification a été apportée pour la première fois par la première édition Oxford de W. J. Craig (1905) ; elle a ensuite été reprise par Wilson (1934). H. Suhamy la choisit dans le texte français, ainsi que la toute dernière version Arden (A. Thompson et N. Taylor, éd., 2016).

APPENDICE F

TRADUCTIONS EN VERS MÉTRIQUES ET ANALYSES COMPARATIVES

Pétri de contradictions et de doutes, j'ai trouvé naturel d'observer, même rapidement, quelques tentatives de traduction en vers métriques du passage déjà analysé à la fin de la deuxième partie de ce travail⁸⁸², et même d'en proposer deux versions personnelles. Encore une fois, il ne s'agit nullement de « réparer » des versions défectueuses, mais de tenter de rendre certains des rapports entre *rythme métrique* et d'autres niveaux de rythme qu'on peut identifier dans le texte original. Dans les prochaines pages, je produis ou reproduis une traduction en vers métriques, et je propose quelques analyses rapides de ce que me semblent être les coûts et les gains des choix effectués, *uniquement* du point de vue des interactions entre le *rythme métrique* et les autres niveaux de rythme, et de l'effet qu'aurait, sur un « spectateur » éventuel, la perception (ou la non-perception) de ces interactions⁸⁸³.

882 V. [Seconde Partie, Ch II, Section quatrième : « Problèmes inhérents au vers libre de théâtre »](#). Je rappelle les références de l'extrait : I. 5., v. 1-41, p. 728-732 ; extrait et traductions en [Appendice E](#).

883 Pas de remarques, donc, sur la qualité intrinsèque de la traduction, sur le lexique utilisé, etc.

L'ALEXANDRIN BLANC

Je reproduis ici la traduction de Derocquigny, ainsi que le texte donné dans son édition⁸⁸⁴.

<p>Ham. Whither wilt thou lead me? Speak; I'll go no further.</p>		<p>Hamlet. Où me mènes-tu ? Dis ; je n'irai pas plus loin.</p>
<p>Ghost. Mark me.</p>		<p>Spectre. Écoute-moi bien.</p>
<p>Hamlet. I will.</p>		<p>Ham. Oui.</p>
<p>Ghost. My hour is almost When I to sulfurous and tormenting flames Must render up myself.</p>	come,	<p>Sp. L'heure est presque venue : A laquelle aux tourments des flammes sulfureuses Il me faudra m'en retourner.</p>
<p>Hamlet. Alas, poor ghost!</p>		<p>Ham. Hélas, pauvre âme !</p>
<p>Ghost. Pity me not, but lend thy serious hearing To what I shall unfold.</p>		<p>Sp. Ne me plains pas, entends d'un esprit recueilli Mes révélations.</p>
<p>Hamlet. Speak; I am bound to</p>	hear.	<p>Ham. Parle, parle ; j'écoute.</p>
<p>Ghost. So art thou to revenge, when thou shalt</p>	hear.	<p>Sp. Pour n'écouter après cela que la vengeance.</p>

⁸⁸⁴ *Hamet*, trad. Derocquigny, 1929, p. 55-59.

Hamlet. What?		Ham. Quoi ?	
Ghost. I am thy father's spirit; Doom'd for a certain term to walk the night, And for the day confined to fast in fires, Till the foul crimes done in my days of nature Are burnt and purged away. But that I am		Sp. Je suis l'esprit de ton père, Condamné pour un temps à revenir la nuit, Emprisonné le jour et jeûnant dans les	flammes,
To tell the secrets of my prison-house, I could a tale unfold whose lightest word Would harrow up thy soul, freeze thy young	forbid	Tant que se soit purgée au feu l'ignominie De mes crimes passés. N'était que je n'ai point Le droit de révéler les secrets de ma geôle, Je ferais un récit dont le plus faible mot Déchirerait ton cœur, glacerait ton sang	
Make thy two eyes, like stars, start from their	blood,	Ferait hors de leur sphère, ainsi que des étoiles, Saillir tes yeux ; se détordre, se séparer	jeune,
Thy knotted and combined locks to part, And each particular hair to stand an end Like quills upon the fretful porpentine: But this eternal blazon must not be To ears of flesh and blood. List, list, O, list! If thou didst ever thy dear father love –	spheres,	Tes cheveux, et debout se dresser chacun d'eux Comme font les piquants du porc-épic colère. Mais ce sont là secrets de la vie éternelle Qu'on ne doit divulguer aux oreilles de	chair.
		Écoute-moi, écoute, oh ! je t'en prie, écoute, Si jamais tu aimas ce père qui t'aimait.	
		Ham. O Dieu !	
Hamlet. O God!		Sp. Venge, venge son noir et dénaturé meurtre.	
Ghost. Revenge his foul and most unnatural		Ham. Meurtre !	
	murder.	Sp. Oui meurtre des plus noirs, comme au	
Hamlet. Murder!		Mais ici des plus noirs, affreux, dénaturés.	mieux l'est tout meurtre,

<p>Ghost. Murder most foul, as in the best it is, But this most foul, strange, and unnatural.</p>	
<p>Hamlet. Haste me to know't, that I, with wings As meditation or the thoughts of love,</p>	<p>Ham. Dites vite, afin que, d'une aile aussi Que l'est l'aile du rêve ou des pensées Je vole vous venger.</p>
<p>May sweep to my revenge.</p>	<p>Sp. Tu es prêt, je le vois. Et tu serais plus hébété que l'herbe grasse Qui, molle, prend racine aux rives du Léthé, Si tu ne t'émouvais ici. Écoute, Hamlet :</p>
<p>Ghost I find thee apt; And duller shouldst thou be than the fat weed That roots itself in ease on Lethe wharf, Wouldst thou not stir in this. Now, Hamlet,</p>	<p>On fait accroire que, dormant dans mon jardin, Un serpent me piqua ; ainsi le Danemark Est par le faux récit publié de ma mort Grossièrement trompé. Mais sache, noble</p>
<p>'Tis given out that, sleeping in my orchard, A serpent stung me; so the whole ear of Is by a forged process of my death Rankly abused: but know, thou noble youth, The serpent that did sting thy father's life Now wears his crown.</p>	<p>Que ce serpent qui fit mourir ton père porte Sa couronne aujourd'hui.</p>
<p>Hamlet. Oh, my prophetic soul! My uncle!</p>	<p>Ham. Mon âme prophétique ! Mon oncle !</p>

L'alexandrin est celui des romantiques : la base en est clairement 6+6⁸⁸⁵, largement majoritaire, mais le traducteur s'autorise à plusieurs reprises un jeu avec la césure qui permet l'émergence de ce qu'on appelle coutumièrement le « trimère romantique », du type 4+4+4. Sur les trente-huit vers que compte cet extrait, j'en dénombre cinq qui pourraient s'interpréter ainsi⁸⁸⁶. C'est un degré de variation bien moindre que

885 Notation empruntée à B. de Cornulier.

886 « Il me faudra m'en retourner. Hélas, pauvre âme ! » ; « Pour n'écouter après cela que la vengeance. » ; « Saillir tes yeux ; se détordre, se séparer » ; « Et tu serais plus hébété que l'herbe grasse » ; « Que ce serpent qui fit mourir ton père porte ».

celui du texte original : le caractère hétérométrique (vers plus longs, plus courts ou passage hors métrique) est ignoré ; les jeux de Shakespeare avec les césures sont plus nombreux. Les « trimètres » amènent ainsi une variation discrète à intervalles plus ou moins réguliers dans une structure d'ensemble plus homogène. Au moins pour un public habitué à entendre des alexandrins au théâtre, une telle traduction me paraît rendre perceptible, pour partie *a minima*, les limites de fin de vers. Sur le choix global de l'alexandrin blanc, dans la comparaison avec le vers shakespearien, il y a peu de choses à dire : l'avantage d'identifier la fin du vers ne peut s'accompagner du jeu plus subtil, proposé par Shakespeare, sur les hémistiches de longueurs différenciées, comme ici :

I am thy father's spirit;

Doom'd for a certain term to walk the night,

And for the day confined to fast in fires, (...) (v. 9-11 ; je souligne les hémistiches de six syllabes).

On perd l'effet de « chiasme » rythmique, permis et souligné par la métrique. L'hexasyllabe *I am thy father's spirit* est souligné métriquement par une inversion 6-4 au vers suivant. Les vers 10 et 11 offrent un contraste saisissant par le chiasme : le premier hémistiche de six syllabes évoque la condamnation du Spectre ; les hémistiches *to walk the night* et *And for the day* au vers d'après, fonctionnent évidemment en parallèle, thématiquement comme métriquement ; puis, le dernier hémistiche *confined to fast in fires* répond au premier du vers précédent, au niveau métrique (six syllabes) comme thématique (on parle de nouveau du châtement divin). Si la traduction en alexandrins permet d'entendre les fins de vers, elle « écrase » l'effet de chiasme en égalisant les hémistiches :

Je suis l'esprit de ton père,

Condamné pour un temps à revenir la nuit,

Emprisonné le jour et jeûnant dans les flammes, [...]

Les moments de variation et les effets de *RM* proposés par Derocquigny semblent parfois « gratuits », ne correspondent pas en tout cas à des effets du texte anglais, quand il traduit par exemple :

But this eternal blazon must not be
To ears of flesh and blood. List, list, O, list! (v. 21-22)

par

Mais ce sont là secrets de la vie éternelle
Qu'on ne doit divulguer aux oreilles de chair.
Écoute-moi, écoute, oh ! je t'en prie, écoute, [...].

Il reprend l'enjambement, mais l'affaiblit, puisque le lien syntaxique entre le v. 21 et 22 est plus fort en anglais qu'en français (séparation entre la locution verbale *must not be* et le complément d'attribution *To ears* [...]; séparation entre un attribut du sujet et une relative en français). Pour ce faire cependant, il développe les éléments lexicaux de la phrase originale, et finit par produire trois vers au lieu de deux.

D'autres variations métriques sont cependant corrélées à des moments correspondants dans le texte anglais. Ainsi, le vers *Revenge his foul and most unnatural murder*. (v. 24), avec sa césure « suspensive » après *foul*, qui laisse attendre ce que devra venger Hamlet, est traduit par *Venge, venge son noir et dénaturé meurtre*, où la césure après « noir » reproduit un effet similaire. De manière générale, je ne crois pas qu'il y ait ici une attention particulière aux articulations entre métrique et autres niveaux de rythme. Derocquigny s'efforce de produire un alexandrin blanc identifiable, avec quelques légères variations, et quasiment juxtalinéaire. L'avantage d'une telle traduction, sur scène, serait de donner d'assez claires indications au « spectateur » de la fin des vers (ou de la fin des hémistiches). Du point de vue des interactions entre *RM* et les autres rythmes, il ne me paraît pas impensable de reproduire certains des effets du texte shakespearien avec un tel vers, même si Derocquigny est loin de le faire systématiquement. Le problème vient moins de la métrique, que de l'impression esthétique de l'alexandrin, liée à son histoire culturelle. Un public habitué du théâtre classique et romantique a sans doute l'impression, face à un tel texte, d'une déformation de l'original, même sans la rime, qui caractérise tant le théâtre français en vers métriques.

LE DÉCASYLLABE

Voici la traduction du passage proposée par A. Markowicz⁸⁸⁷.

<p>Ham. Whither wilt thou lead me? Speak. I'll go no further.</p>		<p>Hamlet. Où veux-tu me conduire ? Parle ; je n'irai pas plus loin.</p>
<p>Ghost. Mark me.</p>		<p>Le Fantôme. Écoute-moi.</p>
<p>Hamlet. I will.</p>		<p>Ham. Oui.</p>
<p>Ghost. My hour is almost come When I to sulf'rous and tormenting flames Must render up myself.</p>		<p>Fant. L'heure sonne presque Où je me rends aux flammes sulfureuses De mes tourments.</p>
<p>Hamlet. Alas, poor ghost!</p>		<p>Ham. Hélas, pauvre fantôme !</p>
<p>Ghost. Pity me not, but lend thy serious hearing To what I shall unfold.</p>		<p>Fant. Ne me plains pas ; mais offre gravement L'oreille à ce que je révélerai.</p>
<p>Hamlet. Speak. I am bound to hear.</p>		<p>Ham. Parle. Je suis dans le devoir d'entendre.</p>
<p>Ghost. So art thou to revenge, when thou shalt hear.</p>		<p>Fant. Et de venger lorsque tu entendras.</p>
<p>Hamlet. What?</p>		<p>Ham. Quoi ?</p>
		<p>Fant. Je suis l'âme de ton père,</p>

⁸⁸⁷ *Hamlet*, trad. A. Markowicz, 2000, p. 39-41.

<p>Ghost. I am thy father's spirit, Doomed for a certain term to walk the night, And for the day confined to fast in fires, Till the foul crimes done in my days of nature Are burnt and purg'd away. But that I am</p>	
<p>To tell the secrets of my prison house, I could a tale unfold whose lightest word Would harrow up thy soul, freeze thy young</p>	<p>forbid Les mots de mon récit écorcheraient Ton âme, glaceraient ton jeune sang, Feraient jaillir tes yeux hors de leur sphère Tels des étoiles, déferaient tes boucles,</p>
<p>Make thy two eyes like stars start from their</p>	<p>blood, Comme un piquant du porc-épic fiévreux. Mais le sang et la chair ne doivent pas spheres, Entendre ce blason d'éternité.</p>
<p>Thy knotted and combined locks to part, And each particular hair to stand on end Like quills upon the fearful porpentine. But this eternal blazon must not be To ears of flesh and blood. List, list, oh, list: If thou didst ever thy dear father love.</p>	<p>Écoute, écoute-moi, écoute... Si jamais tu aimas ton tendre père –</p>
<p>Hamlet. O God!</p>	<p>Ham. Oh Dieu !...</p>
<p>Ghost. Revenge his foul and most unnatural murder.</p>	<p>Fant. Venge son meurtre, infâme et sans nature.</p>
<p>Hamlet. Murther?</p>	<p>Ham. Son meurtre !</p>
<p>Ghost. Murther most foul, as in the best it is, But this most foul, strange, and unnatural.</p>	<p>Fant. L'infâme est dans tout meurtre, mais ce meurtre Il fut infâme, étrange et sans nature.</p>
<p>Hamlet. Haste me to know't, that I with wings As meditation, or the thoughts of love May sweep to my revenge.</p>	<p>as swift Ham. Vite, instruis-moi, et d'une aile aussi vive Que la conscience, ou les pensées d'amour, J'embrasse ma vengeance.</p>

<p>Ghost I find thee apt, And duller shouldst thou be than the fat weed That roots itself in ease on Lethe wharf, Wouldst thou not stir in this. Now, Hamlet, 'Tis given out that, sleeping in my orchard, A serpent stung me. So the whole ear of Is by a forged process of my death Rankly abused. But know, thou noble youth, The serpent that did sting thy father's life Now wears his crown.</p> <p>Hamlet. Oh, my prophetic soul! My uncle?</p>	<p>Fant. Tu es prêt. Tu serais plus dormant que l'herbe grasse Qui moisit à son aise sur les rives Ombreuses du Léthé, si tu n'étais hear. Saisi ; Hamlet, écoute. On fait accroire Que j'étais assoupi dans mon verger Quand un serpent vint à me mordre. Cette Denmark Fétide forgerie de mort abuse L'oreille des Danois. Sache, mon fils, Que le serpent qui a mordu ton père Règne aujourd'hui.</p> <p>Ham. Mon âme prophétique ! Mon oncle !</p>
--	--

Les décasyllabes se présentent sous une forme traditionnelle, majoritairement en deux hémistiches 4-6. A. Markowicz n'hésite pas, de manière plus fréquente que Derocquigny, à proposer des variantes 6-4 (traditionnelles aussi) assez nombreuses, de manière plutôt fidèle à la pratique de Shakespeare : je compte ainsi dix-neuf 6-4 potentiels sur les trente-huit vers du passage⁸⁸⁸, une proportion très importante donc, et qui s'aligne assez bien avec les variations proposées dans le texte-source du point de vue statistique. Il n'hésite pas, à certains moments, à

888 « Condamné à errer de nuit en nuit » ; « De ma vie naturelle ; qu'on me laisse » ; « Révéler le secret de ma prison » ; « Ton âme, glaceraient ton jeune sang » ; « Tels des étoiles, déferaient tes boucles » ; « Mais le sang et la chair ne doivent pas » ; « Entendre ce blason d'éternité » ; « Écoute, écoute-moi, écoute... » ; « Si jamais tu aimas ton tendre père » ; « L'infâme est dans tout meurtre, mais ce meurtre » ; « J'embrasse ma vengeance. Tu es prêt » ; « Tu serais plus dormant que l'herbe grasse » ; « Qui moisit à son aise sur les rives » ; « Ombreuses du Léthé, si tu n'étais » ; « Saisi ; Hamlet, écoute. On fait accroire » ; « Que j'étais assoupi dans mon verger » ; « Quand un serpent vint à me mordre. Cette » ; « Fétide forgerie de mort abuse » ; « L'oreille des Danois. Sache, mon fils ».

proposer des césures « à l'italienne », comme Shakespeare est capable de le faire⁸⁸⁹. Si certains 6-4 français correspondent à des 6-4 anglais⁸⁹⁰, beaucoup d'autres n'adoptent pas précisément la construction métrique des vers traduits⁸⁹¹. Ces changements ont-ils une raison particulière ? Si oui, je n'arrive pas à l'identifier. A. Markowicz semble vouloir rendre une image rythmique globale du passage dans ses variations métriques, un effet d'*ensemble*, plutôt que de traduire des interactions précises entre *rythme métrique* et d'autres rythmes. Sans savoir ce qu'A. Markowicz pense de la théorie meschonicienne, j'aurais tendance à dire que sa traduction est peut-être celle qui se conforme le mieux à ses principes sur le rythme. Le traducteur semble chercher des transpositions et des adaptations par rapport au texte dans son ensemble, plutôt que dans son détail. Ainsi, notamment dans la tirade où se situe l'énumération des effets qu'aurait sur Hamlet la description des horreurs de l'au-delà, A. Markowicz « déborde » du cadre métrique original, et traduit parfois ce qui ne sont que des hémistiches chez Shakespeare par des vers entiers. Le passage

But this eternal blazon must not be

To ears of flesh and blood. List, list, oh, list: [...] (v. 21-22)

est par exemple traduit par trois vers, l'hémistiche *List, list, oh, list* devenant un décasyllabe entier :

Mais le sang et la chair ne doivent pas

Entendre ce blason d'éternité.

Écoute, écoute-moi, écoute...

Je pense qu'il faut moins voir ici un échec de la tentative d'obéir strictement à la construction métrique originale, qu'une volonté claire : la démarche juxtalinéaire reste dominante dans la traduction d'A. Markowicz, mais pas au prix du mouvement décasyllabique de l'ensemble.

889 Par exemple « Tels des étoiles, déferaient tes boucles » ; « J'embrasse ma vengeance. Tu es prêt » ; « Qui moisit à son aise sur les rives » (je souligne les *e* muets qui provoquent l'effet « à l'italienne »).

890 « Condamné à errer de nuit en nuit » traduit ainsi, par exemple, « Doom'd for a certain term to walk the night ».

891 « Rankly abused. But know, thou noble youth » est un exemple clair de 4-6, comme le souligne le point après la 4^e syllabe ; A. Markowicz traduit : « Fétide forgerie de mort abuse », qui me paraît clairement analysable en 6-4.

Plutôt que de risquer, soit de trop déformer la syntaxe ou le lexique⁸⁹², soit de produire un vers moins identifiable métriquement, le traducteur favorise l'ajout d'un vers pour donner plus de cohérence métrique. L'élément de base de la traduction est donc moins *le* vers, chaque vers, que cette impression générale que doit laisser le texte en vers. Il me semble que le rythme métrique, ici, est plutôt une dominante générale qu'un paramètre rythmique précis à respecter.

Un effet de cette démarche de traduction est à souligner. Comme l'avait déjà remarqué J.- M. Déprats à propos des traductions d'A. Markowicz (avec un peu de mauvaise foi peut-être, puisqu'il parle de « réécriture »), cette cohérence métrique générale ne peut se faire qu'au prix de négociations avec d'autres paramètres : lorsque le *RM* prend une place plus prégnante que dans l'original⁸⁹³ ; ou quand A. Markowicz doit simplifier la syntaxe de Shakespeare, quitte à perdre des effets de *RS*, sans doute pour ne pas surcharger la phrase française de trop d'informations (métriques + syntaxe complexe)⁸⁹⁴.

892 Ici, par exemple, A. Markowicz semble vouloir conserver le mot « blason ». A l'inverse, il peut simplifier et adapter la syntaxe pour conserver une cohérence métrique. Le passage :

When I to sulf'rous and tormenting flames
Must render up myself (v. 3-4)

est traduit :

Où je me rends aux flammes sulfureuses
De mes tourments.

Il transpose et simplifie. La syntaxe anglaise (avec un effet rythmique très fort) sépare le sujet du groupe verbal avec l'antéposition du complément essentiel de lieu (un groupe nominal et deux adjectifs) ; le *RM* appuie fortement ce *RS*, en ajoutant un enjambement à la fin du complément de lieu. A. Markowicz simplifie : le rejet du groupe verbal par rapport au sujet est remplacé par un enjambement moins fort, entre groupe nominal et complément du nom. Ici, la transformation de la syntaxe permet probablement d'« économiser » de l'espace dans le vers pour se conformer au schéma général de base, à savoir un décasyllabe, un rejet, et un premier hémistiche (qui sera complété par la réplique suivante de Hamlet).

893 V. par exemple la traduction de

A serpent stung me. So the whole ear of Denmark
Is by a forged process of my death
Rankly abused (v. 36-38)

par

Quand un serpent vint à me mordre. Cette
Fétide forgerie de mort abuse
L'oreille des Danois.

Les vers originaux comportent deux enjambements à la suite, mais rien d'aussi radical que ce qui est proposé là par A. Markowicz, la séparation entre un déterminant et la suite du groupe nominal.

894 Ainsi dans ce passage :

La question est ensuite de savoir si cette traduction est perceptible en tant que traduction en vers métriques par un public de théâtre. Je n'ai jamais eu l'occasion de voir jouée une traduction d'A. Markowicz, et ne peut donc proposer que des supputations. Le décasyllabe étant moins habituel que l'alexandrin, je crois que l'on peut supposer que, sans l'aide de la rime, une grande partie du public aurait du mal à identifier des vers ; si les comédiens adoptent une diction conforme à la construction métrique, un public plus habitué à du théâtre en vers percevra probablement une régularité. A mon avis, la focalisation d'A. Markowicz portant plus sur le rythme d'ensemble que sur le détail, ce public percevrait probablement des « bouts » de régularité, comme si l'on perdait et retrouvait le fil d'un rythme familier au fur et à mesure⁸⁹⁵.

[...] I could a tale unfold whose lightest word
 Would harrow up thy soul, freeze thy young blood,
 Make thy two eyes like stars start from their spheres,
 Thy knotted and combined locks to part,
 And each particular hair to stand on end
 Like quills upon the fearful porpentine (v. 15-20).

La construction de la phrase est fort complexe, et en interaction avec le *RM* : la proposition principale (*I could a tale unfold*) est suivie d'une série de relatives dont le pronom relatif et le sujet (*whose lightest word*), qui forme le second hémistiche, est par la suite sous-entendu ; *lightest word* est ainsi sujet du modal *Would*, lui-même contrôleur de plusieurs infinitifs, d'abord *harrow up thy soul, freeze thy young blood* (groupe verbal + COD) au v. 16, ces deux premiers syntagmes formant donc un 6-4 complet. Puis, la construction évolue au v. 17 : *make* dépend de *would*, mais on a une proposition infinitive, et non plus un COD ; le contrôleur de l'infinitive, *thy two eyes*, est introduit dans le premier hémistiche, le second donnant une comparaison (*like stars*) et le groupe verbal infinitif (*start from their spheres*). Les v. 18 et 19 sont aussi des propositions infinitives, mais la construction métrique et syntaxique évolue, comme pour marquer l'horreur ascendante de la description : les infinitifs sont désormais rejetés à la fin des vers, et non plus au début (*to part, to stand*), et les contrôleurs de ces infinitives constituent eux les premiers hémistiches des deux vers, mais en 6-4 plutôt qu'en 4-6 (*Thy knotted and combined locks* et *And each particular hair*). Le v. 20 conclut le passage avec la comparaison.

A. Makowicz abandonne une construction syntaxique aussi complexe en français :

Les mots de mon récit écorcheraient
 Ton âme, glaceraient ton jeune sang,
 Feraient jaillir tes yeux hors de leur sphère
 Tels des étoiles, déferaient tes boucles,
 Comme un piquant du porc-épic fiévreux.

Plutôt que la structure en subordination, le traducteur « aplatit » la syntaxe, la proposition principale initiale devenant un groupe nominal sujet (*I could a tale unfold* devient *Les mots de mon récit*), et la structure de subordonnées enchâssées se transforme en série de groupes verbaux et leurs compléments. La simplification est notamment évidente pour la traduction des v. 18 et 19, qui sont mis au même niveau que les autres verbes et traduits par le seul syntagme *déferaient tes boucles*. Le traducteur renonce à traduire ici la complexité des interactions en *RM* et *RS*, et propose une syntaxe simplifiée, peut-être pour permettre une perceptibilité plus évidente du vers.

895 Un « spectateur » de cette traduction percevrait-il un vers faux ? J'ai des doutes, et ce n'est sans doute pas le but d'A. Markowicz que d'offrir une expérience où la régularité serait absolue.

MÉTRIQUE *AD HOC*

Voici une autre tentative, personnelle. Pour proposer une approche différente de celle d'A. Markowicz, j'ai choisi un vers de douze syllabes, qui n'est pas un alexandrin. Pour répondre à l'argument « culturel » des traducteurs vers-libristes, j'ai voulu tenter une construction métrique qui brise l'égalité des deux hémistiches, en me basant sur une construction 5-7⁸⁹⁶. Conformément à la loi des 8 syllabes développées par B. de Cornulier, je pars du principe qu'un schéma métrique ne sera perceptible qu'avec des segments de vers en-deça de cette limite⁸⁹⁷. Les différences phonologiques entre l'anglais shakespearien et le français contemporain (notamment sur la compression possible des voyelles) rendent difficile des abréviations ou des compressions de syllabes qui donneraient l'impression d'un niveau de langue vulgaire, voire incorrect⁸⁹⁸ – de ce fait, je m'autorise deux libertés :

1. Des « e » atones *non comptés, uniquement* à la césure, quelque chose du type : « Et j'irai dans son templ(e) pour prier l'Éternel », pour pasticher Racine. Dans le reste du vers, la diction du « e » atone obéit aux règles classiques. Ce choix, d'ores-et-déjà, éloigne de la métrique shakespearienne *stricto sensu*. En effet, celle-ci permet les « césures à l'italienne », que je m'interdis précisément parce que je m'autorise, à l'inverse, des césures « épiques » : je veux éviter trop de principes à géométrie variable, et la césure épique a l'avantage comparatif d'« économiser » une syllabe⁸⁹⁹.
2. Une gestion des césures 5-7 plus souple que celle du vers français traditionnel, avec plus de variations 7-5.

896 Ce choix même, le lecteur s'en apercevra peut-être, rend à mon avis aussi douteux que le vers libre ce qui serait une perception oralisée. Est-ce l'effet de la rareté de ces mesures ?

897 C'est, je crois, l'une des raisons de l'« échec » (au moins sur scène) de traductions versifiées : ne pas considérer le vers de 12 syllabes comme un ensemble de deux-sous vers.

898 Cette expérience, pourtant, ne serait sans doute pas inintéressante.

899 A la différence, bien sûr, qu'en français, seul un « e » atone peut jouer le rôle de syllabe inaccentuée.

Ceci n'est qu'une expérience, qui fait état de la tentative de rendre principalement le rapport du *RM* avec d'autres niveaux de rythme, notamment le *RS* et le *RR* (c'est pourquoi mon attention ne s'est pas particulièrement portée sur le choix du lexique, comme cela aurait été le cas dans une traduction qui ne fût pas qu'un exercice)⁹⁰⁰.

900 N. B. : Vu le caractère inusité de la métrique utilisée, j'« aide » le lecteur en marquant d'un / l'endroit de la césure, et je mets entre parenthèses les (e) élidés à la césure.

Ham. Whither wilt thou lead me? Speak. I'll go no further.	Hamlet. Où me conduis-tu ? hein ? Parle, je reste là ⁹⁰¹ .
Ghost. Mark me.	Spectre. Prête attention.
Hamlet. I will.	Ham. Oui. /
Ghost. My hour is almost come When I to sulfurous and tormenting flames Must render up myself.	Sp. Mon heure est presque venue : A ce feu de soufr(e), / à ce feu qui me torture Je vais devoir retourner. /
Hamlet. Alas, poor ghost!	Ham. Hélas, pauvre spectre !
Ghost. Pity me not, but lend thy serious hearing To what I shall unfold.	Sp. Non, ne me plains pas / : écoute attentivement Ce que je vais révéler. /
Hamlet. Speak. I am bound to hear.	Ham. Parle, je me dois d'entendre ⁹⁰² .
Ghost. So art thou to revenge, when thou shalt hear.	Sp. Et aussi de te venger, quand tu vas entendre.
Hamlet. What?	Ham. Quoi ?
Ghost. I am thy father's spirit, Doomed for a certain term to walk the night,	Sp. Je suis l'esprit de ton père, Condamné, un certain temps, / à errer la nuit,

901 Le premier vers du passage est une exception : j'ai évoqué les difficultés d'interprétation métrique (v. Seconde Partie, Ch. II, [sec. 4, p. 356, note 603](#)). Ici, je tente de rendre l'ambiguïté par une sorte d'hyperbate, l'interjection *hein* prolongeant la question qui pourrait se finir à la 5^e syllabe. Le *hein* entre deux points d'interrogation est censé rendre le statut incertain dans la césure dans (ce que j'interprète comme) le vers initial : au niveau du *rythme* de la diction, ce peut être un alexandrin classique, ce peut être un 5-7 (métriquement, il est pensé ainsi).

902 Je traduis par deux « hémistiches » heptasyllabiques ce que j'interprète comme un alexandrin dans le texte original.

And for the day confined to fast in fires, Till the foul crimes done in my days of nature Are burnt and purg'd away. But that I am		Et pendant le jour, / captif de la faim, en feu Tant que les vils crim(es) / faits dans ma vie	naturelle ⁹⁰³
To tell the secrets of my prison house, I could a tale unfold whose lightest word Would harrow up thy soul, freeze thy young	forbid	Ne sont brûlés et purgés. / Si je n'étais interdit De divulguer les secrets / de cette prison, Je révélerais un cont(e) / dont le moindre mot Pourrait déchirer ton âm(e) / , glacer ton sang	
Make thy two eyes like stars start from their	blood,	Dessiller ton œil, / étoile ôtée de l'orbite,	jeune,
Thy knotted and combined locks to part, And each particular hair to stand on end Like quills upon the fearful porpentine. But this eternal blazon must not be To ears of flesh and blood. List, list, oh, list: If thou didst ever thy dear father love.	spheres,	Tes boucles nouées / en tresses les redresser, Et chacun de tes cheveux / le faire tenir Tel le piquant / sur le terrifiant porc-épic. Mais cette fable éternell(e) / n'est pas pour	l'oreille
Hamlet. O God!		De chair et de sang. / Écoute, écoute, oh, Si tu as aimé / un jour ce très tendre père.	écoute
Ghost. Revenge his foul and most unnatural		Ham. Oh Dieu !	
Hamlet. Murther?	murther.	Sp. Venge son vil meurtr(e), / son meurtre	contre-nature.
Ghost. Murther most foul, as in the best it is, But this most foul, strange, and unnatural.		Ham. Un meurtre ?	
Hamlet. Haste me to know't, that I with wings		Sp. Un meurtre si vil, / comme toujours ils le Cependant si vil, / étrange et contre-nature.	sont,
	as swift	Ham. Vite, que je sach(e), / pour que d'une aile	aussi prompte

903 Cette étrange expression, qui traduit *days of nature*, est née de la volonté de conserver la notion de « nature », qui s'oppose fortement au *unnatural* qui qualifie le meurtre du Roi défunt plus loin dans la scène.

<p>As meditation, or the thoughts of love May sweep to my revenge.</p>	<p>Que la réflexion, / ou que la pensée d'amour, Je m'envole à ma vengeance(e). /</p>
<p>Ghost I find thee apt, And duller shouldst thou be than the fat weed That roots itself in ease on Lethe wharf, Wouldst thou not stir in this. Now, Hamlet,</p>	<p>Sp. Je te trouve prêt. Et tu serais aussi morn(e) / que l'herbe qui pousse</p>
<p>'Tis given out that, sleeping in my orchard, A serpent stung me. So the whole ear of</p>	<p>hear. Grasse et à son ais(e) / sur les rives du Léthé Si tu n'étais attisé. / Là, Hamlet, écoute, On a raconté / qu'endormi dans mon verger Un serpent m'a tué. / Et les oreilles danoises</p>
<p>Is by a forged process of my death Rankly abused. But know, thou noble youth, The serpent that did sting thy father's life Now wears his crown.</p>	<p>Denmark Par cette version / contrefaite de ma mort Sont atrocement trompées. / Jeune noble, apprends Que le serpent / qui mordit ton père à la mort Porte sa couronne. /</p>
<p>Hamlet. Oh, my prophetic soul! My uncle?</p>	<p>Ham. Oh, mon âme prophétique ! Mon oncle ?</p>

Ces vers, joués sur scène, seraient-ils perçus comme réguliers ? Je ne pense pas, même pour un public lettré, quoiqu'ils soient construits sur une régularité systématique. Du point de vue de l'auditeur, c'est probablement équivalent à du vers libre ou de la prose, à moins de postuler qu'en contexte, une régularité répétée depuis le début de la pièce rendrait cette métrique audible, ce qui me paraît hautement improbable. Une tentative de cet ordre met en avant, je crois, la dimension collective des phénomènes de métrique : ils n'existent véritablement qu'à travers une habitude culturelle. La traduction proposée ici ne vaut sans doute que comme expérience théorique, un peu comme les vers mesurés à la française du XVI^e s.

. DU VERS LIBRE... RIMÉ ?

La proposition que je fais ici est, à ma connaissance, inédite pour traduire Shakespeare. C'est un cas très particulier, car ce n'est pas un vers métrique. L'idée m'en est venue en constatant que mes élèves de lycée, qui forment une part importante du public de théâtre par le biais de l'institution scolaire, identifiaient la poésie moins à ses caractéristiques proprement métriques, par un défaut de culture dans ce domaine précis, qu'à la présence de la rime. Ainsi, la traduction suivante ne peut-elle en rien proposer une interprétation des interactions entre le *RM* et d'autres paramètres rythmiques. Elle est en quelque sorte « métapoétique », elle *indique* au public qu'il écoute des vers, et lui donne des indices sonores de la fin de ces vers. L'expérience esthétique n'a strictement rien à voir avec celle du vers shakespearien, quoique ce soit peut-être, de toutes les tentatives exposées dans cet Appendice, celle qui indique le mieux au public « où » sont les vers.

Ham. Whither wilt thou lead me? Speak. I'll go no further.	Hamlet. Où me conduis-tu ? hein ? Parle, je n'avancerai pas.
Ghost. Mark me.	Spectre. Prête attention.
Hamlet. I will.	Ham. Oui.
Ghost. My hour is almost come When I to sulf'rous and tormenting flames Must render up myself.	Sp. L'heure est presque là Où à ce soufre et ce tourment de flamme Je vais devoir retourner.
Hamlet. Alas, poor ghost!	Ham. Hélas, pauvre âme !
Ghost. Pity me not, but lend thy serious hearing To what I shall unfold.	Sp. Non, ne me plains pas : avec sérieux, écoute Ce que je vais révéler.
Hamlet. Speak. I am bound to hear.	Ham. Parle, c'est mon devoir, j'écoute ⁹⁰⁴ .
Ghost. So art thou to revenge, when thou shalt hear.	Sp. La vengeance aussi, quand tu entendras, j'espère.
Hamlet. What?	Ham. Quoi ?
Ghost. I am thy father's spirit, Doomed for a certain term to walk the night, And for the day confined to fast in fires, Till the foul crimes done in my days of nature Are burnt and purg'd away. But that I am forbid	Sp. Je suis l'esprit de ton père, Condamné pour un temps, dans la nuit, à errer, Et le jour, prisonnier dans le feu, à jeûner, Tant que les vils crimes commis pendant ma vie Ne sont brûlés et purgés. Si je n'étais interdit

904 Je m'autorise cette rime facile à cause de la polyptote *hearing – hear* dans le texte original.

<p>To tell the secrets of my prison house, I could a tale unfold whose lightest word Would harrow up thy soul, freeze thy young blood, Make thy two eyes like stars start from their spheres, Thy knotted and combined locks to part, And each particular hair to stand on end Like quills upon the fearful porpentine. But this eternal blazon must not be To ears of flesh and blood. List, list, oh, list: If thou didst ever thy dear father love.</p>	<p>De dire les secrets de cette prison, Je révélerais une histoire dont le plus petit son Pourrait déchirer ton âme, glacer ton jeune sang, Arracher tes yeux comme des étoiles hors de leur mouvement Séparer tes boucles nouées en tresses Et chacun de tes cheveux, faire qu'il se dresse Comme le piquant du porc-épic terrifiant. Mais il n'est pas pour les vivants, Ce récit d'éternité. Entends, entends, tu dois entendre Si tu as jamais aimé ce père si tendre.</p>
<p>Hamlet. O God!</p> <p>Ghost. Revenge his foul and most unnatural murther.</p>	<p>Ham. Oh Dieu !</p> <p>Sp. Venge son vil meurtre, son meurtre contre-nature.</p>
<p>Hamlet. Murther?</p> <p>Ghost. Murther most foul, as in the best it is, But this most foul, strange, and unnatural.</p>	<p>Ham. Un meurtre ?</p> <p>Sp. Un meurtre si vil, comme tous le sont bien sûr, Cependant si vil, étrange et contre-nature.</p>
<p>Hamlet. Haste me to know't, that I with wings as swift As meditation, or the thoughts of love May sweep to my revenge.</p>	<p>Ham. Vite, que je sache, pour que, aussi prompt que l'aileron De la méditation, ou des pensées de la passion Je m'envole à ma vengeance.</p>
<p>Ghost I find thee apt,</p>	<p>Sp. Je te trouve prêt.</p>

<p>And duller shouldst thou be than the fat weed That roots itself in ease on Lethe wharf, Wouldst thou not stir in this. Now, Hamlet, 'Tis given out that, sleeping in my orchard, A serpent stung me. So the whole ear of Is by a forged process of my death Rankly abused. But know, thou noble youth, The serpent that did sting thy father's life Now wears his crown.</p> <p>Hamlet. Oh, my prophetic soul! My uncle?</p>	<p>Et tu serais aussi terne que l'herbe élevée Qui prend sa racine aux rives du Léthé Si tu n'étais ému. Hamlet, il faut m'écouter. hear. On a raconté qu'endormi dans mon jardin, Un serpent m'avait piqué. Au Danemark, les Denmark Par ce récit artificiel de ma mort, ce boniment, Sont bassement trompées. Jeune noble, Que celui qui mordit ton père à la mort, ce Porte sa couronne.</p> <p>Ham. Oh, mon esprit prescient ! Mon oncle ?</p>
--	--

Quel serait l'intérêt de ce type de traduction qui, on le constate aisément, oblige à des adaptations, à des étoffements ou à des appauvrissements conséquent pour « trouver une rime » ? Je ne vois que celui d'indiquer, pour un public assez peu habitué au théâtre en vers, qu'il en écoute, tout en ne s'obligeant pas à respecter des paramètres métriques qui ajouteraient une difficulté supplémentaire.

BIBLIOGRAPHIE

BASES DE DONNÉES CONSULTÉES

Recherches sur les spectacles

BnF Data [[En ligne](#)].

Les Archives du Spectacle [[En ligne](#)].

Théâtre-contemporain.net [[En ligne](#)].

Bases de données pour les textes en français

Bibliothèques Virtuelles Humanistes [[En ligne](#)].

Frantext [[En ligne](#)].

Gallica [[En ligne](#)].

Bases de données pour les textes en anglais

Corpus shakespearien

Internet Shakespeare Editions [[En ligne](#)].

Shakespeare in Quarto [[En ligne](#)].

Shakespeare Resource Center [[En ligne](#)].

The Shakespeare Quartos Archive [[En ligne](#)].

Général

British Library [[En ligne](#)].

Early English Books Online [[En ligne](#)].

Bases de données pour les langues anciennes

Indo-European Lexicon [[En ligne](#)].

Perseus Digital Library [[En ligne](#)].

Thesaurus Linguae Graecae [[En ligne](#)].

DICIONNAIRES

En ligne

Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales [[En ligne](#)].

Oxford English Dictionary [[En ligne](#)].

Dictionnaires anciens

COLES, Elisha, *An English dictionary explaining the difficult terms*, Londres, Printed for Peter Parker, at the Leg and Star, 1677, [[En ligne](#), EEBO].

COTGRAVE, Randle, *A French and English dictionary*, London, Printed for A. Dolle and are to be sold by T. Williams, 1611 [1673], [[En ligne](#), HathiTrust].

FURETIÈRE, Antoine, *Dictionnaire universel*, La Haye, A. et R. Leers, 1690, [[En ligne](#), Gallica].

Divers

AQUIEN, Michèle, *Dictionnaire de poétique*, Paris, Libr. Générale Française, 1997, 344 p., (« Le livre de poche Guides de la langue française », 6006).

DUBOIS, Jean, GIACOMO, Mathée, GUESPIN, Louis, [et al.], *Dictionnaire de linguistique*, Paris, Larousse, 1994 [2002], 514 p.

DUPRIEZ, Bernard, *Gradus : les procédés littéraires ; (dictionnaire)*, Nouv. tirage, Paris, Union Générale d'Éd, 1997, 540 p., (« 10,18 », 1370).

REY, Alain [dir.], *Dictionnaire historique de la langue française*, Nouv. éd. augmentée, Paris, Le Robert, 2010, 2614 p.

AUTEURS ET TEXTES PRÉCÉDANT LE XX^E S.

Ouvrages collectifs

Comicorum Graecorum Fragmenta in papyris reperta, éd. Colin Austin, Berlin [Boston], De Gruyter, 1973, [[En ligne](#), De Gruyter].

Die Fragmente der griechischen Historiker, éds. Felix Jacoby, Jan Bollansée, Pierre Bonnechere et James H. Brusuelas, Berlin, Brill, 1923 [2019], [[En ligne](#), Brill].

Die Fragmente der Vorsokratiker, griechisch und deutsch., éd. Hermann Diels et Walther Kranz, Berlin, Weidmann, 1951.

Fragments of old comedy, éd. Ian Christopher Storey, Cambridge, Mass, Harvard University Press, 2011, 3 p., (« Loeb classical library », 513-515).

Les Présocratiques, éd. Jean-Paul Dumont et Hermann Diels, Paris, Gallimard, 1988, 1625 p., (« Bibliothèque de la Pléiade », 345).

Poetae melici Graeci : Alcmanis, Stesichori, Ibyci, Anacreontis, Simonidis, Corinnae, éd. Denys L. Page, Oxford, Clarendon Pr., 1975.

Poètes élégiaques et moralistes de la Grèce, éd. Élie Bergougnan, Paris, Garnier, 1940.

Recueil d'arts de seconde rhétorique, éd. Ernest Langlois, Paris, Imprimerie Nationale, 1902, [[En ligne](#), Gallica].

The complete Greek drama, éd. Whitney J. Oates, Eugene O'Neill et Richard Aldington, New York, Random House 1938, [[En ligne](#), Perseus Digital Library].

Tragicorum Graecorum Fragmenta, 2e, éd. Augustus Nauck, Hildesheim, G. Olms Verlag, 1889, [[En ligne](#), HathiTrust].

Ouvrages individuels

AMIOT, Joseph, BOURGEOIS, François, CIBOT, Pierre-Martial, [et al.], *Mémoires concernant l'histoire, les sciences, les arts, les moeurs, les usages des Chinois*, vol. 1, Chez Nyon l'aîné, Paris, 1776, [[En ligne](#), Gallica].

ANACRÉON, *Anacréon : Fragments et imitations*, éd. Gérard Lambin, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2002, [[En ligne](#), OpenEdition Books].

ANONYME, « Souvenirs d'une église détruite », *Gazette des merveilles*, 19 novembre 1797, [[En ligne](#), Gallica].

ARCHILOQUE, *Fragments*, trad. André Bonnard, éd. François Lasserre, Paris, Les Belles Lettres, 1958 [2002].

— *Fragments*, trad. Douglas E. Gerber, Cambridge, Harvard University Press, 1999, [[En ligne](#), Loeb Classical Library].

ARISTOPHANE, *Fragments*, trad. Jeffrey Henderson, Cambridge, Harvard University Press, 2007, (« Loeb classical library »).

— *Assembly of women*, trad. Jeffrey Henderson, Cambridge, Harvard University Press, 2002, [[En ligne](#), Loeb Classical Library].

— *Wasps*, trad. Jeffrey Henderson, Cambridge, Harvard University Press, 1998, [[En ligne](#), Loeb Classical Library].

— *Clouds*, trad. Jeffrey Henderson, Cambridge, Harvard University Press, 1998, [[En ligne](#), Loeb Classical Library].

— *Women at the Thesmophoria*, trad. Jeffrey Henderson, Cambridge, Harvard University Press, 2000, [[En ligne](#), Loeb Classical Library].

— *Théâtre complet*, vol. 2, trad. Victor-Henry Debidour, Paris, Gallimard, 1987. 2 vol., (« Collection Folio », 1789-1790).

— *Théâtre complet*, trad. Marc-Jean Alfonsi, Paris, Garnier, 1991 [2002], (« GF »).

ARISTOTE, *La Poétique d'Aristote. Traduite du grec par le sieur de Norville*, trad. de Norville, Paris, T. Moette, 1671, [[En ligne](#), Gallica].

— *La poétique d'Aristote / traduite en françois, avec des remarques*, trad. André Dacier, Paris, C. Barbin, 1692, [[En ligne](#), Gallica].

- *Poétique*, 18. éd, éd. Michel Magnien, Paris, Libr. Générale Française, 1990, (« Le livre de poche Classique », 6734).
- *Metaphysics*, trad. Hugh Tredennick, Cambridge, Harvard University Press, 1933, [[En ligne](#), Loeb Classical Library].
- *Politics*, trad. H. Rackham, Cambridge, Harvard University Press, 1932, [[En ligne](#), Loeb Classical Library].
- *Œuvres, Les problèmes*, trad. Jean-Barthélémy Saint-Hilaire, Paris, Hachette, 1891, [[En ligne](#), archive.org].
- *Problèmes. 2 : Sections XI à XXVII*, trad. Pierre Louis, Deuxième tirage, Paris, Les Belles Lettres, 2002, (« Collection des universités de France Série grecque », 357).
- *Rhétorique*, éd. William David Ross et William Rhys Roberts, New York, Cosimo Classics, 2010.
- ARISTOTE et ORESME, Nicole, « Maistre Nicole Oresme : Le Livre de Politiques d’Aristote. Published from the Text of the Avranches Manuscript 223 », éd. Albert Douglas Menut, *Transactions of the American Philosophical Society*, vol. 60 / 6, 1970, [[En ligne](#), JSTOR].
- AUBIGNAC, François Hédelin D’, *La pucelle d’Orléans : tragédie en prose*, Paris, F. Targa, [[En ligne](#), Gallica].
- AUGUSTIN, *Œuvres de Saint Augustin. 7, Dialogues philosophiques. 4, La musique = De musica libri sex*, éd. Guy Finaert, Paris, Desclée De Brouwer, 1947, 545 p., (« Bibliothèque augustinienne », 7).
- AYMERILLOT, Georges (?), « Hamlet, Ménard et Cie », *Le Gaulois : littéraire et politique*, 2 novembre 1886, p. 3, [[En ligne](#), Gallica].
- BARTHÉLÉMY, Jean-Jacques, *Voyage du jeune Anacharsis en Grèce*, vol. 2, Paris, Didot Jeune, 1788. 4 vol., [[En ligne](#), Gallica].

BECQ DE FOUQUIÈRES, Louis, *Traité de diction et de lecture à haute voix. Le rythme--l'intonation--l'expression.*, Paris, G. Charpentier, 1881, [[En ligne](#), HathiTrust].

BERTIN, « Discours du C. : F. Bertin », *État du G. O. de France*, Grand Orient de France, Paris, 1777, [[En ligne](#), Gallica].

CHAPELAIN, Jean, *Opuscules critiques* [1690], éd. Alfred C. Hunter et Anne Duprat, Genève, Droz, 2007, (« Textes littéraires français », 590).

CHATELAIN, Jean Baptiste François Ernest, *Le monument d'un français à Shakespeare à l'occasion du 303ème anniversaire de la naissance du poète de l'Avon.*, Londres, Rolandi, 1867, [[En ligne](#), HathiTrust].

CICÉRON, *De oratore I-III*, éd. Augustus S. Wilkins, Bristol, Bristol Classical, 2002, (« Classical commentaries series »).

— *Oxford Classical Texts : M. Tulli Ciceronis : Rhetorica, Vol. 2: Brutus ; Orator ; De Optimo Genere Oratorum ; Partitiones Oratoriae ; Topica*, éd. A. S. Wilkins, Oxford, Oxford University Press, 1903.

DAVON, Julien, *La Philosophie de Socrate*, Paris, Pierre Bienfait, 1660, [[En ligne](#), Gallica].

DECROIX, Jacques-Joseph-Marie, *L'ami des arts ou Justification de plusieurs grands hommes*, Amsterdam, Les Marchands de nouveautés, 1776, [[En ligne](#), Gallica].

DELPIT, Albert, « Revue dramatique », *La Liberté*, 22 octobre 1877, [[En ligne](#), Gallica].

DIDEROT, Denis, *De la Poésie dramatique* [1758], in *Œuvres de Denis Diderot....* éd. Hippolyte Walferdin, Paris, Brière, vol. 4, 1821, p. 429-581 [[En ligne](#), Gallica].

— *Salon de 1767*, 1767, [[En ligne](#), LABEX OBVIL].

DRYDEN, John, *An Essay of dramatic poesy*, [1668], 3e, éd. Thomas Arnold, Oxford, Clarendon Press, 1918.

DU BELLAY, Joachim, *Les regrets, précédé de Les antiquités de Rome et suivi de La défense et illustration de la langue française* [1549], éd. Samuel De Sacy, Paris, Gallimard, 2000.

DU MARSAIS, César, *Les Tropes de Dumarsais* [1730], Paris, Berlin-le-Prieur, 1818, [[En ligne](#), archive.org].

EDWARDS, Thomas, *A supplement to Mr. Warburton's Edition of Shakespear, being the Canons of Criticism...*, Londres, M. Cooper, 1748, [[En ligne](#), archive.org].

ESCHYLE, *Aeschyli Septem Quae Supersunt Tragoedias*, Nachdr., éd. Denys L. Page, Oxford, Clarendon, 2009 [1972], (« Scriptorum classicorum bibliotheca Oxoniensis »).

— *L'Orestie : Agamemnon, Les Choéphores, Les Euménides*, trad. Daniel Loayza, Paris, Flammarion, 2001.

— *Attributed Fragments*, trad. Alan H. Sommerstein, Cambridge, Harvard University Press, 2009, [[En ligne](#), Loeb Classical Library].

ESCHYLE, SOPHOCLE et EURIPIDE, *Les tragiques grecs : théâtre complet avec un choix de fragments*, trad. Victor-Henry Debidour, éd. Paul Demont et Anne Lebeau, Paris, Librairie générale française, 1999, (« La pochothèque »).

ESQUIER, Paul, *Traité pratique de diction française*, Gand, A. Hoste, 1898, [[En ligne](#), archive.org].

EURIPIDE, *Children of Heracles ; Hippolytus ; Andromache ; Hecuba*, trad. David Kovacs, Cambridge, Harvard University Press, 1995.

- *Electra*, Cambridge, Harvard University Press, 1998, [[En ligne](#), Loeb Classical Library].
- *Euripidis fabulae*, éd. James Diggle, Oxonii ; New York, Clarendon, 1981, (« Scriptorum classicorum bibliotheca Oxoniensis »).
- *Hecuba et Iphigenia in Aulide*, trad. Erasme, 1511, [[En ligne](#), Google Livres].
- *La tragédie d'Euripide nommée Hecuba, traduite de grec en rythme françoise... - La fable de Caunus et Biblis suyvant Ovide en sa Métamorphose*, trad. Guillaume Bochetel, Paris, R. Estienne, 1550, [[En ligne](#), Gallica].
- *Le Cyclope*, trad. Nicolas Artaud, Paris, Charpentier, 1842 [[En ligne](#), Wikisource].
- *Cyclops*, trad. David Kovacs, Cambridge, Harvard University Press, 1994, [[En ligne](#), Loeb Classical Library].
- *Suppliant Women*, trad. David Kovacs, Cambridge, Harvard University Press, 1998, [[En ligne](#), Loeb Classical Library].
- *L'Iphigénie d'Euripide, ... tourné de grec en françois par l'auteur de « l'Art poétique »*, trad. Thomas Sébillet, Paris, G. Corrozet, 1549, [[En ligne](#), Gallica].
- *Helen. Phoenician Women. Orestes.*, trad. David Kovacs, Cambridge, Harvard University Press, 2002, (« Loeb Classical Library »).
- FAUCHET, Claude, *Les œuvres de feu M. Claude Fauchet*, Paris, J. de Heuqueville, [[En ligne](#), Gallica].
- FONTENELLE, Bernard de, *Poésies*, [1742], in *Œuvres de Fontenelle*, Paris, Salmon, tome 5, 1825, [[En ligne](#), Gallica].
- FORTUNAT, Venance, *Poésies mêlées*, VI^e-VII^e s., [[En ligne](#), Remacle].

FRAUNCE, Abraham, *The Arcadian rhetorike : or The præcepts of rhetorike made plaine...*, London, Thomas Orwin, 1588, [[En ligne](#), EEBO].

HÉRODOTE, *Histoire*, trad. Pierre-Henri Larcher, Paris, Charpentier, 1850, [[En ligne](#), Gallica].

— *The Persian Wars*, trad. A. D. Godley, Cambridge, Harvard University Press, 1920, [[En ligne](#), Loeb Classical Library].

HORACE, *The Works of Horace ; translated literally into English prose*, éd. Christopher Smart, London, Harper & Brothers, 1863, [[En ligne](#), Perseus].

HOUDAR DE LA MOTTE, Antoine, *Les paradoxes littéraires de Lamotte ou Discours écrits par cet académicien sur les principaux genres de poèmes*, [1721] éd. Bernard Jullien, Paris, Hachette, 1859, [[En ligne](#), Gallica].

— *Œuvres – Tome Premier, Seconde Partie*, Paris, Prault, 1753, [[En ligne](#), archive.org].

— *Œuvres – Tome Quatrième*, Paris, Prault, 1754, [[En ligne](#), archive.org].

— *Œuvres – Tome Second*, Paris, Prault, 1754, [[En ligne](#), archive.org].

— *Réflexions sur la critique*, éd. Frédéric Glorieux et Vincent Jolivet, Université Paris-Sorbonne LABEX OBVIL, 1716 [2013], [[En ligne](#), LABEX OBVIL].

HUGO, François-Victor, « Avertissement de la première édition », in *Œuvres complètes de Shakespeare*, trad. François-Victor Hugo, Paris, Pagnerre, 1865, p. 33-39, [[En ligne](#), Wikisource].

HUGO, Victor, *Cromwell* [1827], éd. Anne Ubersfeld, Paris, Garnier-Flammarion, 1993, (« Texte intégral Garnier Flammarion », 185).

HUMBOLDT, Wilhelm von, *Sur le caractère national des langues et autres écrits sur le langage*, trad. Denis Thouard, Bilingue allemand-Français, Paris, Ed. du Seuil, 2000, (« Points », 425).

ISOCRATE, *Discours*, trad. Georges Mathieu et Emile Brémond, Paris, Les Belles lettres, 1963 [1938], (« Collection des universités de France »).

— *Sur la paix, Aréopagitique, sur l'échange*, trad. Georges Mathieu, Neuvième tirage, Paris, Belles Lettres, 2019 [1942] (« Discours / Isocrate. Texte établi et trad. par Georges Mathieu et Émile Brémond », tome 3).

— *Discours. 4*, trad. Emile Brémond, éd. Georges Mathieu, Paris, Les Belles Lettres, 2003,

— *Œuvres complètes d'Isocrate*, trad. Aimé-Marie Clermont-Tonnerre, Paris, Firmin-Didot, 1863. 3 vol., vol. 2 [[En ligne](#), remacle.org].

— *Œuvres complètes d'Isocrate*, trad. Aimé-Marie Clermont-Tonnerre, Paris, Firmin-Didot, 1864. 3 vol., vol. 3, [[En ligne](#), remacle.org].

JAMES I, *The Essays of a Prentice, in the Divine Art of Poesie, Edinburgh, 1585 : And A Counterblaste to Tobacco*, 1585 [1606], rééd. Londres, Bloomsbury, 1869, [[En ligne](#), Google Livres].

JONSON, Ben, *The English grammar* [1640], éd. Alice Vinton Waite, New York, Sturgis & Walton Company, 1909, [[En ligne](#), archive.org].

JULLIEN, Bernard, *De quelques points des sciences dans l'antiquité : physique, métrique, musique*, Paris, Hachette, 1854, [[En ligne](#), Gallica].

LA PÉRUSE, Jean Bastier de, *Œuvres Poétiques*, [1556] éd. Gellibert Des Seguins, Genève, Slatkine Reprints, 1969 [1867], [[En ligne](#), Gallica].

LOYSEAU, Charles, *Cinq livres du droict des offices...*, Paris, A. L'Angelier, 1613, [[En ligne](#), Gallica].

MANWARING, Edward, *Of Harmony and Numbers, in Latin and English Prose, and in English Poetry : In Five Chapters*, London, M. Cooper, 1744, [[En ligne](#), Google Livres].

MASON, John, *An Essay on the Power and Harmony of Prosaic Numbers : Being a Sequel to One on the Power of Numbers and the Principles of Harmony in Poetic Compositions*, London, J. Buckland and J. Waugh, 1749, [[En ligne](#), Google Livres].

MERCIER, Louis-Sébastien, *Du théâtre ou nouvel essai sur l'art dramatique*, Amsterdam, E. Van Harrevelt, 1773, [[En ligne](#), Google Livres].

MERSENNE, Marin, *Harmonie universelle, contenant la théorie et la pratique de la musique*, Paris, S. Cramoisy, 1637, [[En ligne](#), Gallica].

MILA, Wilhelm et COURNON, *Tableau historique de la littérature françoise depuis son origine jusqu'à nos jours*, Berlin, F. Franke, 1799, [[En ligne](#), Gallica].

NASHE, Thomas, *Preface to Greene's Menaphon*, 1589, [[En ligne](#), Wikisource].

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm, *La naissance de la tragédie* [1872] in *Œuvres* ; éd. Marc B. de Launay et Michèle Cohen-Halimi, Paris, Gallimard, 2000, (« Bibliothèque de la Pléiade », 471).

PASQUIER, Etienne, *Des recherches de la France, livre premier. Plus, un pourparler du prince.*, Paris, V. Sertenas, 1560, [[En ligne](#), Gallica].

— *La manière de bien traduire d'une langue en aultre : d'avantage de la punctuation de la langue françoise, plus des accents d'ycelle*, Lyon, E. Dolet, 1540, [[En ligne](#), Gallica].

PERRY, Jeanette Barbour, « Is Blank verse lawless ? », *Poet Lore*, vol. 8, 1896, p. 528-535, [[En ligne](#), archive.org].

PINDARE, *Pindari Carmina Cum Fragmentis*, éd. Herwig Maehler et Bruno Snell, Leipzig, Teubner, 1980.

— *Œuvres complètes : texte bilingue*, trad. Jean-Paul Savignac, Paris, La Différence, 2004.

PISANÇON, Albéric DE, TORT, Lambert DE et BERNAY, Alexandre DE, *Roman d'Alexandre*, éd. E. C. Armstrong et Steven M. Wight, Princeton, M. S. La Du, 1937, [[En ligne](#), Bibliotheca Augustana].

PLATON, *Cratyle*, vol. 13, trad. Victor Cousin, Paris, Rey et Gravier, 1837. 11 vol., [[En ligne](#), remacle.org].

— *La République : du régime politique*, trad. Pierre Pachet, Paris, Gallimard, 1993, (« Collection Folio Essais », 228).

— *Les lois. 1 : Livres I à VI*, trad. Luc Brisson et Jean-François Pradeau, Paris, Garnier Flammarion, 2006, (« GF Flammarion », 1059).

— *Les lois. 2 : Livres VII à XII*, trad. Luc Brisson et Jean-François Pradeau, Paris, Garnier Flammarion, 2006, (« GF Flammarion », 1257).

— *Lysis : Symposium ; Phaedrus*, éd. C. J. Emlyn-Jones et William Preddy, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 2022, [[En ligne](#), Loeb Classical Library].

— *Second Alcibiade ; Hippias Mineur ; Premier Alcibiade ; Euthyphron ; Lachès ; Charmide ; Lysis ; Hippias majeur ; Ion*, trad. Emile Chambry, Paris, Garnier Flammarion, 1967.

— *Sophiste ; Politique ; Philèbe ; Timée ; Critias*, trad. Émile Chambry, Paris, Garnier Flammarion, 2008 [1969].

— *The Republic*, trad. Paul Shorey, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1969, [[En ligne](#), Perseus].

POPE, Alexander, *The Complete Poetical Works of Alexander Pope*, Cambridge Edition, éd. Henry W. Boynton, Boston and New York, Houghton, Mifflin and Co., 1903, [[En ligne](#), HathiTrust].

PRÉVOST, François Antoine, *Le Pour et contre : ouvrage périodique d'un goût nouveau*, Paris, didot, tome 1, 1733, [[En ligne](#), Google Livres].

— *Le Pour et contre : ouvrage périodique d'un goût nouveau*, Paris, Didot, tome 6, 1735, [[En ligne](#), Google Livres].

PUTTENHAM, George, *The arte of English poesie*, London, A. Murray & Son, 1589, [[En ligne](#), Google Livres].

QUINTILIEN, Marcus Fabius, *The institutio oratoria of Quintilian : in four volumes. I*, Reprinted, éd. Harold E. Butler, Cambridge, Mass, Harvard Univ. Press [u.a.], 1980, (« The Loeb classical library », 124).

RACINE, Jean, *Théâtre complet*, éd. Jean Pierre Collinet, Paris, Gallimard, 1982, (« Collection Folio », 1412, 1495).

RÉTIF DE LA BRETONNE, Nicolas, *La malédiction paternelle*, Leipsick, Buschel, 3 vol., vol. 3, 1780. [[En ligne](#), Gallica].

RIVAROL, Antoine DE, *De l'Universalité de la langue française*, Berlin, Académie de Berlin, 1784, [[En ligne](#), Wikisource].

RONSARD, Pierre DE, *Les Œuvres de Ronsard, Volume Second*, Paris, N. Buon, 1623, [[En ligne](#), Gallica].

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Dictionnaire de musique*, Genève, s.n., 2 vol, vol. 2, 1781, [[En ligne](#), Gallica].

— *Œuvres de M. Rousseau de Genève*, Neuchatel, s.n., 7 vol., 1764-1769, vol. 5, [[En ligne](#), Gallica].

— « Rhythme, s. m. (Musique.) », *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, 1751-1772, Édition Numérique Collaborative et CRitique, vol. XIV, 1765, [[En ligne](#), ENCCRE].

SAINTE ALBINE, Rémond de, *Le Comédien*, Paris, Vincent Fils, 1749, reprint 1971, [[En ligne](#), Gallica].

SAINT-GELAIS, Mellin DE, *Sophonisbe* [1559], in *Œuvres complètes*, vol. III, éd. Prosper Blanchemain, Paris, P. Daffis, 1873, reprint Nendeln/Liechtenstein, Kraus Reprint, 1970, [[En ligne](#), Gallica].

SÉBILLET, Thomas, *Art poétique françois*, [1548], éd. Félix Gaiffe, rééd. Paris, Nizet, 1988, [[En ligne](#), Gallica].

SÉNÈQUE, *La tragédie d'Agamemnon, avec deux livres de Chants de philosophie et d'amour*, trad. Charles Toutain, Paris, M. le Jeune, 1557, [[En ligne](#), Gallica].

SOPHOCLE, *Sophocles : in two volumes. 2, Ajax. Electra. Trachiniae. Philoctetes*, Cambridge (Mass.) : Harvard University Press, éd. Francis Storr, London, 1951, (« The Loeb classical library », 21).

— *Tragédie de Sophocles intitulée Electra*, trad. Lazare de Baïf, Paris, E. Rosset, 1537, [[En ligne](#), Gallica].

SPADA, Penna, « La comédie en province », *La Comédie*, Paris, 1876, p. 2, [[En ligne](#), Gallica].

STEELE, Joshua, « An essay towards establishing the melody and measure of speech to be expressed and perpetuated by peculiar symbols. », London, J. Almon, 1775, [[En ligne](#), Google Livres].

STENDHAL, *Racine et Shakespeare*, 1825, Paris, Editions Kimé, 1994.

THEOBALD, Lewis, *Shakespeare Restored : Or, A Specimen of Many Errors, as Well Committed, and Unamended, by Mr. Pope in His Late Edition of this Poet*, R. Francklin, J. Woodman and D. Lyon, and C. Davis, London, Frankin, Woodman and Lyon, 1726, [[En ligne](#), Google Livres].

THÉOGNIS, *Theognis*, éd. Ernst Diehl, Leipzig, Teubner, 1971.

THUCYDIDE, *Histoire de la Guerre du Péloponnèse*, trad. Jean Voilquin, éd. Jean Capelle, Paris, Garnier, 1936.

— *History of the Peloponnesian War*, trad. C. F. Smith, Cambridge, Harvard University Press, 1919, [[En ligne](#), Loeb Classical Library].

URFÉ, Honoré D', *La Sylvanire, ou la Morte-vive*, Paris, R. Fouet, 1627, [[En ligne](#), Gallica].

VALETTE, Lucien, « “Hamlet” - Chez M. Paul Meurice », *Le Voltaire*, Paris, 26 septembre 1886.

VIGNY, Alfred de, *Œuvres complètes*, éd. François Germain et André Jarry, Paris, Gallimard, 1986, (« Bibliothèque de la Pléiade », 74-76).

VOLTAIRE, *Réponse de M. de Voltaire à M. Diodati de Torazzi*, s.l.s.n., 1761, [[En ligne](#), Gallica].

— *Collection complète des Œuvres de Monsieur de Voltaire*, Amsterdam, aux dépens de la Compagnie, tome II, 1764, [[En ligne](#), Gallica].

— *Œuvres de Voltaire : Théâtre*, éd. C. P. De Montenoj, Paris, Stoupe et Serviere, 1792, [[En ligne](#), Google Livres].

— *Œuvres complètes de Voltaire*, Paris, T. Desoër, 1817, [[En ligne](#), Google Livres].

— *Œuvres complètes de Voltaire : Vie de Voltaire*, Bruxelles, Ode et Wodon, 1828, [[En ligne](#), Google Livres].

- *Œuvres poétiques*, éd. J. A. N. De Caritat marquis de Condorcet, Paris, Leroi & Féret, 1833, [[En ligne](#), Google Livres].
- *Œuvres complètes de Voltaire avec des notes et une notice historique sur la vie de Voltaire : Theatre*, Paris, Furne, 1835, [[En ligne](#), Google Livres].
- *Œuvres complètes: avec des notes et une notice historique sur la vie de Voltaire. Mélanges littéraires ; Commentaires sur Corneille*, Paris, Furne, 1837, [[En ligne](#), Google Livres].
- *Correspondance générale*, Paris, P. Pourrat, Frères, 1839, [[En ligne](#), Google Livres].
- *Œuvres complètes de Voltaire : avec des notes et une notice historique sur la vie de Voltaire*, Paris, Furne et Cie, 1846, [[En ligne](#), Google Livres].
- WATELET, Claude-Henri, *Essai sur les jardins*, Paris, Prault, 1774, [[En ligne](#), Gallica].
- WEBBE, William., *A discourse of English poetrie* [1586], Westminster, A. Constable and Co., 1895, [[En ligne](#), archive.org].
- XÉNOPHON, *Cyropaedia*, trad. Walter Miller, Cambridge, Harvard University Press, 1914, [[En ligne](#), Loeb Classical Library].
- *Memorabilia*, trad. E. C. Marchant et O. J. Todd, Cambridge, Harvard University Press, 1923, [[En ligne](#), Loeb Classical Library].
- *Anabasis*, trad. Carleton L. Brownson, Cambridge, Harvard University Press, 1998, [[En ligne](#), Loeb Classical Library].
- *Symposium*, trad. O. J. Todd, Cambridge, Harvard University Press, 2013, [[En ligne](#), Loeb Classical Library].
- *Œuvres complètes de Xénophon*, trad. Eugène Talbot, Paris, Hachette, 1859, [[En ligne](#), remacle.org].

AUTEURS ET TEXTES DES XX^E ET XXI^E S.

Ouvrages collectifs

A companion to Shakespeare and performance, éd. Barbara Hodgdon et William B. Worthen, Malden, MA, Blackwell Pub, 2005, (« Blackwell companions to literature and culture »).

A concise companion to Shakespeare and the text, éd. Andrew Murphy, Malden, MA, Blackwell Pub, 2007, 263 p., (« Blackwell concise companions to literature and culture »).

Actes des XIV^{es} Journées de linguistique tenues les 23 et 24 mars 2000 à l'Université Laval, éd. Véronique Perron, Centre international de recherche en aménagement linguistique, Québec, Centre international de recherche en aménagement linguistique, 2001.

Encyclopedia of Ancient Greek Language and Linguistics, éd. Georgios K. Giannakis, Vit Bubenik, Emilio Crespo, Chris Golston, Alexandra Lianeri, Silvia Luraghi et Stephanos Matthaios, Leiden (Boston), Brill, 2013, [[En ligne](#), Brill].

Et le génie des langues ?, éd. Henri Meschonnic, Paris, Presses universitaires de Vincennes, 2000, [[En ligne](#), OpenEdition Books].

— SAINT-GÉRAND, Jacques-Philippe, « “Un des mots dont l’acception est la plus vague et l’usage le plus étendu dans les idiomes modernes”, et le génie de la langue française au XIX^e siècle (1780-1960)... avec un petit prolongement jusqu’à nos jours », p. 17-66.

— TRABANT, Jürgen, « Du génie aux gènes des langues », p. 79-102, [En ligne : <http://books.openedition.org/puv/6766>].

Formal approaches to poetry : recent developments in metrics, éd. Bezalel E. Drescher et Nila Friedberg, Berlin ; New York, Mouton de Gruyter, 2008, (« Phonology and phonetics », 11).

— TARLINSKAJA, Marina, « What is “metricality” ? English iambic pentameter », p. 53-76.

— FABB, Nigel, « Generated metrical form and implied metrical form », p. 77-91.

— HANSON, Kristin, « Formal Approaches to Poetry: Recent Developments in Metrics », p. 111-134.

Frontières de la fiction, éd. Alexandre Gefen et René Audet, Québec, Éd. Nota bene [u.a.], 2002, (« Modernités », 17).

Hamlet : énigmes du texte, réponses de la scène, éd. Catherine Treilhou-Balaudé et Centre national de documentation pédagogique (France), Paris, CNDP, 2012, (« Arts au singulier. Théâtre »).

« *Hamlet* » ou *Le texte en question* (actes du colloque d’Aix-en-Provence, 22-24 novembre 1996), éd. Gilles Mathis et Pierre Sahel, Paris, Éd. Messene, 1997, [[En ligne](#), Gallica].

Histoire des traductions en langue française, éd. Yves Chevrel, Lieven d’Hulst, Christine Lombez, Véronique Duché-Gavet et Bernard Banoun, Lagrasse, Verdier, 2012.

— [1] XIX^e siècle, 1815-1914 / sous la direction d’Yves Chevrel, Lieven d’Hulst et Christine Lombez.

— [2] XVII^e et XVIII^e siècles, 1610-1815 / sous la direction d’Yves Chevrel, Annie Cointre et Yen-Maï Tran-Gervat.

— [3] XV^e et XVI^e siècles, 1470-1610 / sous la direction de Véronique Duché.

— [4] XX^e siècle, 1914-2000 / sous la direction de Bernard Banoun, Isabelle Poulin et Yves Chevrel.

Intonation systems : a survey of twenty languages, éd. Daniel Hirst et Albert Di Cristo, Cambridge, U.K. ; New York, NY, Cambridge University Press, 1998.

La musique à l'esprit : enjeux éthiques du phénomène musical, éd. Jean During, Paris, L'Harmattan, 2008, (« Éthique en contextes »).

Musiques et danses dans l'Antiquité, éd. Marie-Hélène Delavaud-Roux, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011, [[En ligne](#), OpenEdition Books].

— OTAOLA, Paloma, « L'ethos des rythmes dans la théorie musicale grecque », p. 91-108.

— LASCOUX, Emmanuel, « Vers une théorie du phrasé : l'expérience de la double direction mélo-rythmique en grec ancien », p. 171-182.

— DELAVAUD-ROUX, Marie-Hélène, « Rythmes, musiques et danses dans les vers 209 à 220 des Grenouilles d'Aristophane », p. 209-223, [[En ligne](#), OpenEdition Books].

Shakespeare, la scène et ses miroirs : Hamlet, La nuit des rois, éd. François Laroque, Paris, CNDP, 1998.

— MARKOWICZ, André, « Un tressage allégorique », p. 62-68.

Philologie et théâtre : traduire, commenter, interpréter le théâtre antique en Europe (XV^e-XVIII^e siècle), éd. Véronique Lochert et Zoé Schweitzer, Amsterdam, Rodopi, 2012, (« Faux titre », 382).

Regards croisés sur le langage : entretiens avec N. Chomsky, A. Culioli, M. Halle, B. Pottier, A. Rey, J. Searle, H. Walter, éd. Amir Biglari, Paris, Classiques Garnier, 2018, (« Domaines linguistiques », 12), [[En ligne](#), Garnier].

Rythme, langue, discours, éd. Michèle Bigot et Pierre Sadoulet, Limoges, Éditions Lambert-Lucas, 2012.

Shakespeare and language, éd. Catherine M. S. Alexander, Cambridge, U.K. ; New York, Cambridge University Press, 2004, [[En ligne](#), EBSCO].

— BOOTH, Stephen, « Shakespeare's language and the language of Shakespeare's time », p. 18-43.

— ST CLARE BYRNE, Muriel, « The foundations of Elizabethan language », p. 44-67.

Stylistics and Shakespeare's language: transdisciplinary approaches, éd. Mireille Ravassat et Jonathan Culpeper, London, New York : Continuum, 2011, 273 p., (« Advances in stylistics »).

— GOODLAND, Giles, « “Strange deliveries”: Contextualizing Shakespeare's First Citations in the OED », p. 8-33.

— ELLIOTT, Ward E. Y., VALENZA Robert J., « Shakespeare's Vocabulary: Did it Dwarf All Others? », p. 34-57.

— KANELOS, Peter, « “If I break time” : Shakespearean Line Endings on the Page and the Stage », p. 84-97.

— INGHAM Richard, INGHAM, Michael, « Subject-Verb Inversion and Iambic Rhythm in Shakespeare's Dramatic Verse », p. 98-118.

« Table ronde sur la traduction des contemporains de Shakespeare », *Actes des congrès de la Société française Shakespeare*, éd. Jean-Marie Maguin et Patricia Dorval, OpenEdition Journals, 2007 [2002], p. 221-235, [[En ligne](#), OpenEdition Journals].

The Cambridge companion to Shakespeare on stage, éd. Stanley Wells et Sarah Stanton, Cambridge, U.K. ; New York, Cambridge University Press, 2002, (« Cambridge companions to literature »).

Traduire la poésie, éd. Paul Bensimon et Didier Coupaye, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1990, (« Palimpsestes », 2), [[En ligne](#), OpenEdition Journals].

Traduire le théâtre, Assises de la Traduction Littéraire, éd. Jean-Pierre Camoin, Arles, ATLAS [u.a.], 1990,

Traduire le théâtre aujourd'hui ?, éd. Nicole Vigouroux-Frey, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 1993, (« Collection “Le spectaculaire” »).

— BRISSET, Annie, « L'identité en jeu ou le sujet social de la traduction », p. 11-21.

— BOURGY, Victor, « Comment / traduire / Shakespeare / en vers... et contre tous ? », p. 81-89.

— DÉPRATS, Jean-Michel, « Analyse comparative de plusieurs traductions françaises de Roméo et Juliette p. 91-101.

— VILLQUIN, Jean-Pierre, « Traduire des textes dramatiques, traduire pour le théâtre, quelques réflexions à propos de Romeo and Juliet et d'autres pièces », p. 103-110.

Ouvrages individuels

ABOITIZ, Francisco, « A Brain for Speech. Evolutionary Continuity in Primate and Human Auditory-Vocal Processing », *Frontiers in Neuroscience*, vol. 12, mars 2018 [[En ligne](#), Frontiers].

ALEXANDER, Gavin, « Grammar, Prosody, and the Place of Accent in Elizabethan Criticism », in Gavin Alexander, Emma Gilby, Alexander Marr, (éd.). *The Places of Early Modern Criticism*, Oxford University Press, 2021, p. 81-96, [[En ligne](#), Oxford Academic].

AMADORI, Sara, « Les traductions de Shakespeare par Bonnefoy, entre oralité “silencieuse” et intensification mélodique et sensorielle », *Palimpsestes*, janvier 2015, p. 137-154, [[En ligne](#), OpenEdition Journals].

AMEKA, Felix, « Interjections: The universal yet neglected part of speech », *Journal of Pragmatics*, vol. 18 / 2-3, septembre 1992, p. 101-118, [[En ligne](#), Elsevier].

ARMENGAUD, Françoise, *La pragmatique*, Paris, PUF, 2007, [[En ligne](#), CAIRN].

ARNFIELD, Simon, ROACH, Peter, SETTER, Jane, [et al.], « Emotional Stress and Speech Tempo Variation », Lisbonne, ISCA Archive, 1995, [[En ligne](#), ISCA Archive].

AROUI, Jean-Louis, « Mètre, rime et rythme chez Corneille et Racine – Gros plan sur une thèse récente », *Cahiers du Centre d'Études Métriques*, 2007, p. 83-105, [[En ligne](#), Research Gate].

ASTINGTON, John H., *Actors and acting in Shakespeare's time : the art of stage playing*, Cambridge, Cambridge university press, 2010.

ATTRIDGE, Derek, *Poetic rhythm : an introduction*, Cambridge ; New York, Cambridge University Press, 1995.

AUER, Peter, COUPER-KUHLEN, Elizabeth et MULLER, Frank, *Language in Time : the Rhythm and Tempo of Spoken Interaction.*, New York, Oxford University Press, 1999.

AUSTIN, John L., *Quand dire, c'est faire*, Paris, Éd. du Seuil, 1955, (« Points Essais », 235).

AUTRAND, Michel, « Les derniers feux du théâtre en vers, de Hugo à Cocteau : 1800-1950 », Paris, Société d'Histoire du Théâtre, 1993.

BAILEY, Helen Phelps, *Hamlet in France from Voltaire to Laforgue (with an epilogue)*, Genève, Librairie Droz, 1964.

BALLARD, Michel, « À propos des procédés de traduction », *Palimpsestes*, septembre 2006, p. 113-130, [[En ligne](#), OpenEdition Journals].

BARON, Irène et HERSLUND, Michael, « Langues endocentriques et langues exocentriques. Approche typologique du danois, du français et de l'anglais », *Langue française*, vol. 145 / 1, 2005, p. 35-53, [[En ligne](#), CAIRN].

BARRAUD, Henry, « Harmonie », *Encyclopædia Universalis* [[En ligne](#), Universalis].

BARTHES, Roland, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, (« Essais critiques / Roland Barthes », 1).

— *Le plaisir du texte*, Paris, Editions du Seuil, 1973.

BASSNETT, Susan, « Translating for the Theatre: The Case Against Performability », *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, vol. 4 / 1, 1991, p. 99-111, [[En ligne](#), Érudit].

BASSNETT, Susan et LEFEVERE, André, *Constructing cultures: essays on literary translation*, Clevedon ; Philadelphia, Multilingual Matters, 1998, (« Topics in translation », 11).

BEAUDOUIN, Valérie, *Rythme et rime de l'alexandrin classique – Étude empirique des 80 000 vers du théâtre de Corneille et Racine*, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2000, [[En ligne](#), HAL].

BEDDOWS, Joël, « Pour une poétique du texte de Shakespeare : les formes métriques utilisées par Antonine Maillet et Jean-Louis Roux », *L'Annuaire théâtral: Revue québécoise d'études théâtrales*, 1998, p. 35-51, [[En ligne](#), Érudit].

BÉLIS, Annie, *Les Musiciens dans l'antiquité*, Paris, Hachettes Littératures, 1999, (« Vie quotidienne »).

— « Réécouter la musique grecque antique », ENS Ulm, Paris, 2010, (« Les Ernest »), [[En ligne](#), Dailymotion].

BENHAMOU, Anne-Françoise, « Quel langage pour le théâtre ? (À propos de quelques traductions d'Othello) », *Palimpsestes*, septembre 1990, p. 9-31, [[En ligne](#), OpenEdition Journals].

BENJAMIN, Walter, *Oeuvres. I, I*, éd. Maurice De Gandillac, Paris, Denoël, 1971, (« Les Lettres Nouvelles »).

BENVENISTE, Émile, « La notion de “rythme” dans son expression linguistique », in *Problèmes de linguistique générale, tome I : 1939-1964*, Paris, Gallimard, 1966. p. 327-335 (« Bibliothèque des Sciences humaines »),

— *Problèmes de linguistique générale, tome II : 1965-1972*, Paris, Gallimard, 1974, (« Bibliothèque des Sciences humaines »).

— « L'appareil formel de l'énonciation », *Langages*, vol. 5 / 17, 1970, p. 12-18.

BERMAN, Antoine., *La traduction et la lettre, ou l'Auberge du lointain*, Mauvezin, Trans-Europ-Repress, 1991 (a).

— « L'accentuation et le principe d'abondance en traduction », *Palimpsestes*, janvier 1991 (b), p. 11-17, [[En ligne](#), OpenEdition Journals]

— « La traduction des œuvres anglaises aux XVIII^e et XIX^e siècles : un tournant », *Palimpsestes*, janvier 1993, p. 15-21, [[En ligne](#), OpenEdition Journals].

— « La traduction des œuvres anglaises aux XVIII^e et XIX^e siècles : un tournant », *Palimpsestes*, janvier 1993, p. 15-21, [[En ligne](#), OpenEdition Journals].

BERNARDY, Michel, *Le jeu verbal – Oralité de la langue française*, Édition numérique, 2016, [[En ligne](#), Jeu verbal].

BERRETTI, Jany, « Le cristal, le miroir, la glace : traductions françaises d'un cliché dans Hamlet », *Palimpsestes*, septembre 2001, p. 81-95, [[En ligne](#), OpenEdition Journals].

- BERRY, Ralph, *Shakespeare in performance : castings and metamorphoses*, Routledge, 2014 [1994].
- BERTHIER, Patrick, « Théâtre néo-classique ou théâtre juste-milieu ? Situation de Casimir Delavigne », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, vol. 50 / 1, 1998, p. 159-175, [[En ligne](#), Persée].
- BERTINETTO, Pier Marco, « Reflections on the dichotomy “stress” vs.“syllable-timing” », *Revue de phonétique appliquée*, vol. 91 / 93, Université de l'État, 1989, p. 99-130.
- BERTINETTO, Pier Marco et BERTINI, Chiara, « Towards a unified predictive model of Natural Language Rhythm », *Prosodic Universals. Comparative studies in rhythmic modeling and rhythm typology. Rome: Aracne*, 2010, p. 43-78.
- BETHELL, S. L., « Shakespeare's Actors », *The Review of English Studies*, vol. 1 / 3, Oxford University Press, 1950, p. 193-205, [[En ligne](#), JSTOR].
- BEUM, Robert, « Syllabic Verse in English », *Prairie Schooner*, vol. 31 / 3, University of Nebraska Press, 1957, p. 259-275, [[En ligne](#), JSTOR].
- BEUM, Robert et SHAPIRO, Karl, *The prosody handbook*, Dover ed., Mineola, N.Y, Dover Publications, 1965.
- BICKERTON, Derek, *Adam's tongue : how humans made language, how language made humans*, 1st ed, New York, Hill and Wang, 2009.
- BIRKAN-BERZ, Carole, « Traduire le rythme non iambique », *Palimpsestes*, janvier 2014, p. 81-99, [[En ligne](#), OpenEdition Journals].
- BLAKE, Norman F., *A grammar of Shakespeare's language*, Basingstoke, Palgrave, 2002.
- BOE, Caroline, *Le musilangage : une hypothèse d'origine commune entre la proto-musique et le proto-langage*, 2019, [[En ligne](#), HAL].

BONNEFOY, Yves, *Shakespeare et Yeats : Théâtre et poésie*, Paris, Mercure de France, 1998,

— *La communauté des traducteurs*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2000 (a).

— « La traduction des sonnets de Shakespeare », *Actes des congrès de la Société française Shakespeare*, OpenEdition Journals, 2000 (b), p. 47-62, [[En ligne](#), OpenEdition Journals].

— « L'amitié et la réflexion », in Daniel Lançon, Stephen Romer, (éds.). *Yves Bonnefoy*, éds. Daniel Lançon et Stephen Romer, Presses universitaires François-Rabelais, 2007, p. 9-14, [[En ligne](#), OpenEdition Books].

— *L'inachevable entretiens sur la poésie, 1990-2010*, Paris, Librairie générale française, 2012.

— *L'autre langue à portée de voix: essais sur la traduction de la poésie*, Paris, Seuil, 2013 (a), (« La Librairie du XXI^e siècle »).

— *Shakespeare: théâtre et poésie*, Paris, Gallimard, 2013 (b), (« Collection Tel », 407).

— « Il faudrait jouer Shakespeare dans le noir », Entretien dans *Le Monde*, 19 avril 2014, [[En ligne](#), Le Monde].

— *L'hésitation de Hamlet et la décision de Shakespeare*, Paris, Éditions du Seuil, 2015, (« La librairie du XXI^e siècle »).

— *L'Inachevé : Entretiens sur la poésie : 2003-2016*, Albin Michel, 2021.

BOUDREAULT, Marcel, *Rythme et mélodie de la phrase parlée en France et au Québec*, Québec, Les Presses De L'Université Laval, 1968.

BOUKO, Catherine et BERNAS, Steven, *Corps et immersion ou, Les pratiques immersives dans les arts de la monstration*, Paris, L'Harmattan, 2012.

- BOURASSA, Lucie, « Du signe à l'articulation : Hegel, Humboldt, Mallarmé », *Rhuthmos*, 2017, [[En ligne](#), Rhuthmos].
- BOURBON, Angéline, ALESSANDRO, Daria D' et FOUGERON, Cécile, « Débit et réduction vocalique : effets de la tâche de parole et du locuteur », *6^e conférence conjointe Journées d'Études sur la Parole. Volume 1 : Journées d'Études sur la Parole*, Nancy, France, ATALA, 2020, p. 45-53, [[En ligne](#), HAL].
- BOURQUE, Bernard, « L'emploi de la prose chez d'Aubignac », *Studi Francesi*, septembre 2010, p. 213-220, [[En ligne](#), OpenEdition Journals].
- BOURUS, Terri, *Young Shakespeare's Young Hamlet*, New York, Palgrave Macmillan US, 2014, [[En ligne](#), Springer].
- BOWERS, Fredson, « Establishing Shakespeare's Text : Notes on Short Lines and the Problem of Verse Division », *Studies in Bibliography*, vol. 33, Bibliographical Society of the University of Virginia, 1980, p. 74-130, [[En ligne](#), JSTOR].
- BRANDRETH, Benet, *Shakespearean rhetoric : a practical guide for actors, directors, students and teachers*, London ; New York, The Arden Shakespeare, 2021, (« Arden performance companions »).
- BRAY, René, « L'Introduction des vers mêlés sur la scène classique », *PMLA*, vol. 66 / 4, Modern Language Association, 1951, p. 456-484, [[En ligne](#), JSTOR].
- BRECHT, Bertolt, *Écrits sur le théâtre. Tome 1*, Paris, L'Arche, 1963.
- BRISSET, Annie, « L'identité culturelle de la traduction : En réponse à Antoine Berman », *Palimpsestes*, septembre 1998, p. 32-51, [[En ligne](#) : OpenEdition Journals].

BROGAN, T. V. F., « Shakespeare's Command of His Medium, Verse: New Work At Last », *Style*, vol. 21 / 3, Penn State University Press, 1987, p. 464-475, [[En ligne](#), JSTOR].

BROOKE, Tucker, « Marlowe's Versification and Style », *Studies in Philology*, vol. 19 / 2, University of North Carolina Press, 1922, p. 186-205, [[En ligne](#), JSTOR].

BROWN, John Russell, *Shakespeare and the theatrical event*, Houndmills, Basingstoke, Hampshire ; New York, Palgrave, 2002.

BRUNEL, Magali, « L'évolution de la pratique des stances théâtrales: un chemin de traverse du baroque vers le classicisme », *Œuvres et Critiques*, XXXII, 2007, p. 121-134.

CANGUILHEM, Georges, « Le tout et la partie dans la pensée biologique », *Les Études philosophiques*, vol. 21 / 1, Presses Universitaires de France, 1966, p. 3-16, [[En ligne](#), JSTOR].

CARPENTER, J. C., « The Abbé Prévost and Shakespeare », *The Modern Language Review*, vol. 10 / 2, Modern Humanities Research Association, 1915, p. 196-202, [[En ligne](#), JSTOR].

CAVAILLÈS, Roger, « Le Tout et les parties : Addition, reproduction, création », *Anglophonia/Caliban*, vol. 5 / 1, 1999, p. 5-18, [[En ligne](#), Persée].

CHABROL, Claude et RADU, Miruna, *Psychologie de la communication et persuasion : théories et applications*, DeBoeck, Bruxelles [Paris], 2008 [2017], (« Série LMD »).

CHABROLLE-CERRETINI, Anne-Marie, *La vision du monde de Wilhelm von Humboldt : Histoire d'un concept linguistique*, Paris, ENS Éditions, 2007, [[En ligne](#), OpenEdition Books].

CHAMBERS, E. K., *William Shakespeare, A Study of Facts and Problems*, vol. 1, Oxford, Clarendon Press ; Oxford University Press, 1930. 2 vol., [[En ligne](#), archive.org].

CHATELAIN, Henri, *Recherches sur le vers français au XV^e siècle : rimes, mètres et strophes*, 1 vol., Slatkine Reprints, Genève, 1974,

CHAVY, Paul, « Les Traductions humanistes au début de la Renaissance française: traductions médiévales, traductions modernes », *Revue Canadienne de littérature comparée*, vol. 8 / 2, 1981, p. 284-306.

CHIARI, Sophie, « Regards croisés sur Macbeth : Françoise Chatôt et Jean-Michel Déprats », *E-rea*, juin 2013, [[En ligne](#), OpenEdition Journals].

COMPAGNON, Antoine, *Le démon de la théorie : littérature et sens commun*, Paris, Ed. du Seuil, 2001, (« Points Série essais », 454).

CONROY, Peter V., « A French Classical Translation of Shakespeare : Ducis' "Hamlet" », *Comparative Literature Studies*, vol. 18 / 1, Penn State University Press, 1981, p. 2-14, [[En ligne](#), JSTOR].

CONTE, Sophie, « La rhétorique au XVII^e siècle : un règne contesté », *Modèles linguistiques*, XXIX, octobre 2008, p. 111-130, [[En ligne](#), OpenEdition Journals].

CORDINGLEY, Anthony, « L'oralité selon Henri Meschonnic », *Palimpsestes*, janvier 2014, p. 47-60, [[En ligne](#), OpenEdition Journals].

CORNULIER, Benoît de, « L'alexandrin de Rostand dans *Cyrano de Bergerac* », in *Problèmes de Métrique Française*, Marseille, Janine Tessiere, 1979, p. 337-348.

- « Métrique de l'alexandrin d'Yves Bonnefoy : essai d'analyse méthodique », *Langue française*, vol. 49 / 1, 1981, p. 30-48, [[En ligne](#), Persée].
- *Théorie du vers : Rimbaud, Verlaine, Mallarmé*, Paris, Editions du Seuil, 1982, (« Travaux linguistiques »).
- *Art poétique : notions et problèmes de métrique*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1995, (« Collection IUFM »).
- *Petit dictionnaire de métrique*, Centre d'Etudes Métriques, 1999, [[En ligne](#), site personnel].
- « La Marseillaise et la Marseillaise – Le poème sous le chant », in *Poésie et chant*, Nantes, Centre d'Études Métriques, 2004, p. 113-127.
- « Rime et contre-rime en tradition orale et littéraire », in Michel Murat, Jacqueline Dangel, (éds.). *Poétique de la Rime*, éds. Michel Murat et Jacqueline Dangel, Paris, Honoré Champion, 2005, p. 125-175, [[En ligne](#), site personnel].
- « Distinguer sans diviser : contre certaines analyses segmentales en syntaxe, morpho-phonologie et rythmique », *Lenguaje y Cognición , Estudios en Homenaje a José Luis Guijarro Morales*, 2008, p. 95-110, [[En ligne](#), site personnel].
- « Pour une approche de la poésie métrique au XIX^e siècle », *Romantisme*, vol. 140 / 2, Paris, Armand Colin, 2008, p. 37-52, [[En ligne](#), CAIRN].
- « Comparaison et correspondance de paroles rythmées linguistiquement et musicalement », *Metrics, Music and Mind – Linguistic, Metrical and Cognitive Implications in Sung Verse*, 2012, s. p.
- « Aspects phonologiques et métriques de la rime », *Phonologie, morphologie, syntaxe, Mélanges offerts à Jean-Pierre Angoujard*, 2013, p. 215-232.

— « Si le mètre m’était compté... Sur la notion fallacieuse de mesure du vers », *Grammaire, Lexique, Référence, Regards sur le sens, Mélanges offerts à Georges Kleiber pour ses quarante ans de carrière*, 2012, p. 355-376, [[En ligne](#), site personnel].

COUPER-KUHLEN, Elizabeth, *English speech rhythm : form and function in everyday verbal interaction*, Amsterdam, Benjamins, 1993, (« Pragmatics & beyond », N.S., 25).

COUSIN, Guillaume, « Nerval et la “réaction” au théâtre après 1843 : Un long ensevelissement des morts », *Classiques Garnier*, 2022, p. 107-116 [[En ligne](#), Garnier].

COUTURIER-HEINRICH, Clémence, *Aux origines de la poésie allemande : les théories du rythme des lumières au romantisme*, Paris, CNRS-Ed, 2004, (« De l’Allemagne »).

— « Les emplois du mot rythme en Allemagne autour de 1800 : un terme technique s’émancipe », 2016, [[En ligne](#), Rhuthmos].

— « Les emplois du mot rythme en Allemagne autour de 1800 : un terme technique s’émancipe », 2016, [[En ligne](#), Rhuthmos].

CRESSY, David, « Levels of Illiteracy in England, 1530-1730 », *The Historical Journal*, vol. 20 / 1, Cambridge University Press, 1977, p. 1-23, [[En ligne](#), JSTOR].

CROWHURST, Megan J., « The iambic/trochaic law : Nature or nurture ? », *Language and Linguistics Compass*, vol. 14 / 1, janvier 2020, p. 1-16, [[En ligne](#), Wiley].

CRYSTAL, David, « “Does Shakespeares English Need Translating ?” [edited version] », *Lingua Franca*, ABC Radio National, 2002, [[En ligne](#), site personnel].

— *Think on my words : exploring Shakespeare's language*, Cambridge; New York, Cambridge University Press, 2008, [[En ligne](#), Cambridge University Press].

— *The Oxford dictionary of original Shakespearean pronunciation*, Oxford, United Kingdom ; New York, NY, Oxford University Press, 2016.

DAALDER, Joost, « An Analysis of George Saintsbury's "A History of English Prosody" [pre-print] », 2007, 20 p., [[En ligne](#), ResearcherGate].

D'ANTONIO, Francesco, « Dario Fo : un comique en révolte dans le miroir de la *Commedia dell'Arte* », in Céline Frigau Manning, (éd.). *La Scène en miroir : métathéâtres italiens (XVI^e-XXI^e siècle) Études en l'honneur de Françoise Decroisette*, éd. Céline Frigau Manning, Classiques Garnier, 2016, p. 247-262, [[En ligne](#), Garnier].

DARRIULAT, Jacques, « Commentaire du livre III de la République de Platon », *Rhuthmos [en ligne]*, 2016, [[En ligne](#), Rhuthmos].

DAWSON, Anthony B., « Performance and participation: Desdemona, Foucault, and the actor's body », in James C. Bulman, (éd.). *Shakespeare, theory, and performance*, éd. James C. Bulman, London; New York, Routledge, 1996, p. 31-47.

DELAHAYE, Jean-Paul, « Le tout est-il plus que la somme de ses parties ? », *Pour La Science*, juillet 2017, p. 80-85, [[En ligne](#), Pour la Science].

DELL, François, « L'accentuation dans les phrases en français », in François Dell, Daniel Hirst, Jean-Roger Vergnaud. *Forme sonore du langage*, Paris, Hermann, 1984, p. 65-122.

— « Concordances rythmiques entre la musique et les paroles dans le chant. L'accent et l'e muet dans la chanson française. », in Marc Dominicy. *Le souci des apparences*, Bruxelles, Editions de l'Université Libre de Bruxelles, 1989, p. 121-136.

— « Text-to-tune alignment and lineation in traditional French songs », in Teresa Proto, Paolo Canettieri, Gianluca Valenti, (éds.). *Text and Tune. On the Association of Music and Lyrics in Sung Verse*, éds. Teresa Proto, Paolo Canettieri et Gianluca Valenti, Peter Lang AG, 2015, (« Varia Musicologica »).

— « Les mètres dans la mémoire », *Poétique*, février 2016, p. 255-282.

DELLWO, Volker, *Influences of speech rate on the acoustic correlates of speech rhythm: An experimental phonetic study based on acoustic and perceptual evidence*, Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn, 2010, [[En ligne](#), UniBonn].

DEMONT, Paul et LEBEAU, Anne, *Introduction au théâtre grec antique : comédie et tragédie, organisation des spectacles, formes et structures des genres, thèmes et arguments des pièces, rayonnement et postérité*, Paris, Libr. Générale Française, 1996, (« Livre de poche Références », 525).

DENOYER, Brice, « L'héritage de la métrique antique dans l'alexandrin français au XVI^e s. », *Anabases*, avril 2019, p. 107-120.

— « La traduction comme origine de l'alexandrin de théâtre », *Comparatismes en Sorbonne*, 2019, p. 1-16, [[En ligne](#), CRLC Sorbonne].

— « L'alexandrin dans la tragédie humaniste en France au XVI^e s. : un choix politique », *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, vol. 34 / 1, 2021, p. 21-45.

DÉPRATS, Jean-Michel, « Shakespeare in France », *Shakespeare Quarterly*, vol. 32 / 3, 1981, p. 390-392.

- « Le mot et le geste », *Actes des congrès de la Société française Shakespeare*, 1983, p. 205-224.
- « Traduire Shakespeare pour le théâtre ? », *Palimpsestes*, 1987, p. 53-65.
- « Rencontre avec Daniel Mesguich, traducteur et metteur en scène de Titus Andronicus », *Actes des congrès de la Société française Shakespeare*, 1991, p. 189-203.
- « La traduction au carrefour des durées », *L'Annuaire théâtral: Revue québécoise d'études théâtrales*, 1998, p. 52-68.
- « Esquisse d'une problématique de la traduction shakespearienne », *Cahiers internationaux du symbolisme, Théorie et pratique de la traduction III*, 1999, p. 39-48.
- « "I cannot speak your England" : sur quelques problèmes de traduction d'Henry V », *Actes des congrès de la Société française Shakespeare*, 2000 (a), p. 63-74.
- « On traduit la voix et le corps des acteurs, propos recueillis par Gilles Costaz », *Magazine littéraire*, décembre 2000 (b), p. 46-48.
- « Translation at the Crossroads of the Past and Present », Leiden, Nederland, Brill, Rodopi, 2004 (a), p. 65-78, [[En ligne](#), Brill].
- « Translating Shakespeare's Stagecraft », in A. J. Hoenselaars, (éd.). *Shakespeare and the language of translation*, éd A. J. Hoenselaars, London, Arden Shakespeare, 2004 (b), (« Shakespeare and language »), 133-147.
- « Traducteurs au travail », *TransLittérature*, 2005, p. 2-11.
- « Rencontre avec Jean-Michel Déprats : autour de la traduction théâtrale », 2007 (a), p. 1-6.

— « “I do not know what poetical is” : sur quelques problèmes de traduction poétique », *Actes des congrès de la Société française Shakespeare*, 2007 (b), p. 185-212.

— « Entretien avec Claude Yersin, Alain Libolt et Christian Cloarec. (Propos recueillis et mis en forme par Sophie Chiari et Jean-Michel Déprats) », *Sillages critiques*, 2013, s. p. [[En ligne](#), OpenEdition Journals].

— « Chapitre V. La langue de Shakespeare et sa traduction en français », Paris cedex 14, Presses Universitaires de France, 2016, (« Que sais-je ? »), p. 64-75, [[En ligne](#), CAIRN].

DÉPRATS, Jean-Michel, AVRON, Philippe, FONTANA, Richard, [et al.], « Rencontre sur Hamlet : avec Philippe Avron, Richard Fontana et François Marthouret (animateur Jean-Michel Déprats) », *Actes des congrès de la Société française Shakespeare*, novembre 1984, p. 175-188.

DÉPRATS, Jean-Michel, RIVIER, Estelle et BRAUNSCHWEIG, Stéphane, « “Chez Shakespeare, il y a toujours du monstre dans l’humain.”. Entretien avec Stéphane Braunschweig sur sa mise en scène en 1997 de *Measure for Measure* de William Shakespeare, conduit le 24 Avril 2012 au Théâtre de la Colline », *Sillages critiques*, janvier 2013, s. p., [[En ligne](#), OpenEdition Journals].

DÉPRATS, Jean-Michel, RUF, Jean-Yves, RUF, Éric, [et al.], « Entretien avec Jean-Yves Ruf, Éric Ruf et Loïc Corbery », *Actes des congrès de la Société française Shakespeare*, mai 2014, p. 179-192.

DÉPRATS, Jean-Michel et VINCENT, Jean-Pierre, « Rencontre à propos de Peines d’amour perdues », *Actes des congrès de la Société française Shakespeare*, novembre 1980, p. 149-152.

DÉPRATS, Jean-Michel et TREILHOU-BALAUDÉ, Catherine, « Table ronde sur la mise en scène », *Actes des congrès de la Société française Shakespeare*, novembre 2000, p. 295-300.

DESSONS, Gérard et MESCHONNIC, Henri, *Traité du rythme : des vers et des proses*, Paris, Armand Colin, 1998 [2008].

DI CRISTO, Albert, *Les musiques du français parlé: essais sur l'accentuation, la métrique, le rythme, le phrasé prosodique et l'intonation du français contemporain*, Berlin, De Gruyter, 2016, (« Études de linguistique française », volume 1).

DOBBY-POIRSON, Florence, *Le pathétique dans le théâtre de Robert Garnier*, Classiques Garnier, 2006, [[En ligne](#), Garnier].

DOCKÈS, Pierre, *Le Capitalisme et ses rythmes, quatre siècles en perspective. Tome I : Sous le regard des géants*, Classiques Garnier, 2017, [[En ligne](#), Garnier].

DOLVEN, Jeff, « Tudor Versification and the Rise of Iambic Pentameter », in Kent Cartwright, (éd.). *A Companion to Tudor Literature*, éd. Kent Cartwright, Oxford, UK, Wiley-Blackwell, 2010, p. 364-380, [[En ligne](#), Wiley].

DORAN, Madeleine, *Shakespeare's dramatic language : essays*, Madison, University of Wisconsin Press, 1976.

DOWNER, Alan S., « Prolegomenon To a Study of Elizabethan Acting », *Maske und Kothurn*, vol. 10 / 3-4, décembre 1964, p. 625-636, [[En ligne](#), V&R Library].

DUBEUX, Albert, *Les traductions françaises de Shakespeare.*, Paris, Les Belles Lettres, 1920, [[En ligne](#), ScholarsPortal].

DUCROT, Oswald, « Les lois de discours », *Langue française*, vol. 42 / 1, 1979, p. 21-33, [[En ligne](#), Persée].

DUFFELL, Martin J., « “The Craft so Long to Lerne” : Chaucer's Invention of the Iambic Pentameter », *The Chaucer Review*, vol. 34 / 3, Penn State University Press, 2000, p. 269-288, [[En ligne](#), JSTOR].

— *A new history of English metre*, London, Maney Publ., 2008 [2011].

DUFFELL, Martin J. et BILLY, Dominique, « From Decasyllable to Pentameter : Gower's Contribution to English Metrics », *The Chaucer Review*, vol. 38 / 4, Penn State University Press, 2004, p. 383-400, [[En ligne](#), JSTOR].

DUFLET, Jean-Paul et PETITJEAN, André, *Approches linguistiques des textes dramatiques*, Paris, Classiques Garnier, 2013, (« Domaines linguistiques ; Série Formes discursives », 1. 1), [[En ligne](#), Garnier].

DUPONT, Florence, *L'orateur sans visage. Essai sur l'acteur romain et son masque*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000, (« Collège international de philosophie »), [[En ligne](#), CAIRN].

EDWARDS, Michaël, « Yves Bonnefoy et les Sonnets de Shakespeare », *Littérature*, vol. 150 / 2, Paris, Armand Colin, 2008, p. 25-39, [[En ligne](#), Cairn].

EIFRING, Halvor et THEIL, Rolf, *Linguistics for Students of Asian and African Languages*, Université d'Oslo, 2005, [[En ligne](#), Université d'Oslo].

ELLRODT, Robert, « Comment traduire la poésie ? », *Palimpsestes*, septembre 2006, p. 65-75, [[En ligne](#), OpenEdition Journals].

ETKIND, Efim G., *Un art en crise : essai de poétique de la traduction poétique*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1982.

EVANS, B. I., *The Language of Shakespeare's Plays*, 2013 [2005], [[En ligne](#), VLe Books]].

FINKENSTAEDT, Thomas et WOLFF, Dieter, *Ordered profusion; studies in dictionaries and the English lexicon*, Heidelberg, C. Winter, 1973, (« Annales Universitatis Saraviensis », Bd. 13).

FO, Dario, *Le gai savoir de l'acteur*, trad. Valeria Tasca, Paris, L'Arche, 1987 [1990], 318 p.

FORMARIER, Marie, « De ῥυθμός à numerus », *Rhuthmos*, 2012, [[En ligne](#), Rhuthmos].

FRANÇOIS, Jacques, *La genèse du langage et des langues*, Auxerre, Sciences humaines éditions, 2017.

FUCHS, Catherine, « Les problématiques énonciatives : Esquisse d'une présentation historique et critique », *DRLAV. Documentation et Recherche en Linguistique Allemande Vincennes*, vol. 25 / 1, 1981, p. 35-60, [[En ligne](#), Persée].

FUMAROLI, Marc, « Le corps éloquent : une somme d'*actio* et *pronuntiatio rhetorica* au XVII^e siècle, les *Vacationes Autumnales* du P. Louis de Cressolles (1620) », *XVII^e SIECLE*, vol. 3 / 132, 1981, p. 237-264.

— *L'âge de l'éloquence : rhétorique et res literaria de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, 3^e éd, Genève, Droz, 2002 [1994], (« Titre courant », 24).

FUSSELL, Paul, *Theory of prosody in eighteenth-century England*, New London, Connecticut College, 1954, [[En ligne](#), HathiTrust].

GARCÍA MARTÍNEZ, Manuel, « Sur la réception du rythme du texte dans la représentation théâtrale », *Les chemins du texte: VI coloquio da APFFUE (Santiago, 19, 20 e 21 de febreiro de 1997)*, vol. 110, éds. Teresa García-Sabell Tormo et Asociación de Profesores de Filología Francesa de la Universidad Española, Santiago e Compostela, Univ. de Santiago de Compostela, Servicio de Publ. e Intercambio Científico, 1998, (« Cursos e congresos da Universidade de Santiago de Compostela »), p. 231-236.

— « Le temps et le rythme au théâtre », *L'Annuaire théâtral*, 2001, p. 69-81.

GARNIER, Bruno, *Pour une poétique de la traduction : l'Hécube d'Euripide en France, de la traduction humaniste à la tragédie classique*, Paris, L'Harmattan, 1999, (« Sémantiques »).

GAWELKO, Marek, « Essai de classification fonctionnelle des langues romanes », *Romance Philology*, vol. 55 / 1, Brepols, 2001, p. 21-40, [[En ligne](#), JSTOR].

GENETTE, Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Editions du Seuil, 1991.

GÉNIN, Isabelle, « Présentation », *Palimpsestes*, janvier 2016, s. p., [[En ligne](#), OpenEdition Journals].

GERBER, Natalie, « Stress-Based Metrics Revisited: A Comparative Exercise in Scansion Systems and their Implications for Iambic Pentameter », 2014, in *Thinking Verse III* (2013), p. 131-168, [[En ligne](#), thinkingverse.org].

GHYKA, Matila C., *Essai sur le Rythme*, NRF Gallimard, 1938, (« Hors série Connaissance »).

GIMENES, Manuel, PERRET, Cyril et NEW, Boris, « Lexique-Infra : grapheme-phoneme, phoneme-grapheme regularity, consistency, and other sublexical statistics for 137,717 polysyllabic French words », *Behavior Research Methods*, vol. 52 / 6, décembre 2020, p. 2480-2488, [[En ligne](#), Springer].

GIROUARD, André, « Vigny traducteur d'Othello : justification d'un choix », *Revue Canadienne de littérature comparée*, vol. 3 / 2, 1976, p. 137-153 [[En ligne](#), ualberta.ca].

GOLDMAN, Jean-Philippe, CONTENT, Alain et FRAUENFELDER, Ulrich Hans, « Comparaison des structures syllabiques en français et en anglais », *XXI^{èmes} Journées d'Étude sur la Parole*, 1996, p.119-122, [[En ligne](#), Université de Genève].

GOLSTON, Chris et RIAD, Thomas, « Iambic Pentameter is Neither », California State University Fresno, Stockholm University, 1998.

GRAHAM, Catherine, « Corps à corps. La communication acteur-spectateur », *L'Annuaire théâtral : Revue québécoise d'études théâtrales*, 1995, p. 31-38, [[En ligne](#), Érudit].

GRAMMONT, Maurice, *Le vers français ses moyens d'expression, son harmonie.*, 2e, Paris, H. Champion, 1913, (« Collection Linguistique (Société de linguistique de Paris) »), [[En ligne](#), archive.org].

GREENBLATT, Stephen, *Will le magnifique*, Paris, Flammarion, 2014.

GRICE, H. P., *Studies in the way of words*, Cambridge, Mass, Harvard University Press, 1989.

GRIFFITHS, Eric, « On Lines and Grooves from Shakespeare to Tennyson », in Robert Douglas-Fairhurst, Seamus Perry, (éds.). *Tennyson among the poets : bicentenary essays*, éds. Robert Douglas-Fairhurst et Seamus Perry, New York, Oxford University Press, 2009.

GROS, Bérangère, *Benno Besson, maître de stage : à propos de L'exception et la règle de Bertolt Brecht, L'histoire tragique d'Hamlet, prince de Danemark de William Shakespeare, Sainte Jeanne des Abattoirs de Bertolt Brecht*, éd. Benno Besson, Carnières-Morlanwelz, Lansman, 1999, (« Collection Maîtres de stage », 2).

GROS DE GASQUET, Julia, *En disant l'alexandrin: l'acteur tragique et son art, XVII^e – XX^e siècle*, Paris, Champion, 2006, (« Lumière classique », 65).

— « Rhétorique, théâtralité et corps actorial », *Dix-septième siècle*, vol. 236 / 3, 2007, p. 501-519, [[En ligne](#), Cairn].

GROSJEAN, François et DESCHAMPS, Alain, « Analyse contrastive des variables temporelles de l'anglais et du français: vitesse de parole et variables composantes, phénomènes d'hésitation », *Phonetica*, vol. 31 / 3-4, mai 1975, p. 144-184, [[En ligne](#), De Gruyter].

GRUNIG, Blanche-Noëlle, « Théâtre, énonciation, cognition », *Cahiers de praxématique [En ligne]*, mis en ligne le /01/2015 1996, p. 15-29.

GRUNIG, Blanche-Noëlle, « La représentation théâtrale ou le pouvoir du verbal. Sur l'exemple de tragédies classiques françaises et de tragédies d'Eschyle », *Pratiques*, vol. 119 / 1, 2003, p. 101-108, [[En ligne](#), Persée].

GUÉNOUN, Denis, « Théâtre et poésie : Propositions », *Études de lettres*, mars 2018, p. 169-182.

GUIBET LAFAYE, Caroline, « Pour une esthétique platonicienne », *Laval théologique et philosophique*, vol. 61 / 1, 2005, p. 5-20, [[En ligne](#), Érudit].

GUIDÈRE, Mathieu, *Introduction à la traductologie : penser la traduction : hier, aujourd'hui, demain*, Bruxelles, De Boeck, 2008, (« Traducto »).

GUILLEMIN-FLESCHER, Jacqueline, « Représentation linguistique de l'activité, l'action et l'événement en français et en anglais », *Palimpsestes*, janvier 1991, p. 51-69, [[En ligne](#), OpenEdition Journals].

GURR, Andrew, « Elizabethan Action », *Studies in Philology*, vol. 63 / 2, University of North Carolina Press, 1966, p. 144-156, [[En ligne](#), JSTOR].

HALÉVY, Olivier, *La vie d'une forme : l'alexandrin renaissant (1452-1573)*, thèse soutenue à l'Université Stendhal en, 2003, déposée à l'Université Grenoble Alpes.

HALLE, Morris et KEYSER, Samuel Jay, *English stress : its form, its growth, and its role in verse*, Harper and Row, 1971 (a).

— « Illustration and Defense of a Theory of the Iambic Pentameter », *College English*, vol. 33 / 2, National Council of Teachers of English, 1971 (b), p. 154-176, [[En ligne](#), JSTOR].

HAMBURGER, Maik, « “If it be now” : The Knocking of Fate Reading Shakespeare for Translation », in *Translating Shakespeare for the Twenty-First Century*, vol. 35, Brill, 2004, p. 117-128, (« DQR Studies in Literature Online »), [[En ligne](#), Brill].

HANSON, Kristin et KIPARSKY, Paul, « A Parametric Theory of Poetic Meter », *Language*, vol. 72 / 2, Linguistic Society of America, 1996, p. 287-335.

— « The nature of verse and its consequences for the mixed form », in Karl Reichl, Joseph Harris, (éds.). *Prosimetrum: cross-cultural perspectives on narrative in verse and prose*, éds. Karl Reichl et Joseph Harris, Cambridge, D.S. Brewer, 1997, p. 17-44.

HARBAGE, Alfred, « XLIII. Elizabethan Acting », *Publications of the Modern Language Association of America*, vol. 54 / 3, septembre 1939, p. 685-708, [[En ligne](#), cambridge.org].

HARDING, Denys Clement Wyatt, *Words into rhythm : English speech rhythm in verse and prose*, Cambridge [Eng.]; New York, Cambridge University Press, 1976, (« The Clark lectures », 1971-1972).

HARDISON, Osborn Bennett, *Prosody and purpose in the English Renaissance.*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1989 [2019].

HATTAWAY, Michael, *Elizabethan popular theatre : plays in performance*, London, Routledge, 2005 [1982], (« Routledge library editions - Shakespeare », performance ; in 4 volumes ; 2).

HAY, Jessica S. F. et DIEHL, Randy L., « Perception of rhythmic grouping : Testing the iambic/trochaic law », *Perception & Psychophysics*, vol. 69 / 1, janvier 2007, p. 113-122, [[En ligne](#), Springer].

HAYES, Bruce, « The phonology of rhythm in English », *Linguistic Inquiry*, vol. 15 / 1, JSTOR, 1984, p. 33-74, [[En ligne](#), JSTOR].

HELBO, André, *Les mots et les gestes : essai sur le théâtre*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1983, [[En ligne](#), HathiTrust].

HENDREN, Joseph W., « A Word for Rhythm and a Word for Meter », *PMLA/Publications of the Modern Language Association of America*, vol. 76 / 3, juin 1961, p. 300-308, [[En ligne](#), JSTOR].

HERMAN, Joseph, *Le Latin vulgaire*, Paris, PUF, 1975, (« Que Sais-Je? »).

HEYLEN, Romy, *Translation, poetics, and the stage : six French Hamlets*, London ; New York, Routledge, 1993, (« Translation studies »).

HIRREL, Michael J., « Duration of Performances and Lengths of Plays : How Shall We Beguile the Lazy Time ? », *Shakespeare Quarterly*, vol. 61 / 2, 2010, p. 159-182, [[En ligne](#), Oxford Academic].

HOENSELAARS, Ton, « Between Heaven and Hell: Shakespearian Translation, Adaptation, and Criticism from a Historical Perspective », *The Yearbook of English Studies*, vol. 36 / 1, Modern Humanities Research Association, 2006, p. 50-64, [[En ligne](#), JSTOR].

HORN-MONVAL, Madeleine, *Les traductions françaises de Shakespeare : à l'occasion du 4^e centenaire de sa naissance, 1564-1964*, vol. 1, Centre National de le Recherche Scientifique, 1963.

HULT, David F., « Traduction en vers, traduction en prose au seuil du XIV^e siècle », in Maria Colombo Timelli, Barbara Ferrari, Anne Schoysman, (éds.). *Mettre en prose aux XIV^e-XVI^e siècles*, vol. 11, éds. Maria Colombo Timelli, Barbara Ferrari et Anne Schoysman, Turnhout, Brepols Publishers, 2010, (« Texte, Codex & Contexte »), p. 159-168, [[En ligne](#), Brepols Online].

ISRAEL, Fortunato, « Shakespeare en français : être ou ne pas être ? », *Palimpsestes*, avril 1990, s. p., [[En ligne](#), OpenEdition Journals].

JACKSON, MacDonald Pairman, « Pause Patterns in Shakespeare's Verse : Canon and Chronology », *Literary and Linguistic Computing*, vol. 17 / 1, avril 2002, p. 37-46, [[En ligne](#), Oxford Academic].

JAEGER, Werner, *Paideia : The Ideals of Greek Culture*, trad. Gilbert Highet, Oxford, Blackwell, 1946, 3 vol.

a) *Volume I. Archaic Greece : The Mind of Athens*, I

b) *II. In Search of the Divine Centre*, II.

c) *III. The Conflict of Cultural Ideals in the Age of Plato*, III.

JAKOBSON, Roman, *Essais de linguistique générale*, Paris, Les Editions de Minuit, 1963.

JAUSS, Hans Robert, *Pour une herméneutique littéraire*, Paris, Gallimard, 2017 [1988], (« Tel », 418).

JENSEN, John T, *English phonology*, Amsterdam ; Philadelphia, J. Benjamins Pub. Co., 1993, [[En ligne](#), ProQuest].

JESPERSEN, Otto, « Notes on Meter », in Harvey Seymour Gross, (éd.). *The structure of verse : modern essays on prosody*, éd. Harvey Seymour Gross, Rev. ed, New York, Ecco Press, 1933 [1979].

— *Selected Writings of Otto Jespersen (Routledge Revivals)*, 1960 [2010].

JOHANSSON, Barbro B., « Language and Music : What do they have in Common and how do they Differ ? A Neuroscientific Approach », *European Review*, vol. 16 / 4, 2008, p. 413-427, [[En ligne](#), Cambridge University Press].

JOSEPH, Bertram Leon, *Acting Shakespeare*, 1960 [2014], [[En ligne](#), ProQuest].

JOUSSE, Marcel, *L'Anthropologie du Geste*, Les Éditions Resma, Paris, 1969 [1925], (« Les classiques des sciences sociales »).

JOUVET, Louis, *Molière et la comédie classique: extraits des cours de Louis Juvet au conservatoire (1939 – 1940)*, Paris, Gallimard, 1998 [1965], (« Pratique du théâtre »).

KARSKY, Marie Nadia, « Modernités shakespeariennes : le cas de la traduction », *Itinéraires*, décembre 2010, p. 117-136, [[En ligne](#), OpenEdition Journals].

— « Présentation », *Palimpsestes*, janvier 2014, p. 11-26, [[En ligne](#), OpenEdition Journals].

KAYSER, Daniel, KOENIG, Olivier, PROUST, Joëlle, [et al.], *Dictionary of Cognitive Science Neuroscience, Psychology, Artificial Intelligence, Linguistics, and Philosophy*, éd. Olivier Houdé, 1998.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, « Pour une approche pragmatique du dialogue théâtral », *Pratiques*, vol. 41 / 1, 1984, p. 46-62, [[En ligne](#), Persée].

— « Dialogue théâtral vs conversations ordinaires », *Cahiers de praxématique*, mis en ligne le /01/2015 1996, p. 1-14, [[En ligne](#), OpenEdition Journals].

— *Les interactions verbales*, 3^e éd, Paris, A. Colin, 1998, (« Collection U »).

KERMODE, Frank, *Shakespeare's language*, London, Penguin, 2001.

KINNEY, Arthur F., *Shakespeare by stages : an historical introduction*, Malden, MA, Blackwell Pub, 2003.

KIPARSKY, Paul, « Stress, Syntax, and Meter », *Language*, vol. 51 / 3, Linguistic Society of America, 1975, p. 576-616, [[En ligne](#), JSTOR].

— « The Rhythmic Structure of English Verse », *Linguistic Inquiry*, vol. 8 / 2, The MIT Press, 1977, p. 189-247, [[En ligne](#), JSTOR].

KÖKERITZ, Helge, *Shakespeare's Pronunciation*, New Haven, Yale University Press, 1953.

KOWZAN, Tadeusz, *Littérature et spectacle*, De Gruyter, 1975, [[En ligne](#), De Gruyter].

KRÉSINE, Florence, *Le nombre et l'innombrable dans le théâtre de Shakespeare: histoires et tragédies*, Saint-Denis, Connaissances et savoirs, 2017, (« Lettres et langues. Essai »).

KURKOVÁ, Daniela, *La problématique des groupes accentuels en français parlé*, Univerzita Karlova, 2019, [[En ligne](#), Charles University].

LADMIRAL, Jean-René, « Le prisme interculturel de la traduction », *Palimpsestes*, septembre 1998, p. 15-30, [[En ligne](#), OpenEdition Journals].

— « Lever de rideau théorique : quelques esquisses conceptuelles », *Palimpsestes*, décembre 2004, p. 15-30, [[En ligne](#), OpenEdition Journals].

LAMBERT, José, « How Emile Deschamps translated Shakespeare's "Machbeth", or Theatre System and Translational System in French literature (1800-1850) », *Dispositio*, vol. 7 / 19/21, Center for Latin American and Caribbean Studies, University of Michigan, Ann Arbor, 1982, p. 53-61, [[En ligne](#), JSTOR].

LANGWORTHY, Charles A., « A Verse-Sentence Analysis of Shakespeare's Plays », *PMLA*, vol. 46 / 3, Modern Language Association, 1931, p. 738-751, [[En ligne](#), JSTOR].

LARTHOMAS, Pierre, *Le langage dramatique : sa nature, ses procédés*, Paris, Presses universitaires de France, 1980.

LATRAVERSE, François, « Remarques sur quelques apories de la pragmatique », *Revue québécoise de linguistique*, vol. 18 / 1, 1989, p. 233-240, [[En ligne](#), Érudit].

LAWLER, Lillian B., « Phora, Schema, Deixis in the Greek Dance », *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, vol. 85, 1954, [[En ligne](#), JSTOR].

LE ROY, Georges, *La diction française par les textes*, Paris, P. Deleplane, 1911, [[En ligne](#), archive.org].

LEBÈGUE, Raymond, « L'influence du théâtre néo-latin sur le théâtre sérieux en langue française », *Humanisme et Renaissance*, vol. 6 / 1, 1939, p. 41-47.

LECOQ, Anne-Marie, « Nature et Rhétorique : De l'action oratoire à l'éloquence muette (John Bulwer) », *XVII^e SIECLE*, vol. 3 / 132, 1981, p. 265-277, [[En ligne](#), Gallica].

LEFEBVRE-SCODELLER, Cindy, « Le rythme comme "projet de traduction" : la traduction de *The Waves* de Virginia Woolf », *Vita Traductiva*, 2014, (« Voice in Translation »), [[En ligne](#), Yorkspace].

LEHMANN, Hans-Thies, *Le théâtre postdramatique*, Paris, Arche, 2002.

LENAY, Charles, « Causalité circulaire dans les systèmes de systèmes. Un modèle inspiré par les animaux sociaux », *Cahiers COSTECH*, 2018, s. p. [[En ligne](#), COSTECH].

LEROI-GOURHAN, André, *Le geste et la parole. 2 : La mémoire et les rythmes*, Repr., Paris, Michel, 1965, (« Sciences d'aujourd'hui »).

LEVERATTO, Jean-Marc et JULLIER, Laurent, « L'expérience du spectateur », *Degrés*, 2010, p. 1-16.

LIBERMAN, Mark et PRINCE, Alan, « On stress and linguistic rhythm », *Linguistic inquiry*, vol. 8 / 2, 1977, p. 249-336, [[En ligne](#), JSTOR].

LIEBLEIN, Leanore, « Translation and Mise-en-Scène : The Example of French Translation », *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, V, 1990, p. 81-94.

— « Embodied Intersubjectivity and the Creation of Early Modern Character », in Paul Yachnin, Jessica Slights, (éds.). *Shakespeare and Character*, éds. Paul Yachnin et Jessica Slights, London, Palgrave Macmillan UK, 2009, p. 117-135, [[En ligne](#), Springer].

LING, Low Ee, GRABE, Esther et NOLAN, Francis, « Quantitative Characterizations of Speech Rhythm : Syllable-Timing in Singapore English », *Language and Speech*, vol. 43 / 4, décembre 2000, p. 377-401, [[En ligne](#), SAGE].

LOMBARDO, Agostino, « Translating Shakespeare for the Theatre », in Piero Boitani, Robert Clark, (éds.). *English studies in transition : papers from the ESSE Inaugural Conference*, éds. Piero Boitani et Robert Clark, London ; New York, Routledge, 1993, p. 198-208 [[En ligne](#), EBSCO].

LOMBEZ, Christine, « La traduction poétique et le vers français au XIX^e siècle », *Romantisme*, vol. 140 / 2, Paris, Armand Colin, 2008, p. 99-110, [[En ligne](#), Cairn].

LOPEZ, Jeremy, « Imagining the Actor's Body on the Early Modern Stage », *Medieval & Renaissance Drama in England*, vol. 20, Rosemont Publishing & Printing Corp DBA Associated University Presses, 2007, p. 187-203, [[En ligne](#), JSTOR].

LOTE, Georges, *Histoire du vers français. Tome I Première partie : Le Moyen Age I. Les origines du vers français. Les éléments constitutifs du vers : la césure ; la rime ; le numérisme et le rythme*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 1949-1955 [1991 ; 2013], [[En ligne](#), OpenEdition Books].

LUSSON, Pierre et ROUBAUD, Jacques, « Mètre et rythme de l'alexandrin ordinaire », *Langue française*, vol. 23 / 1, 1974, p. 41-53, [[En ligne](#), Persée].

MACDONALD, Michael J., « William Shakespeare's Reception of Ancient Rhetoric », in Sophia Papaioannou, Andreas Serafim, Michael Edwards, *Brill's Companion to the Reception of Ancient Rhetoric*, Brill, 2022, p. 305-330, [[En ligne](#), Brill].

MACK, Peter, *Reading and rhetoric in Montaigne and Shakespeare*, 2015, [[En ligne](#), VLe Books].

MAINGUENEAU, Dominique, « Manuel de linguistique pour le texte littéraire », Numilog, 2010.

MARKOWICZ, André et JONES-DAVIES, Margaret, « Interventions d'André Markowicz et de Margaret Jones-Davies à propos de leur édition de *Mesure pour Mesure* », *Sillages critiques*, janvier 2013, s. p. [[En ligne](#), OpenEdition Journals].

MARROU, Henri Irénée, *Histoire de l'éducation dans l'Antiquité. I : Le monde grec*, [Nachdr. der Ausg.], Paris, Éd. du Seuil, 1948 [1981], (« Points Histoire », 56).

MARTIN, Meredith, *The rise and fall of meter : poetry and English national culture, 1860-1930*, Princeton (N.J.), Princeton University Press, 2012.

MASSON, Jean-Yves, « De la traduction comme acte créateur : raisons et déraisons d'un déni », *Meta*, vol. 62 / 3, Les Presses de l'Université de Montréal, 2017, p. 635-646, [[En ligne](#), Érudit].

MAUSS, Marcel, *Manuel d'ethnographie (Édition électronique)*, Université du Québec, Jean-Marie Tremblay, 1926, (« Les classiques des sciences sociales »).

— « Les techniques du corps », *Journal de Psychologie*, XXXII, 1935, p. 271-293.

MAZALEYRAT, Jean, *Éléments de métrique française*, Paris, A. Colin, 1974.

MCCALLUM-BARRY, Carmel, « Why Did Erasmus Translate Greek Tragedy? », *Erasmus of Rotterdam Society Yearbook*, vol. 24 / 1, janvier 2004, p. 52-70, [[En ligne](#), Brill].

MCDONALD, Russ, « Jonson and Shakespeare and the rhythm of verse », in Richard Harp, Stanley Stewart, (éds.). *The Cambridge Companion to Ben Jonson*, éds. Richard Harp et Stanley Stewart, 1, Cambridge University Press, 2000, p. 103-118, [[En ligne](#), cambridge.org].

MCKIE, Michael, « The Origins and Early Development of Rhyme in English Verse », *The Modern Language Review*, vol. 92 / 4, octobre 1997, p. 817-831, [[En ligne](#), JSTOR].

MCMAHON, April M. S., *An introduction to English phonology*, Edinburgh, Edinburgh University press, 2002, (« Edinburgh textbooks on the English language »).

MELAI, Maurizio, *Les derniers feux de la tragédie classique : étude du genre tragique en France sous la Restauration et la Monarchie de Juillet*, Thèse soutenue à l'Université Paris IV – Sorbonne / Università di Pisa en 2011, [[En ligne](#), core.ac].

MESCHONNIC, Henri, *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 2009 [1982].

— « Qu'entendez-vous par oralité? », *Langue française*, vol. 56 / 1, 1982, p. 6-23, [[En ligne](#), Persée].

— « Traduction, adaptation – palimpseste », *Palimpsestes*, avril 1990, s. p., [[En ligne](#), OpenEdition Journals].

— « Ce que la clarté empêche de voir : À propos de la langue française », *Esprit (1940-)*, Éditions Esprit, 1997, p. 51-63, [[En ligne](#), JSTOR].

— *Poétique du traduire*, Lagrasse, Verdier, 2012 [1999], (« Verdier poche Linguistique »).

— « Le rythme, prophétie du langage », *Palimpsestes*, avril 2004, p. 9-23, [[En ligne](#), OpenEdition Journals].

MESCHONNIC, Henri et BAUMGARTEN, Jean, « Le rythme et la traduction : Entretien avec Henri Meschonnic », *Esprit*, Éditions Esprit, 1982, p. 87-95, [[En ligne](#), JSTOR].

MICHON, Pierre, « Note sur le renouveau des études rythmiques », *Rhuthmos*, 2010, s. p., [[En ligne](#), Rhuthmos].

— « Rythme, rythmanalyse, rythmologie : un essai d'état des lieux », *Rhuthmos*, 2012, s. p., [[En ligne](#), Rhuthmos].

— « Deux figures du rythme chez Diderot : l'hiéroglyphe et la manière », *Rhuthmos*, 2013, s. p., [[En ligne](#), Rhuthmos].

— *Elements of rhythmology*, Revised and Expanded ed, Paris, Rhuthmos, 2018, (« Collection Rythmologies »).

— « Notes éparses sur le rythme comme enjeu artistique, scientifique et philosophique depuis la fin du XVIII^e siècle », *Rhuthmos*, juillet 2019, s. p., [[En ligne](#), Rhuthmos].

MILLER, Cliff et CARTER-ÉNYÌ, Aaron, « A Diachronic Study of Rhythm in Shakespeare Performance », *Voice and Speech Review*, vol. 12 / 1, Routledge, janvier 2018, p. 49-64, [[En ligne](#), Taylor & Francis].

MILNER, Jean-Claude et REGNAULT, François, *Dire le vers : court traité à l'intention des acteurs et des amateurs d'alexandrins*, Lagrasse France, Verdier, 2008 [1987].

MINKOVA, Donka, *A Historical Phonology of English*, Edinburgh University Press, 2014, [[En ligne](#), JSTOR].

MONROE, Harriet, « Rhythms of English Verse : I », *Poetry*, vol. 3 / 2, Poetry Foundation, 1913, p. 61-68, [[En ligne](#), JSTOR].

MONSARRAT, Gilles, « Shakespeare in French Translation (1963–2003) : A Bibliography », *Cahiers Élisabéthains : A Journal of English Renaissance Studies*, vol. 65 / 1, mai 2004, p. 99-107, [[En ligne](#), SAGE].

MONTANA, Jean-Marie, « Rhétorique, voix et art dramatique dans la tragédie romaine », *Babel*, janvier 2003, p. 53-71, [[En ligne](#), OpenEdition Journals].

MORGAN, Oliver, « Verse and Metre », in David Schalkwyk, Lynne Magnusson, (éds.). *The Cambridge Companion to Shakespeare's Language*, éds. David Schalkwyk et Lynne Magnusson, Cambridge, Cambridge University Press, 2019, p. 53-71, (« Cambridge Companions to Literature »), [[En ligne](#), cambridge.org].

MORIER, Henri, *Le rythme du vers symboliste et ses relations avec le sens, I – Verhaeren*, Genève, Les Presses académiques, 1943.

— *Dictionnaire de poésie et de rhétorique*, 4. éd., rev. Augm., Paris, Presses Univ. de France, 1961 [1989].

MORIN, Edgar, *La méthode. 1 : La nature de la nature*, Paris, Éd. du Seuil, 2006 [1977], (« Points Série essais », 123).

— *Introduction à la pensée complexe*, 2. éd., Paris, Ed. du Seuil, 2005 [1990].

— « Réforme de pensée, transdisciplinarité, réforme de l'Université », *Bulletin Interactif du Centre International de Recherches et Études transdisciplinaires*, Locarno, 1997, [[En ligne](#), CIRET].

MOTTA, Marco, « Jouer au théâtre. Le rythme de l'expression: », in *Des accords équivoques*, BSN Press, 2013, p. 111-187, [[En ligne](#), Cairn].

MUNET-SULLY, *Souvenirs d'un tragédien*, Éditions Pierre Lafitte, 1917.

MYKLEBUST, Nicholas, *Misreading English meter : 1400-1514*, The University of Texas at Austin, 2012, [[En ligne](#), University of Texas].

NAÏS, Hélène, « Le décasyllabe et l'alexandrin en France au 16^e siècle », *Revista de Filología Española*, XI Congreso Internacional de Lingüística y Filología Románicas, 1968, p. 1653-1668.

NÉE, Patrick, *Yves Bonnefoy : traduction et critique poétique*, Paris, Larousse, 2008.

NEMER, Monique, « Traduire Shakespeare », *Romantisme*, vol. 1 / 1, 1971, p. 94-101, [[En ligne](#), Persée].

NIDA, Eugene, *Toward a Science of Translating : With Special Reference to Principles and Procedures Involved in Bible Translating*, 2003 [1964], [[En ligne](#), Brill].

- NOGUÉ, Jean, « Pas et figures dans la danse grecque antique », *Bulletin de correspondance hellénique*, vol. 61 / 1, 1937, p. 79-85, [[En ligne](#), Persée].
- O'KEEFE, John J., *An Analysis of Jasper Heywood's Translations of Seneca's Troas, Thyestes, and Hercules Furens*, Dissertations, Loyola University Chicago, 1974, [[En ligne](#), Loyola University Chicago].
- OLIVER, Mary, *Rules for the dance: a handbook for writing and reading metrical verse*, Boston, Houghton Mifflin, 1998.
- ORAS, Ants, *Pause patterns in Elizabethan and Jacobean drama ; an experiment in prosody*, Gainesville, University of Florida Press, 1960.
- OSEKI-DÉPRÉ, Inês, « Théories et pratiques de la traduction littéraire en France », *Le français aujourd'hui*, vol. 142 / 3, 2003, p. 5-17, [[En ligne](#), Cairn].
- OUSTINOFF, Michaël, *La traduction*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009.
- PACE, George B., « The Two Domains: Meter and Rhythm », *PMLA/Publications of the Modern Language Association of America*, vol. 76 / 4-Part1, septembre 1961, p. 413-419 [[En ligne](#), JSTOR].
- PATEL, Aniruddh D., « Musical rhythm, linguistic rhythm, and human evolution », *Music Perception*, vol. 24 / 1, University of California Press USA, 2006, p. 99-104.
- PATERSON, Morton L., « What is Pentameter ? The Five in Shakespeare's Verse », *English Studies*, vol. 83 / 2, avril 2002, p. 97-135, [[En ligne](#), Taylor & Francis].
- PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du Théâtre*, 4^e, Paris, Armand Colin, 2019 [1987].

— *L'Analyse des Spectacles*, Paris, Armand Colin, 2021 [1996].

PEITSARA, Kirsti, « Variants of contraction : The case of it's and 'tis », *ICAME Journal*, 2004, p. 77-94, [[En ligne](#), ICAME].

PENSOM, Roger, « Accent et syllabe dans les vers français : une synthèse possible ? », *Journal of French Language Studies*, vol. 19 / 3, novembre 2009, p. 335-361, [[En ligne](#), cambridge.org].

PERRY, John O., « The Relationships Between Rhythm and Meaning », *Criticism*, vol. 7 / 4, Wayne State University Press, 1965, p. 373-378, [[En ligne](#), JSTOR].

PETRONE, Gianna, « L'orateur et le corps dans la Rome antique », in Marie-Hélène Garelli, Valérie Visa-Ondarçuhu, (éds.). *Corps en jeu*, éds. Marie-Hélène Garelli et Valérie Visa-Ondarçuhu, Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 31-39, [[En ligne](#), OpenEdition Books].

PEUREUX, Guillaume, *La fabrique du vers*, Paris, Seuil, 2009, (« Collection Poétique »).

PICON VALLIN, Béatrice, *Vsevolod Meyerhold*, Arles, Actes Sud-Papiers : Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique, 2005.

PICONE, Michael D., « Le Français face à l'anglais : aspects linguistiques », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, vol. 44 / 1, 1992, p. 9-23, [[En ligne](#), Persée].

PIKE, Kenneth L., « The intonation of American English », 1945 [[En ligne](#), archive.org].

PLANA, Muriel, *Roman, théâtre, cinéma : Adaptations, hybridations et dialogue des arts*, Levallois-Perret, Bréal, 2014, (« Collection "Amphi lettres" »).

PLOIX, Cédric, « “Sorry for the rhyme, not the sentiment” : Traduire Molière et Racine pour la scène anglaise : le problème de l’alexandrin et l’exemple des trois “McGoughières” », *Palimpsestes*, janvier 2016, s. p., [[En ligne](#), OpenEdition Journals].

POURTALÈS, Guy DE, « Postface à une nouvelle traduction de Hamlet », *La Revue Hebdomadaire*, juin 1924, p. 148-157.

POWELL, Grosvenor, « The Two Paradigms for Iambic Pentameter and Twentieth-Century Metrical Experimentation », *The Modern Language Review*, vol. 91 / 3, juillet 1996, p. 561-577, [[En ligne](#), JSTOR].

POZZO, Alessandra, DESPIERRES, Claire et BISMUTH, Hervé, « Le spectateur dans le texte. Analyse du grommelot. », in *La lettre et la scène : linguistique du texte de théâtre*, éd. Claire Despierre, Hervé Bismuth, Mustapha Krazem et Cécile Narjou, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2009, (« La lettre et la scène : linguistique du texte de théâtre. »), p. 305-312, [[En ligne](#), HAL].

PRINCE, Alan S., « Relating to the Grid », *Linguistic Inquiry*, vol. 14 / 1, MIT Press, 1983, p. 19-100, [[En ligne](#), JSTOR].

PROUST, Serge, « La domestication du corps du spectateur », Grenoble, France, L’Harmattan, 2005, p. 101-116, [[En ligne](#), Université Jean Monnet].

RABATEL, Alain, « Le problème du point de vue dans le texte de théâtre », *Pratiques*, 2003, p. 7-33.

RAMSAY, Robert L., « Changes in Verse-Technic in the Sixteenth Century English Drama », *The American Journal of Philology*, vol. 31 / 2, 1910, p. 175-202, [[En ligne](#), JSTOR].

RAMUS, Franck, DUPOUX, Emmanuel, ZANGL, Renate, [et al.], « An Empirical Study of the Perception of Language Rhythm », pre-print, juillet 2000, [[En ligne](#), Research Gate].

- RASTIER, François, « De la signification au sens. Pour une sémiotique sans ontologie. », *Texto !*, 2003, p. 213-240, [[En ligne](#), Revue Texto].
- REGATTIN, Fabio, « Théâtre et traduction un aperçu du débat théorique », *L'Annuaire théâtral*, mai 2010, p. 156-171, [[En ligne](#), Érudit].
- RICHMOND, Hugh M., *Shakespeare's theatre a dictionary of his stage context*, London ; New York, Continuum, 2002, [[En ligne](#), archive.org].
- RODDIER, Henri, « L'Abbé Prévost et le problème de la traduction au XVIII^e siècle », *Cahiers de l'AIEF*, 1956, p. 173-181, [[En ligne](#), Persée].
- RODDMAN, Philip, « Gide's Hamlet », *Partisan Review Issues*, Vol. 16, février 1949, p. 213-220.
- RODENBURG, Patsy, *Speaking Shakespeare*, New York, Palgrave Macmillan, 2004.
- ROESLER, Stéphanie, *Yves Bonnefoy et Hamlet : histoire d'une retraduction*, Paris, Classiques Garnier, 2016, (« Perspectives comparatistes », 41), [[En ligne](#), Garnier].
- ROSE, Yvan et DOS SANTOS, Christophe, « Effets positionnels dans l'acquisition du français », pre-print, Fez, 2004, p. 1-5 [[En ligne](#), HAL].
- ROSENBERG, Marvin, « Elizabethan Actors : Men or Marionettes? », *PMLA*, vol. 69 / 4, septembre 1954, p. 915-927, [[En ligne](#), JSTOR].
- ROSSI, Jean-Pierre, *Psycho-neurologie du langage : le sens des mots et des objets du monde*, Marseille, Solal, 2013, (« Neuropsychologie »).
- ROUBAUD, Jacques, *La vieillesse d'Alexandre : essai sur quelques états du vers français récent*, Paris, Ed. Ivrea, 1978.

— « Obstination de la poésie », *Le Monde Diplomatique*, janvier 2010 (a), [[En ligne](#), Le Monde Diplomatique].

— « Ni compté ni rimé », *Le Monde Diplomatique*, janvier 2010 (b), [[En ligne](#), Le Monde Diplomatique].

ROUSSET, Jean, *Forme et signification : essai sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, 16. impr, Paris, Corti, 1963.

RUDLIN, John, « Grommelot », in Judith Chaffee, Olly Crick, (éds.). *The Routledge companion to Commedia dell'Arte*, éds. Judith Chaffee et Olly Crick, Abingdon, Oxon ; New York, NY, Routledge, 2015, p. 155-164.

SAINTSBURY, George, « Historical manual of English prosody », Londres, 1910, Macmillan and co., [[En ligne](#), HathiTrust].

SAUSSURE, Ferdinand de, *Cours de linguistique générale*, Éd. critique, [Nachdr. der Ausg. 1916], éds. Charles Bally et Tullio De Mauro, Paris, Payot, 2005 [1916], (« Grande bibliothèque Payot »).

SAUVANET, Pierre, *Le rythme grec : de Héraclite à Aristote*, 1. éd, Paris, Presses Univ. de France, 1999, (« Philosophies », 124).

SCHLÜTER, Julia, *Rhythmic Grammar : The Influence of Rhythm on Grammatical Variation and Change in English*, Berlin, New York, Mouton de Gruyter, 2005, (« Topics in English Linguistics »), [[En ligne](#), De Gruyter].

SCHOENFELDT, Michael Carl, *The Cambridge introduction to Shakespeare's poetry*, Cambridge ; New York, Cambridge University Press, 2010, (« Cambridge introductions to literature »).

SCHWAB, Sandra, *Les variables temporelles dans la production et la perception de la parole*, mémoire sous la direction de d'Eric Wehrli ; Ulrich Hans Frauenfelder, Université de Genève, 2007, [[En ligne](#), Université de Genève].

SCOTT, Clive, « Translating Rhythm », *Translation and Literature*, vol. 6 / 1, Edinburgh University Press, 1997, p. 31-47, [[En ligne](#), JSTOR].

— « Translation and the expansion of the rhythmic sense », *Palimpsestes*, janvier 2014, p. 219-237, [[En ligne](#), OpenEdition Journals].

SEARLE, John R., « The Logical Status of Fictional Discourse », *New Literary History*, vol. 6 / 2, 1975, p. 47-70, [[En ligne](#), Wiley].

— « The Intentionality of Intention and Action », *Cognitive Science*, vol. 4 / 1, janvier 1980, p. 47-70, [[En ligne](#), JSTOR].

SELKIRK, Elisabeth O., *Phonology and syntax: the relation between sound and structure*, Cambridge, Mass, MIT Press, 1984, (« Current studies in linguistics series », 10).

SELTZER, Daniel, « Elizabethan Acting in Othello », *Shakespeare Quarterly*, vol. 10 / 2, 1959, p. 201–210, [[En ligne](#), Oxford Academic].

SERVIEN, Pius, *Les rythmes comme introduction physique à l'esthétique*, Paris, Boivin & Cie, 1930, (« Bibliothèque de la Revue des Cours et Conférences »).

SIOUFFI, Gilles, « Le génie de la langue entre les langues », *Littératures classiques*, vol. 96 / 2, Toulouse, Presses universitaires du Midi, 2018, p. 163-174, [[En ligne](#), Cairn].

SIPE, Dorothy L., *Shakespeare's Metrics*, Yale University Press, 1968.

SMITH, David Nichol, *Eighteenth century essays on Shakespeare*, Glasgow, J. MacLehose and Sons, 1903.

SMITH, David Nowell, « Distending the rhythmic knot », *Palimpsestes*, janvier 2014, p. 29-45, [[En ligne](#), OpenEdition Journals].

SMITH, G. Gregory, *Elizabethan Critical Essays*, Oxford, Oxford University Press, 1904. 2 vol., [[En ligne, I](#) ; [II](#), archive.org]].

SŐRÉS, Anna, *Le hongrois dans la typologie des langues*, Limoges, Lambert-Lucas, 2006, [[En ligne](#), Lambert Lucas].

SPERBER, Dan et WILSON, Deirdre, *La pertinence : communication et cognition : Trad. de l'anglais*, Paris, Les éd. de Minuit, 1989, (« Propositions »).

STAGG, Robert, *Shakespeare's defence of verse*, Doctoral Thesis, University of Southampton, 2017, [[En ligne](#), University of Southampton].

STEVENSON, Charles L., « The Rhythm of English Verse », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 28 / 3, [Wiley, American Society for Aesthetics], 1970, p. 327-344, [[En ligne](#), JSTOR].

STRANGERT, Eva, *Swedish Speech Rhythm in a Cross-Language Perspective*, Stockholm, Universitet i Umeå, 1985, [[En ligne](#), DiVA Portal].

STRUEVER, Nancy S., « Shakespeare and Rhetoric », *Rhetorica*, vol. 6 / 2, mai 1988, p. 137-144, [[En ligne](#), University of California Press].

STUREL, René, « Essai sur les traductions du théâtre grec en français avant 1550 », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 20e Année, 1913, p. 637-666, [[En ligne](#), JSTOR].

SUHAMY, Henri, *Versification anglaise*, Paris, Ellipses, 1999, (« Universités »).

— « L'Accentuation dans le vers de Shakespeare », *Actes des congrès de la Société française Shakespeare*, mai 2014, p. 165-178, [[En ligne](#), OpenEdition Journals].

SULICK, Michael, *Hamlet in translation : André Gide and Boris Pasternak*, City University of New York, 1977.

SUN, Xiaoxia et SEIFERT, Uwe, « The Origin of Language and Music : Common or Separate ? A Neuroscientific Approach », *The Past, Present and Future of Language Evolution Research Student Volume of the 9th International Conference on the Evolution of Language*, Kyoto, Evolang 9 Organizing Committee, 2012.

SWIGGERS, Pierre, « A l'ombre de la clarté française », *Langue française*, vol. 75 / 1, 1987, p. 5-21, [[En ligne](#), Persée].

TARLINSKAJA, Marina, « Review – Shakespeare's Metrical Art by George T. Wright », *Style*, vol. 24 / 1, Penn State University Press, 1990, p. 142-146, [[En ligne](#), JSTOR].

— *Shakespeare and the versification of English drama, 1561-1642*, Farnham, Surrey, England ; Burlington, VT, Ashgate, 2014.

TATILON, Claude, « Traduction : une perspective fonctionnaliste », *La linguistique*, vol. 39 / 1, 2003, p. 109-118, [[En ligne](#), Cairn].

THOURET, Clotilde, *Seul en scène : le monologue dans le théâtre européen de la première modernité (1580-1640)*, Droz, 2010.

TODOROV, Tzvetan, « La description de la signification en littérature », *Communications*, vol. 4 / 1, 1964, p. 33-39, [[En ligne](#), Persée].

— « Les catégories du récit littéraire », *Communications*, vol. 8 / 1, 1966, p. 125-151, [[En ligne](#), Persée].

TOGEBY, Knud, « Histoire de l'alexandrin français », *Revue Romane*, Immanence et structure. Recueil d'articles publiés à l'occasion du cinquantième anniversaire de Knud Togeby, 1968, p. 240-266 .

TOMBS, Robert, « Shakespeare et les Français », *Revue des Deux Mondes*, Revue des Deux Mondes, 2016, p. 46-53, [[En ligne](#), JSTOR].

TREILHOU-BALAUDE, Catherine, « Shakespeare, la France, la scène : une histoire lente », *Études théâtrales*, N°44-45, 2009, p. 102-109, [[En ligne](#), Cairn].

TRIBBLE, Evelyn B., *Early modern actors and Shakespeare's theatre : thinking with the body*, London New York, Bloomsbury, 2017, (« The Arden Shakespeare »).

TUNSTALL, Darren, *Shakespeare and gesture in practice*, London New York, Palgrave, 2016, (« Shakespeare in practice »).

VAN DAM, Bastiaan Adriaan Pieter, *Prosody and Text – An essay in criticism*, Leyden, Brill, 1900, [[En ligne](#), archive.org].

— *The Text of Shakespeare's Hamlet*, London, John Lane, 1924.

VAN DAM, Bastiaan Adriaan Pieter et STOFFEL, Cornelis, *Chapters on English Printing, Prosody, and Pronunciation (1550—1700)*, Heidelberg, Carl Winter's Universitätsbuchhandlung, 1902, [[En ligne](#), archive.org].

VÉDRINE, Hélène, « “Une taupe reste une taupe et l'absinthe une plante d'amertume” : la traduction d'Hamlet par Marcel Schwob et Eugène Morand », in Christian Berg, Alexandre Gefen, Agnès Lhermitte, Monique Jutrin, (éds.). *Retours à Marcel Schwob : D'un siècle à l'autre (1905-2005)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016, (« Interférences »), p. 53-69, [[En ligne](#), OpenEdition Books].

VERSCHAEVE, Michel, « La voix du corps ou l'éloquence du geste dans la tragédie lyrique », *Littératures classiques*, vol. 12 / 1, 1990, p. 293-304, [[En ligne](#), Persée].

VINAY, Jean-Paul et DARBELNET, Jean, *Stylistique comparée du français et de l'anglais – Méthode de traduction*, Didier, 1972, (« Bibliothèque de stylistique comparée », 1).

VITEZ, Antoine, « A l'intérieur du parlé, du geste, du mouvement – Entretien avec H. Meschonnic », *Langue française*, vol. 56 / 1, 1982, p. 24-34, [[En ligne](#), Persée].

- VRINAT-NIKOLOV, Marie et MAURUS, Patrick, « Traduire le rythme : traduire TOUT texte, traduire TOUT LE texte », *Traduction littéraire et liens littéraires*, trad. Dmitryi Kiselyov, Samarkand, Uzbekistan, Université de Samarkand, 2014, p. 1-13, [[En ligne](#), HAL].
- WALTER, Henriette, *L'aventure des langues en Occident : leur origine, leur histoire, leur géographie*, Paris, R. Laffont, 1994.
- WEIMANN, Robert et BRUSTER, Douglas, *Shakespeare and the Power of Performance : Stage and Page in the Elizabethan Theatre*, Leiden, Cambridge University Press, 2008, [[En ligne](#), ProQuest].
- WENK, Brian J. et WIOLAND, François, « Is French really syllable-timed? », *Journal of Phonetics*, vol. 10 / 2, avril 1982, p. 193-216, [[En ligne](#), Elsevier].
- WIENER, Simone, « Le rythme entre pulsion et signifiant », *Essaim*, vol. 12 / 1, Toulouse, Érès, 2004, p. 51-60, [[En ligne](#), Cairn].
- WILES, David, « Rhetoric, mimesis and Elizabethan acting: lessons from Hamlet », *Actes des congrès de la Société française Shakespeare*, janvier 2021, s. p., [[En ligne](#), OpenEdition Journals].
- WILLIAMS, Joseph M., *Origins of the English language: a social and linguistic history*, 4. [Nachdr.], New York, NY, Free Press, 1975.
- WIMSATT, William K., *Versification : major language types : sixteen essays*, New York, Modern Language Association, 1972.
- WRIGHT, George T., *Shakespeare's metrical art*, Nachdr., Berkeley, Univ. of California Press, 1988.
- « An Almost Oral Art : Shakespeare's Language on Stage and Page », *Shakespeare Quarterly*, vol. 43 / 2, 1992, p. 159–169, [[En ligne](#), Oxford Academic].
- YAGUELLO, Marine, *Catalogue des idées reçues sur la langue*, Paris, Editions du Seuil, 1988, (« Points »).

ZHANG, Florence, *Traduire le théâtre : application de la théorie interprétative à la traduction en chinois d'œuvres dramatiques françaises*, dirigée par Marianne Lederer, soutenue à l'Université de la Sorbonne nouvelle – Paris III, 2006.

ZUMTHOR, Paul, *Langue. Texte. Enigme.*, Editions du Seuil, 1975, (« Poétique »).

MISES EN SCÈNE, SPECTACLES, ENREGISTREMENTS, VIDÉOS

BENNETT, Rodney, « Hamlet, Prince of Denmark », JACOBI, Derek dans le rôle de Hamlet, The BBC Shakespeare Collection, 2011 [1980] ; accessible en DVD.

BRANAGH, Kenneth, « Hamlet », BRANAGH, Kenneth dans le rôle de Hamlet, Warner Home Video, 2007 [1996] ; accessible en DVD.

BROOK, Peter, « Brook par Brook, portrait intime / The Tragedy of Hamlet », LESTER, Adrian dans le rôle de Hamlet, ARTE Vidéo, 2004 ; accessible en DVD.

CHÉREAU, Patrice, « Hamlet », DESARTHE, Gérard dans le rôle de Hamlet, Festival d'Avignon, 1988 ; accessible aux archives de l'INA.

COLERAN, Bill et GIELGUD, John, « Hamlet », BURTON, Richard dans le rôle de Hamlet, Image Entertainment, 1964 ; accessible [en ligne](#) sur YouTube.

CRYSTAL, David et CRYSTAL, Ben, « Shakespeare's original pronunciation : speeches and scenes performed as Shakespeare would have heard them », London, British Library Board, 2012 (CD audio).

DORAN, Gregory, « Hamlet », TENNANT, David dans le rôle de Hamlet, BBC/2 Entertain, 2009 ; accessible en DVD.

GODWIN, Simon, « Hamlet », ESSIEDU, Paapa dans le rôle de Hamlet, RSC, 2016 ; accessible en DVD.

JEMMETT, Dan, « La tragédie d'Hamlet », PODALYDÈS, Denis dans le rôle de Hamlet, Comédie-Française, 2013 ; accessible aux archives de la Comédie-Française.

RSC Shakespeare Learning Zone « What is Iambic Pentameter? | Text Detectives | Royal Shakespeare Company », 2017, [[En ligne](#), Youtube].

OLIVIER, Laurence, « Hamlet », OLIVIER, Laurence dans le rôle de Hamlet, Irvington, NY, Criterion Collection, 1948 ; accessible en DVD.

TURNER, Lindsey, « Hamlet », CUMBERBATCH, Benedict dans le rôle de Hamlet, UK, Barbican, 2015 ; accessible en DVD.

VITEZ, Antoine, « Hamlet », FONTANE, Richard dans le rôle de Hamlet, Théâtre National de Chaillot, 1983 ; accessible aux archives de l'INA.

ZEFFIRELLI, Franco, « Hamlet », GIBSON, Mel dans le rôle de Hamlet, Columbia Tristar : CEL Home Video, 1990 ; accessible en DVD.

Éditions anglophones anciennes (XVII^e – XVIII^e siècles ; ordre chronologique)

SHAKESPEARE, William, *The Works of Mr. William Shakespear : in six volumes*. [...], éd. Nicholas Rowe, London, Jacob Tonson, 1709, [[En ligne](#), British Library].

— *The works : in six volumes. Vol. 1*, éd. Alexander Pope, London, Tonson, 1725, [[En ligne](#), archive.org].

— *The works of Shakespeare : in seven volumes*, éd. Lewis Theobald, London, A. Bettesworth *et al.*, 1733, [[En ligne](#), archive.org].

— *The works of Shakespear* [sic]. *In six volumes*, éd. Thomas Hanmer, London, Printed for J. and P. Knapton, 1745, [[En ligne](#), archive.org].

— *The works of Shakespeare : in eight volumes [...]*, éd. William Warburton, Dublin, Printed for L. Owen *et al.*, 1747, [[En ligne](#), archive.org].

— *The plays of William Shakespeare : in eight volumes : with the corrections and illustrations of various commentators*, éd. Samuel Johnson, London, Printed for J. and R. Tonson *et al.*, 1765, [[En ligne](#), archive.org].

— *Mr William Shakespeare : his comedies, histories, and tragedies [...]*, éd. Edward Capell, London, Printed by Dryden Leach, 1768, [[En ligne](#), archive.org].

— *The plays of William Shakespeare in ten volumes : with the corrections and illustrations of various commentators*, éd. George Steevens, London, Printed for C. Bathurst, 1773, [[En ligne](#), archive.org].

Œuvres intégrales complètes ou partielles (par ordre chronologique)

Texte original

SHAKESPEARE, William, *Complete works*, Repr. [d. Ausg.] 1905, éd. William J. Craig, London, Oxford Univ. Pr, 1971.

— *The Arden Shakespeare complete works*, Rev. ed, éd. Richard Proudfoot, Ann Thompson, David Scott Kastan *et* Harold Jenkins, London, A & C Black, 2001, (« Methuen Drama »).

— *The complete works*, éd. Stanley Wells *et* Gary Taylor, Oxford : New York, Clarendon Press ; Oxford University Press, 2005.

Traduction

SHAKESPEARE, William, *Le Theatre anglois*, trad. Pierre-Antoine de La Place, Londres, 1745-48

* Vol. 1, 1746, *Discours sur le théâtre anglois, La Vie de Shakespeare, Othello, Henry VI*, [[En ligne](#), Google Livres].

* Vol. 2, 1746, *Richard III, Hamlet, Macbeth*, [[En ligne](#), Google Livres].

* Vol. 3, 1746, *Cymbeline, Jules César, Antoine et Cléopâtre, Analyses ou sommaires des tragédies, ou pièces historiques de Shakespeare, non traduites*, [[En ligne](#), Google Livres].

* Vol. 4, 1746, *Timon, Les Commères de Windsor, La Pucelle* [Fletcher], *Analyses, ou sommaires des tragi-comédies, et comédies, de Shakespeare, non traduites*, [[En ligne](#), Google Livres].

— *Shakespeare traduit de l'anglois. Tome 1*, trad. Pierre Le Tourneur, Paris, Vve Duchesne, 1776. 20 vol. , [[En ligne](#), Gallica].

— *Chefs-d'œuvre de Shakspeare* [sic], vol. 1, trad. Antoine Bruiguière [Baron de Sorsum], Paris, Dondey-Dupré, 1830, [[En ligne](#), Google Livres].

— *Chefs-d'œuvre de Shakspeare* [sic], éd. D. O'Sullivan, 3 vol., Coll. Bibliothèque Anglo-Française, ou Collection des Poètes anglais les plus estimés, Paris, Belin-Mandar, 1836-1839.

* Tome I, *Richard III, Roméo et Juliette et le Marchand de Venise*, trad. Philarète Chasles, Philippe Lebas, Édouard Mennéchet, Paris, Belin-Mandar, 1836, [[En ligne](#), Google Livres].

* Tome II, *Othello, Hamlet et Macbeth*, trad. Désiré Nisard, Philippe Lebas, Ernest Fouinet, Paris, Belin-Mandar, 1837, [[En ligne](#), Google Livres].

* Tome III, *Jules César, La Tempête*, trad. Antoine Jay, Louise Colet, Paris, Belin-Mandar, 1839, [[En ligne](#), Google Livres].

— *Œuvres choisies de Shakespeare. Tome Premier. Othello. - Hamlet. - Macbeth.*, trad. Francisque Michel, Paris, Firmin-Didot, 1839, [[En ligne](#), Google Livres].

— *Œuvres complètes de Shakespeare*, trad. Benjamin Laroche, Paris, C. Gosselin, 1842, [[En ligne](#), archive.org].

— *Œuvres complètes de Shakespeare*, trad. Émile Montégut, Paris, L. Hachette, 1867, [[En ligne](#), Gallica].

- *Œuvres complètes de Shakespeare*, trad. François Guizot, Paris, Didier et Cie, 1872, [[En ligne](#), archive.org].
- *Chefs-d'œuvre de Shakespeare – Macbeth, Hamlet*, I, trad. Alcide Cayrou, Paris, Plon, 1876, [[En ligne](#), Google Books].
- *Shakspeare* [sic] *traduit par un marin*, Toulon, A. Isnard, 1886.
- *Œuvres de William Shakespeare*, trad. Jules Lermina, Paris, L. Boulanger, 1898, [[En ligne](#), Gallica].
- *Œuvres de Shakespeare*, trad. J. -H. Rosny, Paris, Société Française d’Imprimerie et de Librairie, 1909.
- *Œuvres choisies*, trad. Georges Roth, Paris, Bibliothèque Larousse, 1918.
- *Les Tragédies*, trad. Pierre Messiaen, Paris, Desclée de Brouwer, 1941, (« Bibliothèque Européenne »).
- *Œuvres complètes, Édition en 20 volumes*, éd. Paul Arnold, Paris, Club des amis du livre, 1960.
- *Théâtre complet*, trad. Geneviève Bournet et Daniel Bournet, Lausanne, L’Age d’Homme, 1991.
- *Œuvres complètes. [4] 1: Tragédies*, trad. Michel Grivelet et Gilles Monsarrat, 1. réimpr, Paris, Laffont, 1997, (« Bouquins »).
- *Œuvres complètes. 1. 1. / éd. publ. sous la dir. de Jean-Michel Déprats : Tragédies*, trad. Jean-Michel Déprats, Nouv. éd, Paris, Gallimard, 2002, (« Bibliothèque de la Pléiade », 50).
- *Œuvres, Tome I. Textes français de Jean Gillibert La tempête, le viol de Lucrece, Macbeth, Les deux nobles cousins. Tome 2 La vie de Timon d’Athènes / Hamlet*, trad. Jean Gillibert, Paris, Orizons, 2013.

Hamlet

Pièce complète

ÉDITION ORIGINALE (PAR ORDRE CHRONOLOGIQUE)

- SHAKESPEARE, William, *Hamlet* (Quarto 1, London, N. L. and John Trundell, 1603), [[En ligne](#) ; [transcription](#) ; [fac-similé](#) ; Internet Shakespeare Editions].
- *Hamlet* (Quarto 2, London, Printed by I. R., 1604), [[En ligne](#) ; [transcription](#) ; [fac-similé](#) ; Internet Shakespeare Editions].
- *Hamlet* (Folio 1, London, Printed by Isaac Iaggard and Ed. Blount, 1623), [[En ligne](#) ; [transcription](#) ; [fac-similé](#) ; Internet Shakespeare Editions].

— *Hamlet : the Cambridge Dover Wilson Shakespeare*, éd. John Dover Wilson, Cambridge, Cambridge University Press, 1934.

— *Hamlet* – Scanned by Richard L. Leed, éd. Richard L. Leed, 2011, (« Shakespeare Scanned »), [[En ligne](#), site personnel].

— *Hamlet*, Revised edition, éd. Ann Thompson et Neil Taylor, London ; New York, Bloomsbury Arden Shakespeare, 2016, (« The Arden Shakespeare. Third series »).

TRADUCTION (PAR ORDRE CHRONOLOGIQUE)

SHAKESPEARE, William, *Hamlet : tragédie, imitée de l'anglois / par M. Ducis*, trad. J.-F. Ducis, Paris, Gogué, 1770 [Version [en ligne](#), *Œuvres de J. -F. Ducis*, 1839, archive.org].

— *Hamlet*, trad. Adrien Berbrugger, Paris, A. Blondeau, 1845.

— *Hamlet (in Théâtre Complet)*, XI, trad. Alexandre Dumas et Paul Meurice, Michel Lévy, 1847, [[En ligne](#), Gallica].

— *Hamlet*, trad. Jean Baptiste F. E. Chevalier de Chatelain, 1864, Londres, Rolandi, 1864, [[En ligne](#), archive.org].

— *Hamlet*, trad. Pierre de Garal, Paris, Alphonse Lemerre, 1868, [[En ligne](#), HathiTrust].

— *Hamlet*, trad. Ernest Guillemot, Paris, Degorce-Cadot, 1869, [[En ligne](#), Google Livres].

— *Hamlet*, trad. Théodore Reinach, Paris, Hachette, 1880, [[En ligne](#), Google Livres].

— *Le Spectre de Hamlet*, trad. Jules Gondry Du Jardinnet, Paris, F. Levé, 1884.

— *Hamlet*, trad. Louis Ménard, Paris, Perrin Et Cie, 1886.

— *Hamlet*, trad. Lucien Cressonnois et Charles Samson, Paris, Ollendorff, 1886.

— *Hamlet*, trad. Jules Sévrette, Paris, Belin Frères, 1896, (« Librairie Classique »).

— *Hamlet : trad. de Marcel Schwob et Eugène Morand. [Suivi de] Othello ; trad. de François-Victor Hugo*, Paris, Pocket, 1993 [1899], [Version [en ligne](#) in *Les œuvres complètes de Marcel Schwob (1867-1905)*, 1930, Gallica].

— William, *Hamlet*, trad. Pierre-Paul Plan, *Feuille Littéraire*, Paris ; Bruxelles, 1913.

- *Hamlet, Prince de Danemark*, trad. Théodore Lascaris, Paris, Société des spectacles Gaston Baty, 1928.
- *Trilogie shakespearienne : Mesure pour mesure, Hamlet, La Tempête*, trad. Guy de Pourtalès, Paris, Gallimard, 1929, (« NRF »).
- *Hamlet*, trad. Jules Derocquigny, Paris, Les Belles Lettres, 1929, (« Collection Shakespeare »).
- *Hamlet, Prince de Danemark*, trad. Paul Sonniès, Paris, La Renaissance du Livre, 1929, [[En ligne](#), Gallica].
- *Hamlet*, trad. André Gide, Paris, La Tortue, 1930.
- *Hamlet, Prince de Danemark*, trad. Jacques Copeau et Suzanne Bing, Paris, Union Latine d'Éditions, 1939 [1970].
- *Hamlet*, trad. André Gide, New York, Pantheon Books, 1944.
- *La Tragédie d'Hamlet, Prince de Danemark*, trad. Édouard Guyot, Paris, Payot, 1946, (« Collection des Deux Textes »).
- *Hamlet, Prince de Danemark*, trad. Marcel Pagnol, Paris, Éditions Nagel, 1947.
- *Hamlet*, trad. Maurice Castelain, Paris, Aubier, Éditions Montaigne, 1947, (« Collection Bilingue des Classiques Étrangers »).
- *Hamlet ; Le roi Lear*, trad. Yves Bonnefoy, Paris, Gallimard, 1957.
- *Roméo et Juliette ; Hamlet*, trad. Christine Lalou et René Lalou, Paris, A. Colin, 1958, (« Bibliothèque de Cluny »).
- *Hamlet*, trad. Georges Brousse, Paris, Robert Laffont, 1964, (« Tréteaux de France »).
- *Hamlet*, trad. Georges Guibillon, Paris, Hatier, 1965, (« Les Classiques pour tous »).
- *Hamlet*, trad. Vercors, Paris, Vialetay, 1965.
- *Hamlet*, trad. Sophie Becker, Paris, Théâtre National Populaire, 1965.
- *Hamlet*, trad. Raymond Lepoutre, Paris, Éditions Théâtre National de Chaillot, 1983.
- *Hamlet : le livre*, trad. Michel Vittoz, Paris, Papiers, 1986.

- *Hamlet*, trad. André Lorant, Paris, Aubier, 1988, (« Collection bilingue »).
- *Hamlet*, trad. Jean Malaplate, éd. M.-T. Jones-Davies et F. Heurtematte, Paris, J. Corti, 1991.
- *Hamlet*, trad. François Maguin, Paris, GF-Flammarion, 1995, (« Edition Bilingue », 762).
- *Hamlet ; & Macbeth*, trad. André Markowicz, Arles ; Bruxelles ; Montréal, Actes Sud ; Labor ; Leméac, 2000.
- *La tragédie d'Hamlet*, trad. Jean-Claude Carrière et Marie-Hélène Estienne, Arles, Actes Sud, 2003.
- *Hamlet*, trad. Jean-Marc Lanteri, Lille, La Fontaine éd., 2003.
- *Hamlet prince de Danemark*, trad. Luc de Goustine, Paris, L'Arche, 2003.
- *Hamlet*, trad. Jean-Michel Déprats, Éd. bilingue, éd. Gisèle Venet et Henri Suhamy, Paris, Gallimard, 2004, (« Collection Folio », 86).
- *Hamlet, un songe*, trad. Daniel Loayza, Paris, L'avant-scène théâtre, 2006.
- *Hamlet, prince de Danemark*, trad. Henri Suhamy, Paris, Larousse, 2008.
- *Hamlet*, trad. Pascal Collin, Montreuil-sous-Bois, Édition théâtrales, 2010.
- *Hamlet [théâtre]*, trad. Daniel Mesguich, Paris, Albin Michel, 2012.
- *Hamlet : théâtre*, trad. Jean Marc Dalpé, Sudbury, Ont., Prise de parole, 2012.
- *Hamlet*, trad. Xavier Lemaire et Camilla Barnes, Levallois, les Âmes libres éditions, 2018.

Extraits (par ordre chronologique)

COURMEAUX, Eugène, « Hamlet et Richard III de Shakespeare,—Traduction en vers de M. Jules Perreau et de M**** », in Séances et travaux de l'Académie de Reims, VI, Reims, Regnier, 1846, [[En ligne](#), Gallica].

SHAKESPEARE, William, *Une scène d'Hamlet de Shakespeare*, trad. Jules Lâiné, Paris, Barba, 1836, [[En ligne](#), Google Livres].

— *Pages choisies des grands écrivains – Shakespeare*, trad. Émile Legouis, Paris, Armand Colin, 1899, [[En ligne](#), Gallica].

Autres pièces (par ordre chronologique)

SHAKESPEARE, William, *La Tragédie de Roméo et Juliette*, trad. A. H. Koszul, Paris, Les Belles Lettres, 1924, (« Collection Shakespeare »).

— *Le Marchand de Venise*, trad. Jean-Michel Déprats, Paris, Sand : Comédie française, 1987, (« Le Répertoire »).

— *La lamentable tragédie de Titus Andronicus*, trad. André Markowicz et Françoise Morvan, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2010.

INDEX DES NOMS D'AUTEURS, DE
TRADUCTEURS, DE METTEURS EN SCÈNE,
D'ACTEURS

Alexander Gavin.....	444 sqq., 449, 455	Beaudouin Valérie.....	299, 442
Anacréon.....	33, 377, 385 sq.	Becker Sophie.....	159
Archiloque.....	33, 35, 376, 383, 386, 397	Bède.....	56
Aristophane.....	39, 389, 391 sqq.	Bélis Annie.....	402
Aristote.....	12, 40, 44 sqq., 50 sq., 53 sqq., 65, 69, 76, 80, 89, 400, 408, 419 sqq.	Benhamou Anne-Françoise.....	241, 251, 253 sq.
Aristoxène.....	44, 47 sq., 50, 64	Bennett Rodney.....	24, 135
Aroui Jean-Louis.....	304	Benveniste Émile....	17, 19, 25, 30 sqq., 39 sqq., 43 sq., 46, 49 sqq., 79 sq., 94, 103, 107, 121, 146, 224 sq., 360 sq., 374 sqq., 380, 382, 384 sqq., 391, 394, 396, 405 sqq., 415 sqq.
Ascham Roger.....	444 sqq., 448 sqq.	Berbrugger Adrien.....	180
Attridge Derek.....	309	Berman Antoine.....	152 sq., 210, 257, 273 sq.
Aubignac François Hédelin d' (dit Abbé d').....	293	Bernhardt Sarah.....	183, 195
Austin John L.....	121	Bertinetto Pier Marco.....	26, 264, 269 sq.
Autrاند Michel.....	200, 297	Beum Robert.....	319
Bailey Helen P.....	178 sq., 182	Bing Suzanne.....	159
Bally Charles.....	256 sq.	Blake Norman F.....	309, 332
Barma Claude.....	159	Bonnefoy Yves. .3, 7 sqq., 17, 24, 26, 51, 154, 159, 161, 170, 188, 202, 209, 216 sq., 221 sqq., 228 sqq., 240, 242, 244 sqq., 249 sqq., 255 sqq., 260, 262, 264, 266, 269, 272 sqq., 291 sq., 295 sqq., 305 sq., 308 sqq., 318, 320 sq., 323 sqq., 336 sqq., 341, 346, 348 sqq., 354 sqq., 364, 368, 370, 423, 470, 475	
Barnes Camilla.....	212	Booth Stephen.....	330
Baron Irène.....	273	Bourassa Lucie.....	98
Barrault Jean-Louis.....	158 sq.	Bournet Geneviève et Daniel.....	20, 218 sqq.
Barthélémy Jean-Jacques.....	73 sq.		
Barthes Roland.....	118, 276		
Bassnett Susan.....	335		
Baudelaire Charles.....	78, 91		

Bourus Terri.....	22	Couper-Kuhlen Elizabeth.....	26, 263, 266 sqq., 272
Bowers Fredson.....	309	Courmeaux Eugène.....	161, 184, 187 sqq., 196
Bray René.....	307	Couturier-Heinrich Clémence.....	29, 77
Brecht Bertolt.....	242	Crépin André.....	309
Brisset Annie.....	153, 226	Cressonnois Lucien.....	157, 183 sq.
Brook Peter.....	24, 129 sq., 145	Crystal David.....	27, 263, 331 sqq., 335, 426, 466
Brousse Georges.....	211 sq.	Culpeper Jonathan.....	331, 469
Brunel Magali.....	307	Cumberbatch Benedict.....	24, 137 sq.
Cadiot Olivier.....	7	Dalpé Jean Marc.....	218 sqq.
Campion Thomas.....	450 sqq.	Daniel Samuel.....	444, 452 sqq.
Capell Edward.....	163, 167	Darbelnet Jean.....	256 sq., 261 sq.
Carrière Jean-Claude.....	8	Decroix Jacques-Joseph-Marie.....	74
Carter-Ényì Aaron.....	123, 341 sq.	Deimier Pierre.....	307
Chapelain Jean.....	293	Delavaud-Roux Marie-Hélène.....	408, 422
Chatelain Jean-Baptise (dit le Chevalier de).....	3, 15, 161, 184	Dell François.....	272, 428 sqq.
Chaucer Geoffrey.....	447 sq., 452, 456, 464 sq.	Démocrite.....	380, 410, 416
Chênedollé Charles-Julien.....	190	Déprats Jean-Michel.....	7 sqq., 11, 15 sqq., 20, 24 sqq., 51, 80, 87, 152, 154, 159, 161, 170 sq., 188, 193 sq., 202, 210, 216 sq., 222, 224 sqq., 232 sqq., 241 sqq., 249 sqq., 256, 258, 260 sqq., 264, 273 sq., 276 sqq., 291 sq., 295, 297 sqq., 302 sq., 305 sq., 308 sqq., 318, 320 sqq., 327, 330, 335 sqq., 339, 341, 346, 348 sq., 354, 360, 364, 368 sq., 470, 477, 488
Chéreau Patrice.....	21, 24, 345, 369	Derocquigny Jules.....	196 sq., 213, 247, 365, 480, 483, 486
Cicéron.....	50 sq., 69, 76	Desarthe Gérard.....	24
Collin Pascal.....	7 sq., 159	Desmarets Jean.....	307
Condell Henry.....	164 sq.	Dessons Gérard.....	81, 89, 98, 103, 367
Conroy Peter V.....	178 sq.	Di Cristo Albert.....	26, 108 sq., 114, 263 sqq., 268, 270 sqq.
Copeau Jacques.....	159	Diderot Denis.....	71 sqq., 294
Corneille Pierre.....	4 sqq., 168, 171, 181, 213, 227, 279, 281, 297		
Cornulier Benoît de.....	13, 27, 82, 85, 101 sq., 298, 301 sq., 304 sq., 429 sqq., 442, 455, 457 sq., 461 sqq., 470, 472, 490		

Doran Gregory.....	24, 135	Gerber Natalie.....	313, 316, 437
Du Bellay Joachim.....	52 sq., 58 sqq.	Giannakis Georgios.....	403
Ducis Jean-François.....	156, 162, 178 sqq.	Gide André.....	158 sq., 163, 197, 200 sqq., 208 sq., 211 sq., 242, 256
Duffell Martin J.....	27, 308, 315, 317, 319, 429, 437, 456 sq., 460, 464	Godwin Simon.....	24, 135, 139
Dufiet Jean-Paul.....	26, 123	Goethe Johann W.....	77
Dumas Alexandre.....	156 sqq., 161, 180, 183 sq., 335	Goldman Jean-Philippe.....	262
Duval Georges.....	156	Golston Chris.....	317, 435 sq., 458 sqq.
Edwards Michaël.....	330	Goodland Giles.....	332
Edwards Thomas.....	167	Gournay Marie de.....	307
Elliott Ward.....	331	Goustine Luc de.....	159
Ercoles Marco.....	400 sq., 403	Grammont Maurice.....	81 sq.
Eschyle.....	383 sq., 386, 388, 397	Gravier Maurice.....	242
Essiedu Paapa.....	24, 135, 139 sq.	Greenberg Joseph.....	261
Etkind Efim.....	10, 15 sq., 153, 215, 343, 367	Griffiths Eric.....	317
Eupolis.....	383 sq., 397	Grivelet Michel.....	8, 20, 210, 213 sqq.
Euripide.....	382, 392, 394, 397	Gros de Gasquet Julia.....	27, 136, 295, 306
Fabb Nigel.....	317, 429, 455	Grunig Blanche.....	26, 124 sq., 127, 136
Fénelon François de Salignac de La Mothe- Fénelon, dit Fénelon.....	68	Guillemot Ernest.....	190 sq.
Ferry Ariane.....	157 sq.	Guizot François.....	156, 161, 180, 187, 190
Fletcher John.....	335	Halle Morris.....	435
Fo Dario.....	131	Hanmer Thomas.....	163, 167
Fontana Richard.....	24, 345	Hanson Kristin.....	27, 315 sqq., 319, 434, 436 sqq., 458, 467
Fontenelle Bernard Le Bouyer de.....	293	Hardison Osborn B.....	446, 448 sq., 455, 457
Garcia Martínez Manuel.....	117 sq., 130	Harvey Thomas.....	443, 448 sqq.
Gascoigne George.....	445 sqq., 452, 455, 465	Heminge John.....	164 sq.
Gawełko Marek.....	261	Hérodote.....	382

Herslund Michael.....	273	Kiparsky Paul.....	27, 317, 319, 434 sqq., 442, 458, 467
Heylen Romy.....	158, 178, 198 sq.	Kopp Robert.....	229
Hirst Daniel.....	26, 268, 271	Koszul André.....	196 sq.
Hölderlin Friedrich	77	Krejča Otomar.....	159
Horn-Monval Madeleine.....	20 sq.	La Motte Houdar de.....	293 sq.
Hugo.....	7 sqq., 156, 190 sqq., 238, 240 sqq.	La Place Pierre Antoine de.....	156, 162 sq., 171 sqq., 224
Hugo Victor.....	4 sq, 5, 6, 185, 188, 281	Laroche Benjamin.....	156, 181 sq.
Humbert-Mougin Sylvie.....	157 sq.	Laroque François.....	237 sq.
Humboldt Wilhelm von.....	258, 273	Larthomas Pierre.....	117, 128, 130, 133 sq., 141, 143 sqq.
Ion.....	389, 391	Lascaris Théodore.....	198
Isocrate.....	45, 398 sqq.	Latini Brunetto.....	57, 60
Jackson MacDonald P.....	334	Latraverse François.....	124
Jacobi Derek.....	24, 135	Lawler Lillian B.....	408
Jaeger Werner.....	40	Le Tourneur Pierre.....	156, 161 sqq., 171, 175 sqq., 192
Jakobson Roman.....	14 sq., 273, 337	Lemaire de Belges Jean.....	53 sq., 61
Jemmett Dan.....	7, 24, 349, 355	Lepoutre Raymon.....	345
Jenkins Harold.....	22, 475	Lester Adrian.....	24, 129 sq., 145
Johnson Samuel.....	163, 167, 175	Leucippe.....	380, 416
Jolly Thomas.....	7	Levaillant Jacqueline.....	200, 297
Jouve Pierre Jean	241	Loayza Daniel.....	7, 218, 220
Jouvet Louis.....	131 sqq., 139	Lombardo Agostino.....	320
Karsky Marie Nadia.....	152, 309	Lombez Christine.....	155
Kerbrat-Orecchioni Catherine.....	26, 119, 122 sq., 125, 132	Lorant André.....	212
Kermode Frank.....	338	Lote Georges.....	56
Keyser Samuel J.....	435	Lynn Nia.....	289 sq.
Kidnie Margaret J.....	336		

Maguin François.....	8, 159, 218 sqq.	Montégut Émile.....	156, 180, 195
Malaplate Jean.....	213 sq.	Morand Eugène.....	158, 182, 195, 197 sqq., 208
Malherbe François de.....	307	Morgan Oliver.....	308, 310, 317, 339, 347
Mallarmé Stéphane.....	78	Morier Henri.....	13, 81, 83 sqq., 92, 97
Markowicz André.....	7 sq., 159, 210, 215 sqq., 485 sqq.	Motta Marco.....	131
Marmontel Jean-François	68	Mounet-Sully Jean.....	130 sq.
Marot Clément.....	53	Moureau François.....	294
Marrou Henri Irénée.....	40	Murphy Andrew.....	22
Martin Meredith.....	27, 317, 427	Myklebust Nicholas....	27, 313, 318, 432, 436 sqq., 442, 460
Mazaleyrat Jean.....	13, 18, 81 sqq., 85, 92, 97	Nida Eugene.....	152
Mellalieu Matthew.....	137 sq.	O’Sullivan Daniel.....	156, 181
Ménard Louis.....	183 sq.	Oras Ants.....	460, 463, 465
Mercier Louis-Sébastien.....	74 sq.	Oresme Nicole.....	53 sq.
Meschonnic Henri.....	11, 16 sqq., 25 sq., 32, 41, 49, 51, 79 sqq., 83 sq., 87 sqq., 98 sqq., 105 sqq., 111 sqq., 119, 121, 142 sq., 146 sqq., 152 sq., 163, 169, 210, 222, 224 sq., 232, 236, 239, 275, 298 sq., 304, 328 sq., 360 sqq., 366 sqq.	Ostermeier Thomas.....	7
Mesguich Daniel.....	8, 159, 218 sqq.	Otaola Paloma.....	40
Meurice Paul.....	157 sq., 161, 183 sq.	Pagnol Marcel.....	159, 197, 205, 208 sq., 211
Michel Francisque.....	156, 180	Pavis Patrice.....	124, 133, 136 sqq., 141
Michon Pierre.....	29, 32, 34, 37 sq., 41, 49, 77 sqq., 98	Perreau Jules.....	161, 183, 187 sq.
Middleton Thomas.....	335	Petitjean André.....	26, 123
Miller Cliff.....	123, 341 sq.	Peureux Guillaume.....	13, 27, 299 sqq., 307, 367
Milton John.....	164	Pichot Amédée.....	161
Molière.....	4 sqq., 129, 184, 281	Picone Michael D.....	261
Molinet Jean.....	57	Pike Kenneth L.....	27, 263 sq., 269
Monsarrat Gilles.....	20, 213 sq.	Pindare.....	376, 386 sq.
		Pisançon Albéric de.....	301
		Pitoëff Georges	158

Platon.....25, 31, 34, 36, 40 sqq., 46 sq., 49 sq., 54, 65, 69, 72, 76, 80, 146, 223 sq., 244, 360 sq., 374, 386, 389, 398, 400 sqq.	Saint-Albine Rémond de.....139
Podalydès Denis.....24, 349	Saint-Gérard Jacques-Philippe.....274 sq.
Pope Alexander.....163, 165 sqq., 172, 441	Saintsbury George.....290 sq., 310 sq., 318
Pouderoux Sébastien.....355	Samson Charles.....157, 183 sq.
Pourtalès Guy de.....158	Sapir Edward.....273
Prévost Antoine François (dit l'Abbé).....178 sqq.	Saussure Ferdinand de.....93
Puttenham George.....61, 451 sq., 454 sq.	Sauvanet Pierre.....25, 36, 38, 40 sq., 43 sqq., 78, 146, 360, 375 sq., 378 sqq., 383, 385, 402, 407, 409 sq., 414 sqq., 419 sq.
Py Olivier.....159	Schiller Friedrich von.....16, 77
Racine Jean.....4 sqq., 14, 16, 72 sq., 129, 169, 213, 227, 281, 286, 294, 296 sq., 302, 307, 344, 430, 461, 490	Schlegel Friedrich.....77, 202, 260
Ramsay Robert L.....333	Schwob Marcel.....158, 182, 195, 197 sqq., 201, 205, 208 sq.
Ravassat Mireille.....331, 469	Scott Clive.....346
Rétif de la Bretonne Nicolas.....74	Searle John R.....121
Rey Alain.....52 sq., 55, 62	Sébillet Thomas.....54, 56 sqq.
Riad Thomas.....317, 435 sq., 458 sqq.	Shakespeare William.....3 sqq., 14 sqq., 19 sqq., 24 sqq., 29, 51 sq., 74, 79 sq., 87, 98 sqq., 111, 115, 124, 127, 132, 145 sq., 152 sqq., 170 sqq., 174 sqq., 186, 189, 191 sq., 195 sqq., 203, 206 sqq., 210, 213, 216 sqq., 232 sqq., 241 sq., 245 sq., 249 sqq., 256, 259, 273, 277 sqq., 283, 285 sq., 288 sqq., 296 sqq., 300, 306, 308, 310 sqq., 314 sqq., 325 sqq., 341 sq., 345 sqq., 350, 357 sq., 360, 363 sqq., 369 sqq., 427 sq., 431 sqq., 441 sqq., 450, 455, 458 sq., 463 sqq., 473, 482, 486 sqq., 494
Rivarol Antoine de.....203, 274, 277, 368	Sidney Philip.....449 sq., 452, 455
Roach Peter.....263	Siouffi Gilles.....274 sq.
Roddman Philip.....201, 204	Sleidane Jean.....53
Rodenburg Patsy.....132 sq.	Smith David Nichol175
Roesler Stéphanie.....229, 323 sq., 338	Smith G. Gregory.....443, 445 sqq.
Rosny J. H.....197 sq., 206 sqq.	Sonniès Paul.....196, 211
Rostand Edmond.....200, 297	Sórés Anna.....261
Roth Georges.....197, 200	
Roubaud Jacques.....85, 227, 343	
Rousseau Jean-Jacques.....68 sq., 71, 74 sq.	
Rowe Nicholas.....163, 165, 166 sq.	

Sorsum Antoine Bruguière (dit Baron de).....	10, 186, 190 sq., 194, 196	Valenza Robert J.....	331
Spenser Edmund.....	449 sq.	Valéry Paul.....	93
St Clare Byrne Muriel.....	333, 459	Védrine Hélène.....	199
Stagg Robert.....	318	Venet Gisèle.....	20, 22
Stanhurst Richard.....	450	Vercors.....	212, 217
Steevens George.....	164, 168	Vigny Alfred de.....	184 sqq., 192, 202, 204
Stendhal.....	184, 262, 295 sqq.	Vilar Jean.....	232
Suhamy Henri.....	22 sq., 220, 309, 473, 477	Villemain Abel-François.....	181
Sulick Michael.....	204 sq.	Villquin Jean-Pierre.....	227
Surrey.....	290, 445, 449	Vinay Jean-Paul.....	256 sq., 261 sq.
Swiggers Pierre.....	275	Vitez Antoine.....	21, 24, 344 sq., 369
Taine Hippolyte	256	Volkovitch Michel.....	232
Tarlinskaja Marina	27, 315 sqq., 334, 428, 430, 434 sqq., 438 sqq., 456, 460, 463, 465 sq.	Voltaire.....	26, 68, 168 sqq., 178 sq., 202, 223, 278, 308, 363, 368
Tennant David.....	24, 135	Wailly Léon de.....	183
Thaon Philippe de.....	56	Walter Henriette.....	260
Theobald Lewis.....	163, 166 sq.	Warburton William.....	163, 167
Théocrite.....	33	Webbe William.....	61, 450 sq.
Théognis.....	377, 385	Whorf Benjamin L.....	273
Thucidyde.....	389	Wright George T.	22, 27, 291, 311 sqq., 318, 332, 339, 432 sq., 443, 465 sq.
Trabant Jürgen.....	276	Xénophon...37, 39 sq., 42, 371, 375, 389 sq., 398, 403	
Turner Lindsey.....	24, 112, 137	Yaguello Marine.....	275
Ubersfeld Anne.....	124	Zumthor Paul.....	26, 55 sqq.
Urfé Honoré d'.....	292		

TABLE DES MATIÈRES

Remerciements	2
INTRODUCTION	3
TRADUIRE SHAKESPEARE AUJOURD'HUI : LA DOMINATION DU VERS LIBRE	3
RYTHME, MÈTRE ET TRADUCTION	11
CORPUS, PLAN, ÉTAT DES LIEUX	19
PREMIÈRE PARTIE CERNER LE RYTHME : TENTATIVE D'UNE ÉPISTÉMOLOGIE CRITIQUE	
CHAPITRE I – LE RYTHME ET LA QUÊTE DES ORIGINES – UNE REMISE EN PERSPECTIVE	31
<i>Première section – Le ῥυθμός (rhuthmos) grec, ou la construction du mythe originel</i>	31
I. Le <i>rhuthmos</i> avant Platon	31
I.1. Le débat étymologique ; examen de l'article de Benveniste	31
I.2. Limites de la définition de Benveniste	35
II. Platon : <i>rhuthmos</i> maîtrisé ?	40
Conclusion : Du <i>rhuthmos</i> chez Aristote au rythme chez Aristoxène. Le <i>numerus</i> latin	44
Aristote : le rythme rhétorique	44
L'héritage de la notion chez Aristoxène	47
Le <i>rhuthmos</i> et le rythme. L'héritage latin.	49
<i>Deuxième section – De rhuthmos à Rythme (et rhythm) : la fabrication d'un concept esthétique en français (et en anglais)</i>	52
I. Apparition du mot. Confusion rythme / rime.	52
I.1. La forme rythme / rhythm	52
I.2. Confusion rime / rythme, rhythm / rhyme	54
II. L'évolution vers la notion contemporaine	63
II.1. Le XVIII ^e s. : « disparition » de « rythme » ; développement de rhythm	63
II.1.a) La restriction sémantique en français	63
II.1.b) Une présence bien plus ancrée en anglais	65
II.2. Le XVIII ^e s. : le retour du « rythme » en France.	66
II.2.a) Le rapport rythme-métrique devient indissociable	66
II.2.b) L'ouverture sémantique du terme et l'apparition des sèmes contemporains	70

II.3. Du XIX ^e s. à l'époque contemporaine : le rythme, partout	75
CHAPITRE II – TROUVER SON RYTHME : LE RYTHME COMME CHAMP DE BATAILLE	80
<i>Avant-Propos : état des forces en présence</i>	80
<i>Première section – Rythme, sens, langue, discours. Caractéristiques et conséquences de la théorie meschonnicienne du rythme</i>	87
I. Meschonnic, enjeux et problèmes : critique de la « théorie traditionnelle »	88
II. La définition du rythme chez Meschonnic	93
III. Limites de la pensée meschonnicienne	99
<i>Deuxième section – Typologie sommaire de rythmes</i>	105
CHAPITRE III – PARENTHÈSE : UN RYTHME DE THÉÂTRE ?	117
<i>Avant-propos : de la difficulté d'établir le genre théâtral</i>	117
<i>Première section – Limites de l'énonciation théâtrale du point de vue de la pragmatique</i>	121
I. L'énonciation théâtrale selon la pragmatique	121
II. Limites de la théorie	124
<i>Deuxième section – Quelques caractéristiques d'un RC (rythme corporel) de théâtre</i>	128
I. Éléments paraverbaux en rapport avec le RC	130
II. Éléments verbaux	134
CONCLUSION DE LA PREMIÈRE PARTIE	146

SECONDE PARTIE
LE RYTHME CHEZ LES TRADUCTEURS DE *HAMLET*

CHAPITRE I – LE RYTHME ET SON ÉVOLUTION CHEZ LES TRADUCTEURS FRANÇAIS DE <i>HAMLET</i>	155
<i>Préambule : une périodisation rapide des types de traductions françaises de Hamlet</i>	155
<i>Enjeux du rythme dans le discours des traducteurs de Hamlet</i>	161
I. Les pionniers shakespeariens du XVIII ^e s. : les enjeux du vers	163
Avant-Propos : Les éditions anglaises de Shakespeare avant ses traductions en français	161
I.1. Le cas de Voltaire	168
I.2. La Place et Le Tourneur, premières ébauches d'œuvres complètes	171
II. <i>Hamlet</i> au XIX ^e s. : entre traditions et recherche de nouvelles formes	179
II.1. La bipartition scène / livre	180

II.2. Les cas particuliers, vers blancs (et vers libres ?) – Sorsum, Reinach, Guillemot et F. - V. Hugo	190
III. <i>Hamlet</i> en prose : changement de paradigme dans la première moitié du XX ^e s.	195
IV. Le triomphe du rythme et du vers libre dans la traduction contemporaine de <i>Hamlet</i> (du second XX ^e s. à nos jours)	209
IV.1. Prose et vers blanc métriques : pratiques minoritaires	211
IV.2. Le rythme, prérogative du vers libre	217
CHAPITRE II – LES « MYTHES RYTHMIQUES » CHEZ LES TRADUCTEURS EN VERS LIBRES DE <i>HAMLET</i> – UNE PENSÉE CRITIQUE DES THÉORIES DE BONNEFOY ET DE J.-M. DÉPRATS	226
<i>Avant-Propos – De la domination du vers libre</i>	226
I. Le vers libre pour traduire Shakespeare : une <i>doxa</i> contemporaine	226
II. Le « primat du rythme » chez J.-M. Déprats et Bonnefoy : perspectives théoriques	229
<i>Première section – Le mythe des langues irréconciliables</i>	249
I. L’essentialisme linguistique	249
II. Des conceptions linguistiques insuffisamment fondées	258
<i>Deuxième section – Le mythe des métriques dérégées</i>	278
I. Contre son mètre	278
II. Voir les mètres en face	292
II.1. Le vers classique français : point aveugle de la pensée métrique	292
II.2. Le pentamètre iambique, un vers à moitié vide	308
<i>Troisième section : Le mythe du « shakespeareianisme »</i>	321
I. Shakespeare, une poétique de l’écart, anti-conformiste ?	321
II. La poétique de Shakespeare, tissée de rhétorique et de métrique	330
<i>Quatrième section – Problèmes inhérents au vers libre de théâtre</i>	341
CONCLUSION GÉNÉRALE	360
APPENDICES	373
APPENDICE A – TENTATIVE DE TYPOLOGIE DE LA NOTION DE <i>RHUTHMOS</i> PRÉPLATONICIEN ; EMPLOIS DE <i>RHUTHMOS</i> AVANT PLATON	374
APPENDICE B - QUELQUES REMARQUES SUR LE <i>RHUTHMOS</i> CHEZ PLATON ; ARISTOTE	400
I. <i>Les difficultés techniques du rhuthmos chez Platon</i>	400
II. <i>Le rhuthmos, éthique et politique</i>	410

APPENDICE C – DES DIFFICULTÉS DE DISCRIMINER LE VERS DE LA PROSE DANS LE TEXTE SHAKESPEARIEN : UN EXEMPLE CONCRET	423
APPENDICE D – QUELQUES HYPOTHÈSES SUR LE <i>BLANK VERSE</i> SHAKESPEARIEN	427
<i>Enjeux et difficultés de la métrique shakespearienne</i>	428
I. Une autre approche des vers : la métrique « contextuelle »	428
II. Percevoir la régularité	431
III. Trouver des règles : métrique générative, approche statistique, et limites	434
IV. Qu'en disait-on, à l'époque de Shakespeare ?	443
V. Le biais du <i>rule-finding</i>	456
<i>En défense d'une hypothèse syllabique</i>	458
I. L'iambe, fondamentale rythmique ?	458
II. Le rôle de la césure	460
III. Prononciation et diction	466
APPENDICE E – EXTRAIT DE HAMLET, I. 5.	475
APPENDICE F – TRADUCTIONS EN VERS MÉTRIQUES ET ANALYSES COMPARATIVES	479
L'alexandrin blanc	480
Le décasyllabe	485
Métrique <i>ad hoc</i>	490
Du vers libre... rimé ?	494
BIBLIOGRAPHIE	498
BASES DE DONNÉES CONSULTÉES	499
<i>Recherches sur les spectacles</i>	499
<i>Bases de données pour les textes en français</i>	499
<i>Bases de données pour les textes en anglais</i>	499
Corpus shakespearien	499
Général	499
<i>Bases de données pour les langues anciennes</i>	499
DICTIONNAIRES	500
<i>En ligne</i>	500
<i>Dictionnaires anciens</i>	500
<i>Divers</i>	500

AUTEURS ET TEXTES PRÉCÉDANT LE XX ^E S.	501
<i>Ouvrages collectifs</i>	501
<i>Ouvrages individuels</i>	502
AUTEURS ET TEXTES DES XX ^E ET XXI ^E S.	514
<i>Ouvrages collectifs</i>	514
<i>Ouvrages individuels</i>	518
MISES EN SCÈNE, SPECTACLES, ENREGISTREMENTS, VIDÉOS	558
ÉDITIONS ET PIÈCES DE SHAKESPEARE	560
<i>Éditions anglophones anciennes (XVII^e – XVIII^e siècles ; ordre chronologique)</i>	560
<i>Œuvres intégrales complètes ou partielles (par ordre chronologique)</i>	560
Texte original	560
Traduction	561
<i>Hamlet</i>	562
Pièce complète	562
Édition originale (par ordre chronologique)	562
Traduction (par ordre chronologique)	563
Extraits (par ordre chronologique)	565
Autres pièces (par ordre chronologique)	566
Index des noms d’auteurs, de traducteurs, de metteurs en scène, d’acteurs	567
Table des matières	575

Le primat du rythme — *Hamlet*, les traducteurs français et le vers libre

Résumé

La formule « primat du rythme » (Henri Meschonnic) résume parfaitement la position que la majorité des traducteurs modernes et contemporains de *Hamlet* ont adoptée, depuis les années 1960 jusqu'à nos jours, position dont le marqueur fort est le choix presque systématique du vers libre comme forme de la traduction du « pentamètre iambique » de Shakespeare. Or, ce « primat du rythme » pose problème : il postule une corrélation multilatérale entre rejet du vers métrique français, choix du vers libre, revendication du « rythme » et traduction d'une essence du texte-source. Cette corrélation doit être soumise à la critique, en repartant d'abord du *rhuthmos* grec, mythe fondateur du rythme contemporain à travers Benveniste : dès l'origine, le terme se caractérise par son ambiguïté sémantique. On la retrouve en français, où le mot « rythme » est passé, dans le domaine poétique, de la désignation de certains phénomènes textuels à un *concept* central de l'esthétique d'un texte littéraire. La théorie de Meschonnic constitue l'aboutissement de ce mouvement. Sa démarche enrichit la notion de rythme, mais la soumet à une indéfinition qui contraint à proposer une typologie des rythmes, qu'on peut utiliser pour esquisser les caractéristiques d'un rythme de théâtre. On peut, dès lors, étudier comment le rythme est abordé chez les traducteurs français de *Hamlet*. À travers la critique des travaux de Bonnefoy et de J.- M. Déprats notamment, on voit que le rythme, clé de voûte du choix du vers libre, repose en réalité sur trois « mythes rythmiques » : linguistique, métrique et poétique. Leur déconstruction met en évidence les problèmes inhérents au vers libre de théâtre.

Mots-clés : rythme ; traduction ; théâtre ; poésie ; vers libre ; métrique ; pentamètre iambique ; *blank verse* ; William Shakespeare (1564-1616) ; Émile Benveniste (1902-1976) ; Jean-Michel Déprats (1949 -) ; Yves Bonnefoy (1923-2016).

The primacy of rhythm – *Hamlet*, French translators and free verse

Summary

The phrase “primacy of rhythm” (Henri Meschonnic) perfectly sums up the position adopted by the majority of modern and contemporary translators of *Hamlet* from the 1960s to the present day, a position strongly marked by the almost systematic choice of free verse for the translation of Shakespeare's "iambic pentameter". However, this “primacy of rhythm” is problematic: it postulates a many-sided correlation among the rejection of French metrical verse, the choice of free verse, the necessity of “rhythm” and the translation of an essential aspect of the source text. This correlation calls for a reexamination, starting from the Greek *rhuthmos*, the founding myth of contemporary rhythm via Benveniste: from the outset, the term is characterised by its semantic ambiguity. It is present in French, where the word "rythme", in poetics, has shifted from designating certain textual phenomena to being a central concept in the aesthetics of a literary text. Meschonnic's theory is the culmination of this movement. His approach enriches the notion of rhythm but subjects it to an indefiniteness that requires the proposal of a typology of rhythms, which can be used to sketch the characteristics of a theatrical rhythm. We can then study how rhythm is approached by French translators of *Hamlet*. Through a critique of the works of Bonnefoy and J.-M. Déprats in particular, we see that rhythm, the keystone of the choice of free verse, is in fact based on three “rhythmic myths”: linguistic, metrical and poetic. Their deconstruction highlights the problems inherent in the use of free verse in the theatre.

Keywords: rhythm; translation; theatre; poetry; free verse; metrics; iambic pentameter; blank verse; William Shakespeare (1564-1616); Émile Benveniste (1902-1976); Jean-Michel Déprats (1949 -); Yves Bonnefoy (1923-2016)

UNIVERSITÉ SORBONNE UNIVERSITÉ

ÉCOLE DOCTORALE :

ED 3 – Littérature française et comparée

Maison de la Recherche, 28 rue Serpente, 75006 Paris, FRANCE

DISCIPLINE : Littérature comparée