

Le rythme linguistique en français et en hongrois (Essai de prosodie contrastive)

Lajos Nyéki

Citer ce document / Cite this document :

Nyéki Lajos. Le rythme linguistique en français et en hongrois (Essai de prosodie contrastive). In: Langue française, n°19, 1973. Phonétique et phonologie. pp. 120-142;

doi : <https://doi.org/10.3406/lfr.1973.5645>

https://www.persee.fr/doc/lfr_0023-8368_1973_num_19_1_5645

Fichier pdf généré le 04/05/2018

LE RYTHME LINGUISTIQUE EN FRANÇAIS ET EN HONGROIS (Essai de prosodie contrastive)

I — Le rythme linguistique.

La notion de rythme.

Les définitions du rythme sont légion. Le mot rythme est « chargé des significations les plus hétérogènes, comme : vitesse, percussion, périodicité, discontinu, bruit, schéma de durées, accentuation, articulation, mesure, métrique, configuration, équilibre » (*Encyclopédie Musicale*, Fasquelle, 1961, T. III, p. 606). On ne peut qu'affirmer, avec P. Fraisse, que « le rythme n'est pas un concept univoque, mais un terme générique. Seule une analyse peut en découvrir les composantes et y dégager une unité hiérarchique » (1956, p. 1). Comme le dit Ruckmik (cité par Fraisse, *ibid.*), partir d'une définition précise comporte donc des risques considérables.

Il nous semble pourtant indispensable de préciser dans quelle acception le terme rythme devra être compris dans le texte qui suit. *Nous appellerons rythme toute succession dans le temps d'éléments semblables, appartenant à un répertoire limité, formant des séquences accessibles à un mode de perception donné, grâce à une hiérarchie qui s'établit entre ces mêmes éléments, dont certains sont considérés comme « marqués » par rapport à d'autres « non-marqués ».*

Il est à souligner que :

a) dans cette définition, il s'agit d'éléments *semblables*, l'identité des composants rythmiques n'étant qu'un idéal rarement atteint. Plus approchée dans les rythmes *régulateurs de mouvements* (marche, danse, gymnastique, comptine), elle n'a qu'une existence théorique dans le langage, de même d'ailleurs que dans la musique non-liée directement à des mouvements extérieurs corporels¹ ;

1. Voir les expériences de Castellengo (*Peut-on apprécier objectivement le style des pianistes?*, Bulletin du Groupe d'Acoustique Musicale, Juin 1967, n° 30 b) qui, en mesurant le découpage temporel de la *Cathédrale engloutie* de Debussy, à partir d'un enregistrement que l'auteur a fait lui-même pour piano mécanique, constate l'irrégularité systématique des valeurs théoriquement identiques se succédant dans les mêmes mesures.

b) les éléments rythmiques doivent être pris dans un *répertoire limité*, ce qui est d'ailleurs le cas de chaque domaine où le rythme apparaît : musique (répertoire des douze sons, des fractions métriques allant de la moitié à la soixante-quatrième), danse (répertoire des pas beaucoup plus restreint), langage humain, où pour chaque collectivité une quarantaine de phonèmes répartis en des combinaisons syllabiques déterminées, forment la « trame » des phénomènes rythmiques. Pour la « mise en structure » de ce matériau phonématique, toutes les langues du monde ne possèdent que quatre procédés prosodiques (appelés aussi « traits distinctifs prosodiques ») : l'intensité, la quantité, la hauteur et la pause. On comprend donc que la recherche systématique des récurrences en poésie n'est qu'une exploitation des faits qui s'avèrent *inévitables*, même dans le langage le plus simple. Dans le domaine des rythmes biologiques ou technologiques, la tendance à la restriction est encore plus prononcée : tout se ramène à une structure de pulsation (montée-descente, tension-détente, mouvement de va-et-vient);

c) Hopkins (cité par Jakobson, 1963, p. 235) signale l'existence de deux sortes de parallélisme : « ou bien l'opposition est clairement marquée, ou bien elle est transitionnelle plutôt ou chromatique ». Contrairement à la mélodie, le rythme constitue le facteur *binaire, digital* du continuum sonore. Même en musique, on constate une tendance à la simplification des rapports hiérarchiques, à un jeu de « l'opposition du temps qui ne dure pas avec le temps qui dure » (Fraisse, 1956, p. 109). Le même jeu d'opposition apparaît entre l'élément accentué et l'élément non-accentué, la montée mélodique et la descente, ce qui conduit à un rapport général de constituants *marqués* avec des constituants *non-marqués*.

L'analyse des valeurs intermédiaires, du chromatisme de ces facteurs relève de la *rythmique instrumentale* ayant pour objet l'examen des réalisations (« lectures ») individuelles dont l'interprétation nécessite une *théorie des rythmes clairement définie*. C'est à cette théorie que la présente étude essaie d'apporter une contribution.

De tout ce qui vient d'être dit découle que la régularité, la symétrie ne sont pas posées comme conditions indispensables de la structuration rythmique (Moles, 1958, pp. 74-75). On ne peut donc admettre une conception qui définirait la prose comme structure sans rythme par opposition au vers, structure rythmée. D'ailleurs, un terme comme « structure arythmique » est privé de toute signification, car un phénomène temporel ne présentant aucun repère rythmique n'est plus structure, mais bruit, c'est-à-dire un message dont l'extrême complexité rend impossible le décodage.

Où finissent les bruits? Où commencent les messages structurés? Difficile de répondre d'une manière dogmatique. L'homme est un *faber rhythmicus*; les limites de sa perception rythmique sont conditionnées par son éducation, par son milieu socio-culturel, par son époque, et avant tout par son langage dont les particularités prosodiques agissent avec prépondérance ².

2. Même un fait aussi rudimentaire que le tic-tac de l'horloge est perçu différemment suivant l'appartenance du sujet à tel ou tel groupe linguistique : un Tchèque, un Hongrois entendront une succession de trochées, un Français une succession d'iambes.

Les niveaux de perception rythmique.

En cherchant à établir les différents types fonctionnels de permanence temporelle suivant leur extension, Moles (1958, pp. 99-100) mentionne trois niveaux :

a) « le délai minimum de perception de l'ordre de 1/10 à 1/20 de seconde », correspondant, suivant le même auteur (1961, pp. 161-172), aux « *mémoires immédiates*, responsables des mécanismes d'épaisseur du présent, de leur transmission nerveuse, qui intéressent d'abord le psychophysiologiste et, en pratique, sortent du champ d'intérêt propre à la poétique », et, d'une façon générale, à la linguistique. Il représente un seuil en deçà duquel la perception du temps n'est plus pertinente;

b) « *La durée de présence* : sorte de phosphorescence des perceptions immédiates... »; toujours suivant Moles, « c'est elle qui rend possibles les perceptions de formes au cours d'une exploration — dans un message trop complexe pour être appréhendé instantanément [...] elle conditionne donc la perception des formes temporelles de rythme et de mélodie » (1958, p. 100). Dans l'article de 1961 déjà cité (p. 166), ce niveau apparaît comme celui de la « *mémoire phosphorescente*, responsable de l'intégration de nos perceptions sonores en mots ou en phrases, et qui dure de cinq à dix secondes. On se rappellera que le débit du langage comporte une dizaine de syllabes par seconde, soit trois ou quatre mots, ce qui revient à dire que cette intégration perceptive régit des formes couvrant un ou deux vers environ de poésie classique. C'est dans cet espace de temps que doivent se grouper les assonances, s'établir les rythmes, se faire les associations évocatives »;

c) le troisième niveau est le champ d'action de la « *mémoire permanente* » (mémoire proprement dite), « qui retient des structures à grande échelle, des suites d'idées, des groupements de sémantèmes ». Naturellement, l'étendue de ce domaine dépend beaucoup des capacités individuelles. La mémoire permanente agit dans un espace très vaste qui peut recouvrir une simple phrase aussi bien que la succession des mouvements d'un morceau de musique, ou des périodes aussi importantes que le cycle nycthémeral ou celui des saisons. Celui qui étudie les rythmes du langage doit pourtant laisser de côté les rythmes de la nature responsables, d'après l'expression de Fraisse (1957, p. 12), du « conditionnement au temps » commun à l'animal et à l'homme, pour ne s'occuper que de phénomènes plus limités.

Mais restreindre l'étude des rythmes, et du langage en général, au seul niveau de la mémoire phosphorescente serait le signe d'un positivisme trop borné. L'acte de la parole, comme celui de la compréhension, doit être représenté comme un mouvement continu de va-et-vient entre la mémoire phosphorescente et la mémoire permanente; la première assure les réalisations syntagmatiques en actualisant les structures que la deuxième met à sa disposition. C'est en posant un rapport dialectique entre ces deux

types de mémoires que nous devons concevoir la dualité langue-parole, mètre-rythme.

Sans l'interaction de ces deux mémoires, il serait impossible d'imaginer l'identification d'une forme poétique quelconque : une succession de douze syllabes à coupure médiane serait toujours une simple succession de syllabes, car au niveau de la perception phosphorescente un fait comme l'alexandrin ne peut exister. Une forme, aussi simple soit-elle, dont le schéma n'est pas suffisamment développé dans la mémoire permanente n'aura jamais de prise sur la mémoire phosphorescente. En revanche, par répétition, par un véritable apprentissage, les formes les plus complexes peuvent s'assimiler.

Une rythmique efficace doit être ouverte dans deux sens : d'une part sur les structures nouvelles qui peuvent se produire dans le temps, d'autre part sur les ensembles supérieurs qui dépassent le niveau de la perception immédiate. L'étude fonctionnelle des rythmes est inconcevable sans un prolongement vers l'aspect *macrorhythmique* du discours, autrement dit vers la syntaxe, vers les articulations « transphrastiques » de la communication verbale (Bernard, 1959, pp. 431, 440-441, 450-451).

Les niveaux de structuration rythmique.

La structuration rythmique se situe, particulièrement dans la poésie, à plusieurs niveaux distincts dont la confusion cause de très graves erreurs. Faure et Rossi (1968, p. 203) en mentionnent trois : *les niveaux acoustique, perceptif et fonctionnel*, ce dernier étant, d'après la formulation des auteurs, celui des « rapports entre la structuration prosodique du vers et son contenu psychologique et esthétique ».

Suivant cette terminologie, le texte est une donnée préalable. En vérité, ces trois niveaux ne sont pas ceux de sa structuration, mais de son examen. De plus, le troisième sort du domaine de la linguistique proprement dite, dont le rôle principal consiste à décrire comment un texte est fait, sans porter sur lui des jugements de valeur. Au lieu de parler du contenu psychologique ou esthétique, il serait plus juste de chercher, comme Fonagy le fait dans ses travaux, le *sémantisme* des différents procédés prosodiques, que chacun pourra valoriser à sa façon. La rythmique fonctionnelle se confond avec l'analyse littéraire, tout en restant partielle en face des exigences d'une telle analyse, qui, pour être valable, doit reconstruire la totalité des plans dont un texte littéraire ou non-littéraire constitue le champ d'intersection. Il est impossible de saisir cette totalité par le seul côté prosodique, comme il est impossible d'assimiler la poésie à la versification.

Un modèle plus complet, plus conforme à la réalité linguistique, a été proposé par Jakobson (1963, p. 229, pp. 231-232), qui, comme on le sait, distingue trois dimensions structurales dans un texte versifié : le *modèle de vers* (appelé traditionnellement « mètre » ou « forme de versi-

fication »), l'exemple de vers, le modèle d'exécution (notion peu développée dans ses écrits)³, niveaux qu'il ne faut pas confondre avec celui des exemples d'exécution (ou lectures). La description de ceux-ci, suivant les termes de Jakobson, a « moins d'intérêt pour l'analyse synchronique et historique de la poésie elle-même que pour l'étude de sa récitation dans le présent et le passé » (*op. cit.*, p. 231). Il va sans dire que « modèle et exemple sont des concepts corrélatifs. Le modèle de vers détermine les éléments invariants des exemples de vers et fixe les limites des variations » (*op. cit.*, p. 229)⁴.

A ce propos deux remarques s'imposent :

a) Il faut considérer les rapports de ces différents niveaux de structuration sous un aspect dialectique. Le modèle de vers est à la fois un *aboutissement* et un *point de départ*. On a beaucoup insisté sur le côté *fabrication* de la démarche poétique, et de ce point de vue une forme comme l'alexandrin ou l'hexamètre est supposée constituer une réalité cohérente et autonome. Mais, produits de cristallisation, ces formes ont leur histoire; d'une époque à l'autre, elles peuvent subir des transformations substantielles. Susceptibles de formalisations abstraites, mathématiques, elles constituent le « nombre » du discours, et sous cette apparence la plus générale, elles n'ont même pas besoin de support linguistique pour se réaliser; elles peuvent être frappées, sifflées, murmurées, dessinées. C'est sous cette forme de battements que les modèles prosodiques agissent dans la conscience d'un poète qui veut réaliser dans son œuvre une structure déjà connue. Ce caractère de *convertibilité* des schèmes métriques se manifeste clairement dans les rapports entre musique et poésie puisque certaines structures de danse peuvent passer dans la langue, comme par exemple le rythme de la gaillarde dans la poésie hongroise⁵. Il serait donc erroné de mettre en doute d'une manière absolue la réalité des schèmes métriques, encore moins leur caractère *opératoire*, comme semble le faire Dresden (1961, p. 40), en postulant que « le schème ne saurait rejoindre le réel ». Paradoxalement, plus le schème est général, plus il est utilisable. L'erreur principale de la poétique traditionnelle du type « recette de cuisine » est de vouloir présenter les mètres sous une forme trop figée, trop univoque, ne permettant qu'une seule réalisation et considérant tout écart par rapport à cette norme comme faute de versification;

b) Bien que le mètre soit le plus tangible dans un texte traditionnellement versifié, une certaine métrique sous-jacente, fondée sur des propriétés inhérentes à la langue servant de support, caractérise tout texte produit. Pour détruire cette métrique générale, il faudrait supprimer de l'idiome envisagé toute forme de redondance, ce qui équivaldrait à la destruction même du système. Les éléments qui la constituent sont fournis par une distribution caractéristique des phonèmes, des accents, des quantités, par une longueur typique des mots, des groupes de mots, par une fréquence quasi constante et une position systématique de certains

3. Pour un développement de cette notion, consulter : L. Nyéki, *Structures Rythmiques Quantitatives et Communication* (Problématique générale appliquée à la langue hongroise), 1971, 739 pages (thèse dactylographiée).

4. Cette problématique est plus générale qu'une approche superficielle le laisserait penser. Xénakis affirme qu'un des problèmes principaux du compositeur est la tension qui s'établit « entre la réalisation sonore et le schème symbolique qui lui sert de trame » (*Musiques formelles*, Revue Musicale, n° 253-254, 1963, p. 137, cf. Daniel Charles, *Xénakis aujourd'hui*, Revue d'Esthétique, n° 3-4, 1965, p. 416).

5. Gáldi, *Ismerjük meg a versformákat* (= Initiation aux formes poétiques) Budapest, 1961, pp. 64-65; Szabolcsi, *Vers és dallam* (= Vers et mélodie), Budapest, 1959, pp. 102-107.

mots-outils (articles, pronoms, conjonctions, etc.). Ces facteurs déterminent une véritable sensibilité rythmique nationale. Sans cette métrique aucune poésie ne pourrait exister. Le rythme doit être conçu comme une fonction inhérente aux langues naturelles, au langage.

L'existence de plus en plus répandue de vers dits « libres » ne peut donc mettre en doute le bien-fondé de la conception de Jakobson. Le vers libre ne se présente pas comme un discours informel, mais, d'après une expression très heureuse de Péczely (1965, p. 9), comme un poème « à forme unique » dont le modèle est à dégager par définition, dont le « mètre » n'est pas une donnée a priori, mais le produit de l'analyse. La technique vers-libriste se caractérise la plupart du temps par de fréquents changements de mètres dont le programme n'est pas révélé d'avance. Grâce à la métrique générale d'une langue, les ensembles les plus complexes présentent des réccurences inévitables dont la prévisibilité subjective peut être nulle à la première lecture, à la première audition. Mais, au cours d'un processus de familiarisation, ce taux de prévisibilité s'accroîtra d'une façon spectaculaire, ce qui fait que même le message le plus complexe peut être mémorisé. Très souvent, dans les textes qu'on a l'habitude de classer dans la catégorie des vers libres, de véritables points de repère métriques, des tournures accentuelles, quantitatives, numériques, traduisent les préférences rythmiques de l'auteur, liées bien entendu à ses préférences lexicales et syntaxiques. De plus, des clausules — associées souvent à des rappels phoniques ou bien à de véritables rimes — confèrent au texte des structures très marquantes (Fonagy, 1965, p. 251). Le modèle de vers ne disparaît donc pas; simplement, il se rapproche des modèles d'exécution.

Dans la versification traditionnelle, les constituants métriques se définissent *à la fois* par leur ordre et leur fréquence; dans le vers libre, par contre, c'est la fréquence qui prédomine, laissant apparemment l'ordre obéir au « hasard », c'est-à-dire en fait à des règles d'ordre qui caractérisent, dans une langue donnée, n'importe quelle forme de discours.

Le « hasard » du langage obéit en effet aux lois de la grammaire, de la distribution phonématique, séquentielle, lexicale, à une économie communicationnelle, dont chacune des langues naturelles n'est qu'une manifestation spécifique.

Les rythèmes.

Nous appelons *rythèmes* les éléments et les procédés qui entrent dans la matérialisation des structures rythmiques des langues. Ils sont présents dans tous les énoncés; mais leur importance et leur exploitation varient suivant les idiomes examinés.

Si nous considérons la chaîne parlée, nous y trouvons des ensembles de durée variable, susceptibles d'être divisés, d'une part en éléments discrets (« deuxième articulation » de nature phonématique), d'autre part

en segments intermédiaires entre les phonèmes et les monèmes donnant naissance à une sorte d' « articulation syllabique » fondée sur une première utilisation de la quantité.

Les segments ainsi décrits constituent des séquences délimitées à la finale ou à l'initiale par un accroissement d'intensité, une montée mélodique, une interruption de la chaîne, ces trois facteurs agissant isolément ou en association. Ces procédés de démarcation créent un deuxième constituant rythmique appelé, suivant le cas, *mot phonétique*, *groupe rythmique*, *groupe de mots*, *groupe accentuel*, que nous désignerons, bien que le terme soit équivoque, par le mot *mesure* et que nous considérerons comme le produit de la *fonction démarcative*.

A l'intérieur des mesures apparaît un autre aspect de la quantité : le *nombre des syllabes*, qui, en poésie, reçoit une véritable systématisation sous forme de *compte syllabique*.

En dehors des mises en relief démarcatives, la montée mélodique et/ou l'accroissement d'intensité, accompagnés très souvent d'allongement, peuvent affecter certaines syllabes en leur conférant une place privilégiée dans la chaîne, c'est le phénomène de l'*accent*, rythme primordial dans certaines langues comme l'allemand, le russe et l'italien.

S'ajoutant à ces diverses *structures quantitatives*, à ces *mesures* et à ces *accents*, l'articulation phonématique elle-même participe à la structuration rythmique de la chaîne. Celui qui s'exprime en hongrois prononce dans tout message environ 25 % de /x/, 23 % de /a/, 12,4 % de /o-o:/, etc., ce qui crée spontanément un *rythme de timbre*. Mais outre cet aspect statistique, le rythme phonématique revêt un caractère plus organisé du fait des parallélisme sémantiques et syntaxiques qui peuvent se produire dans le discours : ainsi apparaissent les *rimes* et les *allitérations*.

Dans la chaîne, sur l'axe syntagmatique, ces rythèmes sont obligatoirement présents mais certains d'entre eux, suivant la langue envisagée, sont exploités sur le plan paradigmatique pour créer de véritables oppositions de sens. Si les *oppositions phonématiques* sont distinctives dans toutes les langues, les *oppositions quantitatives* le sont dans les langues finno-ougriennes, les *variations mélodiques* (sous forme de tons) en suédois, en chinois du nord, en vietnamien, et l'*accent*, ou plus exactement sa place, en russe, en anglais, en espagnol. Exception faite des tons, seuls les rythèmes fonctionnant ainsi dans l'économie d'une langue peuvent servir de base à un système de versification. L'étude de ces rythèmes et celle des configurations supérieures dont ils sont générateurs font l'objet de la *prosodie*.

On pourrait envisager une analyse « microscopique » des rythmes, qui chercherait à déterminer la fonction des unités plus petites que les phonèmes. Dans le cadre de la phonétique instrumentale, ce serait la micro-analyse des enregistrements (kymogrammes, sonagrammes) faits à partir d'exemples de lecture effectifs. Dans celui des exemples de vers, ce serait raffiner l'analyse phonématique en y ajoutant celle des *traits*

distinctifs pour découvrir certaines récurrences cachées au niveau des structures phoniques de surface (voir dans ce numéro l'article de D. Delas).

Précisons que les *rythmèmes* décrits par nous ne correspondent pas aux *traits distinctifs prosodiques* de Jakobson (1963, pp. 121-127) qui établit deux catégories de traits distinctifs : celle des traits « intrinsèques » (ou « inhérents ») et celle des traits « prosodiques », qui ne peuvent affecter que la « crête de la syllabe ». Tandis que les premiers se situent, toujours d'après cet auteur, sur l'axe paradigmatique, correspondant ainsi à des *oppositions*, les deuxièmes n'entrent en jeu que dans la chaîne parlée pour y créer des *contrastes* : ils n'intéresseraient donc que l'axe syntagmatique.

Tout en admettant l'utilité de la distinction en cause, il nous paraît évident que la *question de savoir si un trait est prosodique ou intrinsèque ne peut être résolue d'avance sur le plan de la linguistique générale*. Tout dépend du système de l'idiome envisagé.

Une catégorisation exagérée est donc à rejeter. *Si l'on doit admettre une hypothèse de base, ce ne doit pas être l'opposition entre l'axe paradigmatique et syntagmatique, mais leur interdépendance.*

Pour reconnaître une opposition *bor* (vin)-*bór* (borique), il faut que les mots soient mis en contraste. Et, bien sûr, dans ce processus, les facteurs statistiques ont le premier rôle à jouer. Plus un contraste est fréquent, plus une négligence dans sa réalisation est préjudiciable. *Un trait distinctif souvent exploité se généralise, a une tendance à se manifester — sous forme de redondance — même dans les cas où son pouvoir distinctif est nul, et devient ainsi un facteur important du « bon usage » de la langue*⁶.

Pour nous résumer, les *rythmèmes* ainsi énumérés sont, dans certaines langues, *intrinsèques*, dans d'autres, « *prosodiques* », mais seules les *rythmèmes intrinsèques* peuvent servir de base à un système de versification.

Ces *rythmèmes* seront étudiés sous deux aspects : a) comme *unités prosodiques élémentaires*, b) comme *procédés séquentiels*.

Unités prosodiques :

Procédés séquentiels :

a) <i>timbre</i>	harmonie vocalique allitération clausules phoniques (rimes)
b) <i>accent</i>	groupes rythmiques, mesures pieds accentuels clausules accentuelles
c) <i>quantité</i>	syllabisme pieds quantitatifs clausules quantitatives

6. Par exemple, en hongrois, le /A/ bref du mot *lak* (= demeure) se stabilise, bien qu'il n'y ait pas de mot « *lák* » (/A/ long) qui pourrait s'y opposer, puisque le nombre des oppositions de même ordre est considérable : *rak* (= range) — *rák* (écrevisse; cancer); *mar* (= mord) — *már* (= déjà); *kar* (= bras) — *kár* (= dommage); *var* (= croûte, méd.) — *vár* (= château-fort), etc.

Ce schéma doit être considéré comme une « grille », permettant la combinaison de deux ou plusieurs unités et/ou procédés entre eux : par exemple une allitération peut être accentuée et jouer un rôle dans la démarcation; de même, la rime est par définition démarcative mais peut correspondre à un type d'accentuation, etc. Plus la combinaison est multiple, plus elle est pertinente.

Afin de mieux mettre en valeur ces diverses combinaisons, nous appuierons notre raisonnement sur deux langues non apparentées : le français et le hongrois.

II — Les rythèmes en français et en hongrois.

A — LE TIMBRE.

L'orthographe hongroise est passablement phonétique. Pour faciliter la lecture de nos exemples, nous signalerons pourtant un certain nombre de particularités :

1. Les voyelles phonologiquement longues sont désignées par des signes diacritiques, ainsi :

a = /a/	—	á = /a:/	o = /o/	—	ó = /o:/
e = /ɛ/	—	é = /ɛ:/	ö = /ø/	—	ő = /ø:/
i = /i/	—	í = /i:/	u = /u/	—	ú = /u:/
		ü = /y/	—	ű = /y:/	

2. Les consonnes graphiques qui suivent peuvent se lire :

c	=	[ts] (<i>tsigane</i>)	devant n'importe quelle voyelle
cs	=	[tʃ] (<i>richèque</i>)	
g	=	[g] (<i>garage</i>)	devant n'importe quelle voyelle
gy	=	[dj] (<i>diable</i>)	
h	=	fortement soufflé comme en allemand (<i>Haus</i>)	
j ou ly	=	[j] (<i>détail</i>)	devant n'importe quelle voyelle
ny	=	[ɲ] (<i>signe</i>)	
s	=	[ʃ] (<i>chambre</i>)	dans n'importe quelle position
sz	=	[s] (<i>signe</i>)	
ty	=	[tj] (<i>Mathieu</i>)	
zs	=	[ʒ] (<i>je</i>)	

De plus, les consonnes peuvent être phonologiquement brèves ou longues, ces dernières étant notées par le dédoublement du signe. Quant aux correspondants longs de *cs*, *gy*, *ly*, *ny*, *sz*, *ty*, *zs*, ils s'écrivent respectivement : *ccs*, *ggy*, *lly*, *nnny*, *ssz*, *tty*, *zzs* ?.

Les rythèmes de timbre.

Comme cette clé de lecture le laisse entendre, les deux langues, du point de vue du matériau phonique, ne présentent pas de différences notables. L'exploitation systématique de la quantité vocalique et consonantique mise à part, on rencontre grosso modo en hongrois les mêmes « sons » qu'en français, à l'exception des voyelles nasales, du [ə] et des semi-consonnes [w], [ɥ].

7. Ces indications sont approximatives et ne peuvent répondre aux exigences d'une étude contrastive véritable.

Quant à la fréquence relative des voyelles et des consonnes, les deux langues se caractérisent par un indice voisin : 41 à 59⁸. De plus parmi les quinze sons les plus fréquents huit sont communs aux deux langues : [a] [e] [i] [ɛ] [r] [l] [t] [m]⁹. Ajoutons encore une fois que ce sont des indications sommaires et que, pour obtenir des résultats plus significatifs, il faudrait comparer les combinaisons de sons en diverses positions : initiale, médiane, finale. Ainsi pourrait-on vraiment chiffrer les facteurs qui déterminent la reconnaissance acoustique des deux langues.

Toutefois, pour ce qui est du rythme proprement dit, il est plus intéressant de voir comment ce matériau sonore s'organise dans les deux langues, comment des récurrences à grande échelle se concentrent pour former de véritables points de repère rythmiques reconnaissables même dans un fragment de texte relativement court.

Ces procédés séquentiels sont : a) l'*harmonie vocalique*, b) l'*allitération*, c) les différentes formes de *clausules phoniques*, autrement dit : les *rimes*.

L'harmonie vocalique.

Elle est une propriété du phonétisme hongrois et repose sur le fait que le vocabulaire de base d'origine finno-ougrienne y est constitué par des vocables soit à voyelles palatales, soit à voyelles vélaires. La règle de l'harmonie vocalique veut que ces racines soient affectées de terminaisons de même timbre : *ember/homme* — *emberNEK/à l'homme*, *állat/bête* — *állatNAK/à la bête*. D'où une alternance très nette de blocs à voyelles claires et de blocs à voyelles sombres, comme dans ces vers d'inspiration populiste : « Sárvár alatt sürü berek a Csele, — Leselkedő labancokkal van tele. — Sürü berek, még sincs annyi levele, — Mint amennyi lompos labanc bujt bele. » ((Au-dessus de Sárvár, le Csele devient bocage touffu, il est plein de Labancs (ennemis des « *kurucs* », combattants anti-Habsbourg)). C'est un bocage touffu, mais n'y a pas autant de feuilles qu'il n'y a de lourdauds Labancs qui s'y cachent.))

L'effet est mieux saisi dans une transcription sans consonnes (les barres marquent les mesures)

áá aa/ üü ee/ a ee
 eeeő/ aaoa/ a ee
 uu ee/ éi ai/ cee
 iaei/ oo aa/ u ee

L'harmonie vocalique propre au hongrois ne saurait donc être assimilée à celle du français. Dans le premier cas, son caractère automatique lui permet de ne pas dépendre entièrement d'une structuration prosodique.

8. Fabian-Szathmari-Terestyéni : *A magyar stilsztika vazlata* (= Esquisse de la stylistique hongroise), Budapest, 1958, p. 20).

9. Zipf-Rogers : *Phonemes and Variphones...*, Arch. néer. de phon. exp., XV, 1939; Vértés, Acta Lingu. Hung., 1953 (3), pp. 135-138; Knauer : *Die Analyse von Feinstrukturen in sprachlichen Zeitkunstwerk*, in Math. u. Dicht., München, 1965, pp. 193-210.

Dans le second, c'est cette même structuration qui guide le décodage des « suites vocaliques, organisées en dyades, triades, etc. (Grammont, 1937, pp. 337-448).

L'allitération.

« Répétition de consonnes, notamment des consonnes initiales, mieux perçues et souvent mises en évidence par l'accent affectif » (Morie, 1961, p. 3), l'allitération est tout particulièrement une marque prégnante de la versification germanique fondée sur un accent de mot tombant à l'initiale car, comme le remarque Saussure, « si on souligne l'initiale par une égalité de consonnes, on souligne du même coup le rythme » (Starobinsky, 1964, p. 252). Ainsi conçue, l'allitération paraît agir contre le système du français, car elle met en relief les initiales, normalement inaccentuées. Fonctionnellement, comme mise en relief phonique de l'accent, c'est la rime qui correspond en français à l'allitération. Mais son caractère très secondaire ne l'empêche pas d'être un rythme de grande importance. On la rencontre en particulier dans les proverbes et les devises : *Au volant, la vue c'est la vie*, où elle apparaît souvent comme la simple conséquence phonique de la répétition : *A bon chat, bon rat — A tout seigneur, tout honneur — Chose promise, chose due — Loin des yeux, loin du cœur — Morte la bête, mort le venin — Qui peut le plus, peut le moins*.

Ces exemples illustrent bien le principe de la prédominance sémantico-syntaxique qui doit prévaloir dans toute étude du rythme de la langue. *Il est rare que l'allitération soit due à un souci d'allitérer*; elle participe à des figures de diverses sortes, qui soulignent tantôt le parallélisme, tantôt l'opposition des vocables ainsi confrontés. La thèse souvent citée de Jakobson est confirmée : les mots se ressemblant par les sons sont attirés par le sens. Mais il ne faut jamais perdre de vue que la possibilité de créer des associations de formes repose sur des ressemblances objectives que le *code linguistique met à la disposition de l'utilisateur*.

Pour reprendre la comparaison avec le hongrois, la fonction rythmique de l'allitération est dissimulée en français par des associations sonores affectives, par des figures d'opposition et de parallélisme logico-sémantiques; dans la « musique » de la chaîne parlée, elle constitue un jeu de contrepoint. Dans les textes hongrois, par contre, l'allitération a un caractère de prédominance *musicale*, à tel point qu'elle risque de devenir un procédé de facilité purement ornementale :

Bűs donna barna balkonon / mereng a bíbor alkonyon
(Triste *doña* à un balcon brun / rêve au pourpre crépuscule)

L'accent linguistique, parce qu'il frappe toujours la première syllabe des mots, rend ces allitérations très sonnantes; dans le vers de Babits (1883-1941) donné en exemple, si l'on excepte l'attaque (*bus*), elles coïncident

avec les temps forts du mètre iambique, ce qui redouble leur caractère rythmique et ostentatoire.

L'allitération trouve encore mieux sa place dans une versification fondée non sur l'alternance des temps faibles et des temps forts, mais sur un découpage en mesures contenant le plus souvent 3 à 4 syllabes. Elle n'est plus alors, comme dans l'exemple qui précède, un élément décoratif extérieur, mais une conséquence naturelle des constructions grammaticales. On en trouve de très beaux exemples dans la *Complainte de Marie*, le plus ancien texte poétique hongrois conservé par l'écriture, d'ailleurs adaptation libre d'un hymne latin de Geoffroi de Breteuil :

Világ Világa,/Virágnak virága!/Keservesen kízzatol,/Vas szegekkel veretel. (Lumière du monde/Fleur des fleurs!/Amèrement torturé/De clous de fer frappé.)

On trouve une triple allitération (v, h, sz), pareillement fonctionnalisée, dans un poème de János Arany, l'un des plus grands classiques de la poésie hongroise (1817-1882).

« Viszem én,
Hozom én,
Válaszát három nap. »
« Szerelmes
Szívemnek
Három egész hónap! »

(Je l'apporte, je la rapporte, sa réponse en trois jours.
— Pour mon cœur amoureux, ça fait trois mois entiers.)

Ces exemples font comprendre que, s'il y a des différences entre le français et le hongrois en ce qui concerne la *valeur rythmique* de l'allitération, celle-ci a la même fonction *linguistique* dans les deux systèmes comme produit inévitable, et par conséquent recherché, des répétitions, des parallélismes de toutes sortes, manifestations de la structuration du langage.

On observera la prédominance des mêmes facteurs dans la *rime*.

La rime.

Si l'allitération est apte à assurer la démarcation syntagmatique, la rime se prête encore mieux à cette fonction. En français, c'est sa coïncidence avec l'accent qui fait d'elle un rythme privilégié. En hongrois, langue dans laquelle les rapports syntaxiques s'expriment à l'aide de désinences, ce retour de mêmes sons à la finale des groupes de mots constitue un phénomène inévitable.

D'où une différence fondamentale dans l'esthétique des rimes. La probabilité d'une rime grammaticale en hongrois est nettement plus forte qu'en français; les parallélismes syntaxiques (accusatif rimé avec accusatif, datif avec datif, ainsi de suite) aboutissent à une monotonie phonique peu agréable. Pour remédier à cette situation, les poètes hongrois

recourent volontiers à l'assonance, qui n'est pas seulement tolérée, mais recherchée. Mais cette tendance à l'insoumission des rimes face à la grammaire ne doit pas être exagérée.

Si l'on veut établir une théorie générale de ce rythme, le principe du parallélisme doit être posé comme fondamental. *Considérer les rimes comme des réalités purement phoniques est ignorer à la fois leur origine et leur fonction véritable.*

A propos d'un chant tchérémisse, Gáldi (1961, pp. 130-223), postule qu'« à l'état originel, le vers n'était peut-être pas autre chose que la répétition suggestive d'une même suite de mots... Dans de telles formules répétées, l'accord des cadences se produisait nécessairement : voilà les germes de la rime apparus. » Ce procédé répétitif est loin de disparaître de nos jours, on le rencontre non seulement dans les textes folkloriques, mais aussi dans les créations les plus savantes ¹⁰.

La rime appartient le plus souvent à une série paradigmatisée bien définie par rapport à laquelle l'identité ou la ressemblance phonématique ne sont que des effets secondaires. Mais il y a plus : cette motivation paradigmatisée des rimes correspond à des constructions syntagmatiques bien précises. Les rimes grammaticales l'emportent même chez ceux qui sont les plus soucieux de les éviter. « Pleurer-effleurer, divisé-brisé, glacée-effacée, temporel-surnaturel, consommé-refermé, étendue-suspendue » sont des rimes relevées au hasard dans 36 vers consécutifs de *La Jeune Parque* de Valéry.

La fonction de la rime n'est pas d'être rime, si l'on comprend par ce mot une structure phonique purement ornementale surajoutée à des structures syntaxiques déjà existantes; bien au contraire, elle est le *produit* de cette organisation supérieure (Jakobson, 1949, p. 14).

Alors que dans n'importe quel traité de versification on trouve la classification des rimes suivant leur structure phonique, il nous paraît plus utile, plus conforme à la réalité, de proposer ici une typologie fonctionnelle, susceptible de saisir les différentes combinaisons des facteurs qui contribuent à leur formation.

Une comparaison détaillée des rimes françaises et hongroises ne peut pas se faire dans le cadre de cet article. Nous nous contenterons de citer quelques exemples pour illustrer notre tableau.

Type 1.

Rime correspondant à un très haut degré de parallélisme, dont le cas-limite est la reprise pure et simple d'un vers, comme dans le pantoum. Le retour est quasi parfait dans ce vers de Verlaine : « Il pleure dans mon cœur... Qui pénètre mon cœur? » — « O bruit doux de la pluie... O le chant de la pluie! » ou chez Attila József (1905-1937) : « — *Szegényember, hogy adod a bölcsőt?* — *Csöpp a gyerek, hogy adnám a bölcsőt?* » (— *Pauvre homme, combien demandes-tu*

10. Par exemple, le pantoum pratiqué par Hugo, Th. Gautier, Baudelaire, Banville, Leconte de Lisle; le plus célèbre pantoum de la littérature hongroise est dû à Arany (*Bor vitéz* = *Le vaillant Bor*).

Rime	CONCORDANCES			
	syntagmique	paradigmatique	métrique	phonique
type 1 — a	+	+	+	+
type 1 — b	—	+	+	+
type 2	—	—	+	+
type 3 — a	+	+	+	—
type 3 — b	+	—	+	—
type 3 — c	—	+	+	—
type 3 — d	—	—	+	—
type 4 — a	+	+	—	+
type 4 — b	—	+	—	+
type 4 — c	+	—	—	+
type 4 — d	—	—	—	+

pour le berceau? — Le gosse est petit, comment pourrais-je donner le berceau?) Mais dans ces deux vers hongrois le parallélisme est atténué par un changement de désinence modale et personnelle du verbe : *adod* — *adnám*, par la polysémie du même verbe (vendre, donner) et de l'adverbe *hogy*, qui — comme le français *comment* — peut être interrogatif ou exclamatif (étonnement, indignation).

Type 2.

Rimes-surprises, ne correspondant à aucun degré de parallélisme, comme par exemple *flamme* et *réclame* dans ce quatrain de Verlaine :

Ils ont lui tout le jour en longs grêlons de flamme,
Battant toute vendange aux collines, couchant
Toute moisson de la vallée, et ravageant
Le ciel tout bleu, le ciel chanteur qui te réclame.

(Mais ces vers démontrent aussi la quasi-impossibilité de supprimer tout parallélisme dans le discours poétique. Dans cette même strophe, Verlaine fait rimer deux participes présents ayant la même fonction grammaticale (sans compter le double enjambement)).

Certaines rimes du type 2, du fait de leur grande originalité, peuvent devenir « propriété privée » du poète. En hongrois par exemple il serait impossible de faire rimer *villamost* (= tramway : accusatif) avec *pilla most* (= la paupière, maintenant) sans que les lecteurs ne pensent immédiatement à Kosztolányi) qui les a utilisées dans un passage des « *Complaintes d'un homme triste* ».

Leesuklik minden pillá most,
nem is talál sz több villamost...

(= Voici que toutes les paupières se referment, tu ne trouves plus de tramway...).

Type 3.

Rimes phoniquement plus ou moins « imparfaites », comme les assonances, les « rimes pour les yeux » (*obus* — *autobus*). Il existe aussi une autre espèce de rime imparfaite, désignée dans la terminologie hongroise par le nom pittoresque de « rime qui louche » (Kancsal rím) : c'est une assonance qui se compose de consonnes identiques ou apparentées, mais de voyelles différentes. Dans la versification hongroise, ce qu'on appelle « assonance » est basé sur l'identité très stricte des voyelles et sur une similarité plus ou moins forte des consonnes. Les exemples par lesquels Morier (1961, pp. 38-39) a illustré le terme : *Lucile* - *Mélusine*; *jade* - *opale*, seraient qualifiés en hongrois comme de très mauvaises

assonances. Comme Arany ¹¹ l'a déjà démontré en étudiant les cadences des chansons populaires, les poètes hongrois recherchent en général une ressemblance phonétique plus grande : ils font rimer une consonne sourde avec sa variante sonore et inversement, ou une liquide avec une autre liquide, etc. Ainsi : *hat* (= six) — *vad* (= sauvage); *kék* (= bleu) — *rég* (= jadis); *utamra* (= sur mon chemin) — *alma* (= pomme).

Mais même un Kosztolányi à qui on reproche non sans raison d'avoir exagéré ces jeux avec les rimes ne peut pas se passer de rimes grammaticales, comme ces « *kancsal rim* » de son « Recueillement de Septembre » (*Szeptemberi áhítat*) le montre :

méztől dagadva megreped a szőlő
s a boldogságtól elnémul a szőlő.

(= bourré de miel, le raisin éclate, et celui qui parlait se tait d'aise).

Szőlő = raisin, *szőlő* = parleur, celui qui parle, tous les deux sujets respectifs des vers; ce distique est donc une réalisation du type 3-b (rimes syntaxiques, métriques, non-paradigmatiques, non-phoniques).

Contrairement à ce qu'on a pu constater pour le hongrois, en français, tout au moins dans une conception classique, les rimes « imparfaites » sont en général associées aux débuts d'une évolution : « Les vers de nos plus anciens poèmes n'ont pas de rimes, mais seulement des assonances. » (Grammont) Des métriciens plus modernes (Morier, Guiraud) ne prêtent pas beaucoup d'intérêt à la question. Mais depuis Apollinaire, les assonances ont réapparu, démontrant la fragilité de toute conception exagérément évolutionniste en matière de création artistique.

Les études sur ce sujet manquent. Pourtant, dans des poèmes entiers, ce procédé prédomine, comme dans cette chanson de Jacques Audiberti intitulée « Si je meurs » où l'assonance consonantique (rime apophonique) permet de varier le timbre de la voyelle :

Si je meurs, qu'aïlle ma veuve
à Javel près de Citron.
Dans un bistrot elle y trouve,
à l'enseigne du Beau Brun,
trois muscos de fortune
qui lui joueront — mi, ré, mi —
l'air de la petite Tane
qui m'aurait peut-être aimé
puisqu'elle n'offrait qu'une ombre
sur le rail des violons.
Mon épouse, ô ma novembre,
sous terre les jours sont lents.

Type 4.

Les différentes réalisations des rimes non-métriques appartiennent à cette catégorie, par exemple *battant* dans le sonnet de Verlaine déjà cité; c'est un cas du 4-a (rime syntaxique, paradigmatique, non-métrique, phonique). Mais le terme « non-métrique » ne doit pas être pris dans un sens strict. Une rime placée à la finale du premier hémistiche est loin d'être privée de fonction métrique, surtout si ces rimes internes reviennent systématiquement, comme dans les *Bardes Gallois* de János Arany :

Vadat és halat, s mi jó falat
Szem-szánk ingere,
Sürgő csoport, száz szolga hord,
Hogy nézni is tereh :

11. *Valamit az asszonáncról* (= A propos de l'assonance).

S mind, amiket e szép sziget
Ételt-italt terem;
S mind a mi bor pezsegetve forr
Túl messzi tengeren.

Ce jeu de rimes est habilement traduit par Guillevic (*Anthologie de la Poésie hongroise*, Seuil, 1962, p. 175) :

Gibiers et poissons à foison
Et d'autre bons morceaux
Portés par cent valets muets
Croulant sous leurs fardeaux,
Ce que produit ce beau pays
En délicate chair,
Ce qui leur *vint* de meilleur *vin*
D'au-delà de la mer.

Cet exemple laisse entrevoir l'intérêt que l'étude des traductions peut présenter pour la prosodie contrastive.

B — L'ACCENT.

Si nous avons consacré un passage relativement long aux timbres phonématiques en tant que rythèmes, c'est que cette fonction était à démontrer. Quant à l'accent, son rôle rythmique est généralement reconnu par tous les prosodistes. Dans les langues à accent fixe de mot, il est à la base du système de versification, dans les langues à accent déplaçable de groupe de mots, il est à la base de la mesure, et, combiné avec le compte des syllabes et la rime, il assure la segmentation supérieure du discours poétique.

Les accents hongrois et français sont de ce dernier type. Suivant sa place dans le groupe, le même mot peut être accentué ou désaccentué. Par exemple, dans ce vers de Victor Hugo :

+ +
C'est le Seigneur, le Seigneur Dieu
(Extase)

Littéralement traduit en hongrois, le même vers prend la forme suivante :

+ + +
 Ez az Ur, az Isten Ur.

En hongrois, la désaccentuation du mot *Ur* (= Seigneur) se fait de la même façon et pour la même raison. Ce qui est différent, c'est la place de l'accent, qui frappe toujours la *première* syllabe du groupe, à condition qu'il ne s'agisse pas d'un article ou d'une conjonction, qui sont généralement inaccentués (dans notre exemple l'article défini *az*). Ainsi, contrairement au caractère ascendant du français (qui est renforcé par une ligne mélodique montante), phoniquement parlant, le hongrois donne une impression globale descendante. Pour rendre l'allure montante du français, les traducteurs hongrois se servent d'iambes (U—), pied

très facile à produire grâce à l'existence de la quantité phonologique et à cette nature inaccentuée des articles et des conjonctions.

Les vrais iambes sont rares en français, car ils supposent une série de mots phonétiques bisyllabiques :

J'ai tout, le temps, l'esprit, hier, aujourd'hui, demain

(Hugo, « Suprématie »)

(La tournure iambique est ici brisée après le mot *esprit*, et ne se rétablit qu'à la finale).

La probabilité des mots phonétiques à trois syllabes étant plus forte, les anapestes (U U —) se produisent plus facilement :

J'ai vécu, j'ai passé ce désert de la vie,

Où toujours sous mes pas chaque fleur s'est flétrie

(Lamartine)

Les tournures trochaïques (—U) ou dactyliques (—UU) sont impossibles, car elles impliqueraient un décalage systématique entre mesures rythmiques et mots phonétiques.

En hongrois, par contre, il suffit d'éliminer les particules déjà signalées du début des vers pour créer une succession de mesures dont les premiers éléments sont régulièrement les temps forts. Si, en plus, la quantité phonologique est exploitée pour réaliser une succession organisée de longues et de brèves, les dactyles, les spondées (— —), les trochées apparaissent. Sinon, le compte syllabique aidant, on obtient des mesures « musicales » conformes à l'enseignement du solfège traditionnel, c'est-à-dire frappées au début par un temps fort. C'est la versification traditionnelle des Hongrois, comme on la rencontre dans les chants folkloriques non-récitatifs dont la majorité se structure par la règle de « quatre plus le reste », ce qui veut dire que — mises à part quelques formes ternaires moins fréquentes — dans une suite de syllabes la cinquième tombe sur une nouvelle mesure. Ainsi, l'octosyllabe se divise en 4 + 4, le décasyllabe en 4 + 4 + 2, l'hendécasyllabe en 4 + 4 + 3, le dodécasyllabe en 4 + 2//4 + 2.

La réalisation de ces formes hongroises dépend de deux facteurs : du compte syllabique et de l'accent. Or, certaines phrases ayant une accentuation syntaxique déterminée se prêtent mieux à cette versification que d'autres.

Pour comprendre le fait, il faut savoir que le hongrois ne connaît pas la mise en relief morphématique. L'élément à souligner : a) est mis en relief par l'accent, b) se place devant le prédicat (dans le cas des prédicats verbaux munis de préverbes, celui-ci se met après le verbe) : *Péter elment színházba* (= Pierre est allé au théâtre) *Színházba ment el Péter* (= C'est au théâtre que Pierre est allé.), *Péter ment el színházba* (= C'est Pierre qui est allé au théâtre). Comme ces exemples le montrent, dans les formules emphatiques, l'accent se concentre sur un seul élément. Les lin-

guistes hongrois se servent du terme « *egynyomatékos mondat* » (= phrase à un seul accent) pour définir ce phénomène. Dans la versification accentuelle, ce sont des phrases à un seul accent qui remplissent le mieux les exigences métriques¹². Ainsi, en schématisant à l'extrême, on peut opposer un discours neutre (prose), caractérisé par l'ordre : sujet + verbe + compléments, chacun des éléments étant plus ou moins accentué, à un discours marqué, emphatique (vers), caractérisé par l'ordre typique : verbe + autres constituants, ou bien : complément + verbe + autres constituants, où seul le premier élément porte un accent linguistique obligatoire.

A titre de démonstration, examinons la première strophe d'une chanson populaire, en comparant sa version originale (a) à une version fictive neutre (b) dans laquelle les structures de mise en relief sont supprimées :

<i>Befujta az utat a hó,</i>	<i>A hó befujta az utat,</i>
<i>Céltalanul fut a fakó.</i>	<i>A fakó céltalanul fut,</i>
<i>Leeresztve a kantárja,</i>	<i>A kantárja le (van) eresztve,</i>
<i>Búbanatban a gazdája.</i>	<i>A gazdája búbanatban (van).</i>

Indépendamment de la disparition des rimes, le texte est devenu de la simple prose, dans laquelle les phrases primitives, chargées de tension, ont cédé leur place à des constatations impassibles. Il est à signaler que dans cette version neutralisée, chaque proposition commence par un mono-syllabe inaccentué : l'article défini « *a* ».

En résumé, la fonction rythmique de l'accent est sensiblement la même dans les deux langues : procédé de démarcation des groupes de mots, l'accent découpe le discours en vers, en mesures (pour l'accomplissement de cette fonction, la différence de place n'a aucune pertinence). Mais, contrairement au français, où les mesures ascendantes, seules, sont linguistiquement acceptables, il est possible en hongrois, où la mesure est naturellement descendante, de créer aussi des rythmes ascendants grâce aux morphèmes inaccentués, précédant obligatoirement les mots ou groupes auxquels ils se rapportent. Mais il est vrai qu'en ce cas-là un changement de système se produit puisque l'accent ne devient qu'un rythme complémentaire à l'intérieur des structures quantitatives : la base du rythme n'est plus assurée par les groupes de mots, mais par les *pièdes*. Ainsi le texte hongrois présente une double articulation prosodique : l'articulation primaire, essentiellement linguistique, est créée par les séquences accentuelles ; sur celle-ci, se greffe une deuxième articulation, quantitative. Une véritable polyphonie rythmique s'établit, rendant possible l'exploitation des parallélismes et des divergences à des fins expressives.

12. Cette idée a été développée avec le plus de détails par Szabédi : *A magyar ritmus formái* (= Les formes du rythme hongrois) Bukarest-Budapest, 1955, pp. 125-152.

Vu ces particularités, le hongrois nous paraît donc fournir une excellente langue-témoin pour l'étude générale des rythmes du langage, et tout particulièrement du français, pour lequel il faudrait certainement repenser le problème de la structuration par la durée.

C — LA QUANTITÉ.

La notion de quantité reçoit des applications multiples en linguistique, particulièrement en prosodie. Les faits qui peuvent entrer en considération se cristallisent à cinq niveaux différents :

1. *l'étendue du texte* (facteur primordial pour les études statistiques des rythèmes; la perception rythmique suppose un « minimum poétique » un minimum de texte, sans lequel les récurrences ne peuvent pas se concevoir);

2. *la quantité d'information* qu'un texte peut véhiculer (cet aspect informatif est non-négligeable dans l'étude des structures rythmiques supérieures comme les refrains, la construction strophique, les formes fixes : sonnet, lai, virelai, rondel, ballade, etc., structures qui peuvent se définir comme les produits de tout un réseau de redondances organisées);

3. *la quantité au niveau des groupes de mots* (dont l'exploitation la plus évidente est le compte des syllabes);

4. *la quantité des syllabes elles-mêmes* formant les « pierres » de la mosaïque des rythmes;

5. *la durée individuelle des sons*, qui crée un véritable système dans des langues possédant la quantité phonologique.

C'est par ces deux dernières que nous commencerons ce chapitre, puis nous examinerons la question du calcul syllabique, les autres aspects de la quantité ne pouvant pas être traités dans cet article.

La quantité syllabique.

La notion de syllabe paraît arbitraire aux yeux de bon nombre de linguistes, car, sur le plan purement pratique, la chaîne parlée se divise en unités plus complexes que la syllabe; de plus, la délimitation de celle-ci pose des problèmes quelquefois insurmontables. C'est ainsi qu'on peut lire dans la *Grammaire de l'Académie Hongroise* (*A mai magyar nyelv rendszere*, 1962, I, p. 107) que la syllabe « n'a pratiquement pas de fonction linguistique... »; « elle est en réalité une unité rythmique à base physiologique et acoustique, mais dont l'existence et l'étendue sont déterminées en grande partie par la convention, par l'usage d'une communauté linguistique donnée ».

Mais, même si nous admettons que cette notion ne correspond à aucune réalité acoustique bien définie, nous devons reconnaître que sur la base du *binarisme fonctionnel*, dont nous ne mettons pas en doute la validité dans l'analyse linguistique, une syllabe *considérée* comme longue

aura toujours un caractère « *marqué* » par rapport à une prétendue brève « *non-marquée* ». Dans la mesure où la quasi-totalité des poètes se servent de syllabes couvertes (terminées par une consonne) ou de syllabes contenant une voyelle longue pour réaliser les temps forts d'un modèle de vers choisi, cette distinction entre longues et brèves reste un fait prosodique primordial, créateur de système, même si les mesures instrumentales ne peuvent pas le démontrer avec clarté. En matière prosodique, *les faits de système ont toujours la priorité sur les faits de réalisation*.

Il est incontestable que dans la parole française aussi bien que dans la parole hongroise, il existe des syllabes brèves et des syllabes plus longues. Si, malgré cela, toute tentative a échoué en français pour utiliser métriquement ces différences, c'est tout simplement parce que les pieds métriques n'ont pas de base *phonologique* dans la langue. Par contre, trait pertinent du système linguistique, la quantité constitue en hongrois un fait de versification puissant.

La quantité phonologique.

L'existence de la quantité phonologique en hongrois constitue le plus important fait de divergences entre les deux langues. Le lecteur français trouvera l'essentiel sur la question dans les écrits de Sauvageot (1964).

Il convient cependant de souligner quelques faits :

1. *L'importance numérique considérable des oppositions quantitatives.*

En prenant par exemple comme corpus les 25 000 mots que contient environ le *Dictionnaire de Poche* de Sándor Eckhardt (Budapest, 1956), on trouve près de 320 paires de mots affectées par la distinction quantitative;

2. *le caractère vocalique et consonantique de la distinction quantitative* (chaque consonne hongroise a sa variante longue;) *agyal* = il (elle) invente de toute pièce/*aggyal* = avec le cerveau//*ágyal* = il (elle) fait le lit/*ággyal* = avec un lit//*baba* = bébé/*babba* = dans le haricot//*bába* = sage-femme; *bábba* = dans la chrysalide//;

3. *la nature redondante de la quantité vocalique* : une voyelle longue ne se distingue pas seulement par la quantité de sa variante brève, mais aussi par une différence de timbre (voir Clé de lecture au début de la partie II). Plus cette différence est grande, plus son rendement fonctionnel est important. Théoriquement, en cherchant une description minimale, et de caractère exclusivement cognitif du système, on pourrait donc éliminer ces distinctions quantitatives (qu'on devrait par contre soigneusement garder dans la description du consonantisme). Mais cette position n'est nullement acceptable dans les recherches prosodiques. Quand il s'agit du rythme d'une langue, il faut considérer son système phonologique dans sa plénitude, avec toutes les nuances qu'il peut offrir aux usagers. Ce ne sont pas les limites de l'intelligibilité qui intéressent la description,

mais une forme de langage pour ainsi dire idéale (qu'on s'abstiendra pourtant de considérer comme norme), correspondant à une prononciation non seulement correcte, mais reconnue comme soignée par la collectivité.

Tous ces traits signalés assurent la possibilité d'une versification quantitative du type gréco-latin et expliquent la facilité avec laquelle les pieds quantitatifs apparaissent spontanément dans la langue hongroise de tous les jours.

Le compte syllabique.

Comme on l'a vu, la versification hongroise traditionnelle est fondée sur la rime et sur le calcul des syllabes. Rien d'étonnant à cela puisque le système prend son origine dans le chant, et, primitivement, s'identifie même à lui.

Comme en français, la stabilité syllabique est très forte en hongrois, plus forte même, puisque elle n'est pas perturbée par un fait comparable à l'« e instable ». Ce trait s'explique dans une grande mesure par le caractère *non-centralisant* de l'accent dans les deux langues. Les phonéticiens ont depuis toujours constaté une certaine corrélation entre accentuation et durée syllabique : les syllabes accentuées ont une tendance à s'allonger et inversement. Il existe des langues, par exemple l'allemand, dans lesquelles cette tendance est si forte qu'elle provoque l'affaiblissement considérable, sinon la disparition des syllabes non-accentuées. C'est Alfred Schmidt qui a prêté le plus d'attention à ce phénomène dans ses recherches prosodiques (voir surtout « *Untersuchungen zur allgemeine Akzentlehre* », 1924). Cet auteur classe les langues suivant que leur accent est fortement ou faiblement « *centralisant* ». Pour cette dernière catégorie, il cite comme exemple-type le français. On lit en effet déjà chez Passy (*Petite phonétique comparée des principales langues européennes*, 2^e éd., 1912, § 70) : « En français, l'accent normal n'est pas très marqué; il n'y a pas entre les syllabes fortes et les faibles l'opposition qu'on remarque par exemple en allemand ». Et il conseille aux étrangers « de prononcer toutes les parties de la phrase avec une certaine égalité, sans « avaler » les syllabes faibles, sans donner aux fortes un relief exagéré »

Autre raison possible de cette stabilité : la non-coïncidence des accents et des morphèmes assurant les fonctions syntaxiques. Si en hongrois, le début d'un mot phonétique est préservé par l'accent, la finale l'est par les désinences syntaxiques; en français, les limites des groupes de mots sont également intactes mais pour des raisons diamétralement opposées : ce sont les morphèmes syntaxiques (prépositions, possessifs, démonstratifs, numéraux) qui préservent le début, et l'accent — la finale.

En ce qui concerne le nombre effectif de syllabes contenues en moyenne dans un groupe, il semble que celui-ci soit plus élevé pour le français que pour le hongrois. Si le français est plutôt alexandrinisant, le hongrois

paraît être caractérisé par des structures octosyllabiques. Dans sa postface à l'*Anthologie de la Poésie hongroise* (p. 462) László Gara ne remarque-t-il pas à juste raison que « le hongrois est une langue concise, capable d'exprimer la même pensée avec moins de mots — ou plus exactement moins de syllabes — que le français. L'économie ainsi réalisée est parfois de l'ordre de 20 %... »; « Quand un poète hongrois traduit par douze syllabes un alexandrin français, il a le champ beaucoup plus libre que le poète français confronté à un alexandrin (sic!) hongrois. Il peut parfois expliciter, broder — de manière plus ou moins heureuse — en bref, il a ses aises ».

Ceci dit, les études portant sur la longueur des *groupes de mots* ne sont pas assez nombreuses, ni assez méthodiques pour dépasser le stade impressionniste. Elles seraient pourtant indispensables, car, en prosodie, les lexèmes n'étant évidemment pas des unités effectives, leur longueur ne peut fournir que quelques points d'approximation très sommaire.

Il paraît tout de même plus que vraisemblable que les structures contenant d'une à six syllabes sont majoritaires dans les deux langues, avec un « sommet » se situant probablement entre trois et cinq syllabes pour le hongrois et entre trois et six syllabes pour le français (voir thèse de L. Nyéki). La distribution de ces structures majoritaires variera certainement suivant le genre de textes envisagés (article de journal, conversation, prose scientifique, conte, etc.) mais une chose paraît indiscutable : ces structures, majoritaires dans n'importe quel discours, forment, avec une fréquence encore plus grande, les mesures poétiques. Ce qui montre qu'il est juste de considérer la poésie, du point de vue rythmique, comme un langage représentatif, dans lequel les propriétés de la langue de tous les jours sont amplifiées.

Tel était l'avis de Mukařovsky, dans un article vieux de 42 ans : « grâce à la langue poétique, on peut parfois distinguer plusieurs éléments linguistiques nettement caractérisés par rapport à leur fonction, là où du point de vue de la langue de communication on n'aperçoit qu'une complication incertaine et inquiétante ». D'où l'intérêt de la poétique, surtout lorsqu'elle s'appuie sur des études contrastives.

BIBLIOGRAPHIE

- BERNARD, S. — *Le Poème en prose de Baudelaire à nos jours*, Nizet, Paris, 1959.
 DRESDEN, S. — « Critique littéraire et structure », in Dresden-Geschiere-Bray : *La notion de structure*, Van Goor Zonen, La Haye, 1961.
 FAURE, G., ROSSI, M. — « Le rythme de l'alexandrin », *Travaux de Linguistique et de Littérature de Strasbourg*, VI, 1, 1968.
 FÓNAGY, I. — « Informationsgehalt von Wort und Laut in der Dichtung », *Poetics*, I, 1961a.
 FÓNAGY, I. — « Communication in poetry », *Word*, 17, 1961b.
 FÓNAGY, I. — « Der Ausdruck als Inhalt », in *Mathematik und Dichtung*, München, 1965.
 FÓNAGY, I. — « Le langage poétique : Forme et fonction » in *Problèmes du langage*, Gallimard-Diogené, Paris, 1966.
 FÓNAGY, I. — « Les structures rythmiques de la poésie » in *Les Rythmes*, Lyon, 1968.

- FRAISSE, P. — *Les structures Rythmiques*, Erasme, Bruxelles-Paris, 1956.
- FRAISSE, P. — *Les Conduites Temporelles*, P.U.F., Paris, 1957.
- GALDI, L. — *Ismerjük meg a versformákat* (= Initiation aux Formes Poétiques), Budapest, 1961.
- GRAMMONT, M. — *Le Vers Français. Ses Moyens d'Expression. Son Harmonie*, Delagrave, Paris, 1937.
- JAKOBSON, R. — « The phonemic and grammatical aspects of language in their interrelation », *Actes du VI^e Congrès International des Linguistes*, SW, II, Paris, 1949.
- JAKOBSON, R. — *Essais de Linguistique Générale*, préf. & trad. par N. Ruwet, Éd. de Minuit, Paris, 1963.
- MOLES, A. — *Théorie de l'Information et Perception Esthétique*, Flammarion, Paris, 1958.
- MOLES, A. — « Structures du message poétique et niveaux de sensibilité », *Médiations*, 1, 1961.
- MORIER, H. — *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique*, P.U.F., Paris, 1961.
- PÉCZELY, L. — *Tartalóm és Versforma* (= Contenu et Forme Poétique), Budapest, 1965.
- SAUVAGEOT, A. — « Rôle de la quantité en hongrois », *Études Finno-Ougriennes*, 1, 1964.
- STAROBINSKI, J. — « Les anagrammes de F. de Saussure », *Mercure de France*, Février, 1964.