

Rythme et langage

Autor(en): **Marmy, E.**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Bulletin pédagogique : organe de la Société fribourgeoise d'éducation et du Musée pédagogique**

Band (Jahr): **79 (1950)**

Heft 13

PDF erstellt am: **16.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-1040587>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Rythme et langage

On définit communément le rythme en art l'ordre dans le mouvement.

Le langage articulé est un phénomène sonore : son rythme, s'il en a un, sera donc un rythme auditif.

Le son a une hauteur, une durée, une intensité, un timbre. Chacun de ces caractères pourrait, en soi, être pris comme base du rythme. Nous aurions ainsi un rythme quantitatif, basé sur la durée, un rythme accentuel, basé sur l'intensité, un rythme qu'on pourrait appeler mélodique, basé sur la hauteur et un autre qu'on pourrait appeler pictural basé sur le timbre. Disons tout de suite que le rythme pictural, pour des raisons qu'il ne nous appartient pas d'examiner ici, se ramène en soi au rythme mélodique.

Le langage est soumis à la grande loi du rythme. Le fleuve parlé n'est pas un torrent désordonné, bondissant au gré de ses caprices, mais une rivière dont les multiples méandres épousent la forme des berges. Evidemment, ce rythme n'est pas toujours facile à découvrir. Il y a d'abord un rythme général qui découle d'exigences physiologiques : ainsi la respiration après les groupes de mots, la chute de la voix à la fin des phrases, par leurs retours périodiques, donnent l'impression de temps forts et de temps faibles. Mais la question est de savoir si, à l'intérieur même de la phrase, il y a un rythme et de quelle nature il est. Qu'il existe, cela ne fait aucun doute. En découvrir la loi intime, c'est à quoi les linguistes s'essayaient pour les diverses langues, sans toujours y réussir d'ailleurs. Cette étude reste encore à faire pour la plupart des langues, même pour les langues de civilisation. Nous résumerons ici les belles études de Grammont en ce qui concerne la langue française.

Disons tout de suite que l'arbitraire et la subjectivité peuvent être éliminés de ce genre de recherches — il en sera de même pour la question de l'harmonie — si l'on s'en tient rigoureusement à la méthode empirique qui consiste à observer, expérimenter, classer. Autre chose est de rechercher le rythme de la langue, autre chose de vouloir trouver, chez un écrivain, telle ou telle forme de rythme, de ramener, par exemple, la prose de Chateaubriand à une suite d'alexandrins, tout comme en musique on parle du nombre cabalistique de tel compositeur, de Bach ou de Beethoven.

Les faits observés jusqu'ici ont amené à répartir les langues, au point de vue rythmique en deux classes : celles à rythme quantitatif et celles à rythme accentuel. Dans les premières, le temps fort est marqué par les syllabes longues et le temps faible par les syllabes brèves : il est donc à base de durée. Dans les secondes, le temps fort est marqué par les syllabes accentuées et le temps faible par les syllabes atones : il est à base d'intensité. L'indo-européen, le védique, le grec, le latin étaient du premier type, le français est du second type. D'autres langues, comme l'anglais et l'allemand ont un type moins bien caractérisé, composé d'éléments mixtes¹.

L'indo-européen est un cas intéressant. Des langues telles que le védique ou le grec ancien possédaient un accent qui était de hauteur et non d'intensité.

¹ Aussi Jones peut-il dire : « The complicated nature of spoken English rhythm, upon which the length of sounds is to a considerable extent dependent, has not yet been investigated in any detail. » *E. Ph.*, p. 222.

La syllabe accentuée du mot était prononcée sur une note plus aiguë mais non avec plus de force que les autres. « Le ton indo-européen consistait en une élévation de la voix, sans intensité appréciable et surtout sans aucune prolongation de durée de la voyelle ¹. » Or ce ton, qui caractérisait le mot, était étranger au rythme. Le rythme de ces langues n'employait pas les tons graves, par exemple, comme temps forts et les tons plus aigus comme temps faibles. Il était basé sur le principe de la quantité, sur la division des longues et des brèves. « Le ton des mots n'a aucune influence sur le rythme de la phrase indo-européenne ; ni en indo-iranien, ni en grec commun, ni en slave commun, ni en baltique commun, ni en germanique, dans aucune des langues où l'on en constate la persistance, il ne provoque ces changements du timbre et de la quantité des voyelles qui résultent ordinairement de la présence de l'intensité ; il ne sert jamais de temps fort du vers comme l'accent du français, de l'allemand, du russe, etc. ; il n'en est tenu aucun compte dans la métrique védique ou dans celle du grec ancien... Le rythme de l'indo-européen était un rythme quantitatif, non un rythme d'intensité ². »

On distingue le rythme de la prose et celui de la poésie. Non pas qu'ils soient d'essence différente, car l'art imite la nature, mais parce que le second est libre tandis que le premier est soumis à des règles précises. Entre les possibilités quasi infinies du rythme de la prose, la poésie opère un choix ; ses canevas sont fixés d'avance, tandis que la prose se construit elle-même au gré de l'improvisation, ce qui ne signifie pas cependant que dans ces canevas il y ait place pour une variété illimitée.

Le rythme de la prose française

Son principe est l'accent d'intensité. Il est constitué par le retour, à des intervalles plus ou moins réguliers, de syllabes accentuées. Chaque mot, pris isolément, porte cet accent sur sa dernière syllabe sonore. Mais dans la chaîne parlée, le mot n'a pas d'existence isolée, il fait partie d'un groupe, de sorte que c'est le groupe, non le mot, qui est accentué : les individus s'effacent devant la collectivité, seule entité autonome en matière linguistique.

Comment reconnaître ces groupes ou éléments rythmiques ? Grammont donne trois règles :

1^o Toute suite de mots qui exprime une idée simple et unique constitue un seul élément rythmique et n'a d'accent que sur sa dernière syllabe. Ainsi dans la phrase suivante : « Il y avait—une fois—une vieille femme—qui disait—la bonne aventure ; on distingue cinq groupes rythmiques correspondant chacun à une idée simple qui se traduirait en latin, par exemple, par cinq mots. Sur les treize mots de la phrase française, cinq seulement, les derniers de chaque élément, recevront l'accent.

2^o La réciproque n'est pas vraie, c'est-à-dire qu'un seul élément rythmique peut exprimer plusieurs idées distinctes. Ainsi dans

Ce que vous ne savez pas

il n'y a qu'un groupe, qu'un accent sur *pas*, et pourtant deux idées, celle de chose ignorée et celle d'ignorance exercée.

3^o Pour une raison d'équilibre le monosyllabe suit un traitement spécial : le monosyllabe final désaccentué ordinairement la syllabe accentuée qui le pré-

¹ MEILLET : *Intr.*, p. 123.

² *Ibid.*, p. 123-124.

cède, à condition toutefois que les deux mots fassent partie du même élément rythmique. Exemples :

Il parlait — Il parlait bien.

Le mot *bien*, monosyllabe final désaccentué *fait* de *parlait*. Mais si les deux mots font partie d'éléments rythmiques distincts, chacun reçoit son accent. Exemple :

Je n'ai rien vu,—moi.

Il y a un accent sur *vu* ou sur *rien* et un autre sur *moi*, parce qu'il y a deux éléments rythmiques.

La délimitation des groupes n'est pas une opération mécanique et peut prêter à des interprétations diverses : c'est affaire de goût et de finesse. Il y faut une grande pénétration psychologique. Comprendre un auteur, c'est savoir le lire, et savoir le lire c'est savoir le rythmer.

Nous avons parlé jusque là des éléments rythmiques. Mais ces éléments ne sont que des membres d'un organisme complet, qui est la phrase, laquelle n'est à son tour qu'un membre d'un ensemble plus vaste qui est le discours au sens large de développement complet d'une pensée. La comparaison du langage avec la musique le mettra mieux en lumière.

Dans un morceau de musique, on trouve plusieurs divisions rythmiques : la plus petite est ce qu'on appelle le motif, qui coïncide en général avec la mesure : c'est le fragment ne comportant qu'un seul temps fort et sur lequel se trouve précisément l'accent. Elle correspond, dans le langage, aux groupes rythmiques, dont nous avons parlé plus haut. Les mesures se groupent à leur tour par deux, par quatre, par huit, c'est-à-dire en demi-périodes et en périodes. La phrase synthétise, dans une unité supérieure, ces divers membres ; elle est l'élément plus ou moins complet de la forme expressive d'une pensée musicale comme dans le langage parlé. La délimitation exacte de ces phrases est ce qu'on appelle le phrasé. L'ordonnance des phrases selon tel ou tel schéma donne le discours dans sa totalité, qui est le morceau de musique proprement dit. Pour bien jouer un morceau de musique, il faut donc observer le rythme sous ces trois aspects : la mesure, le phrasé et le mouvement général. On peut jouer en mesure sans phraser, et phraser correctement sans conserver l'allure générale. Un véritable chef d'orchestre se reconnaît à la manière dont il sait « animer » une symphonie, c'est-à-dire lui insuffler ce mouvement général qui rejoint, en quelque sorte, l'unité de conception du compositeur.

« Enlevez à une page de musique l'intonation, c'est-à-dire les différentes hauteurs des sons ; mettez toutes les notes et les silences sur une seule ligne de la portée, et il restera le *dessin rythmique*, le squelette musical, l'ossature. Portez votre attention sur ce dessin, sur cette charpente, et vous distinguerez aussitôt des *groupes* de deux, trois, quatre mesures, etc., plus ou moins similaires, *limités à leurs extrémités*, soit par une *note de grande valeur*, soit par un *silence*. Chacun de ces groupes forme un rythme. Examinez-les de près, et vous apercevrez aussitôt qu'ils se distinguent par certaines particularités de longueur, de composition intérieure, binaire ou ternaire, par la place qu'occupent dans la mesure leurs notes initiales ou finales ¹. »

E. MARMY.

¹ Lussy : *Le rythme musical*, Paris 1897, p. 2.