



Anabases

Traditions et réceptions de l'Antiquité

20 | 2014

Varia

Prosodie de l'hexamètre homérique : de l'indépendance de la langue par rapport au mètre

Agustín García Calvo (†2012)



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/anabases/4902>

DOI : 10.4000/anabases.4902

ISSN : 2256-9421

Éditeur

E.R.A.S.M.E.

Édition imprimée

Date de publication : 1 novembre 2014

Pagination : 85-100

ISSN : 1774-4296

Référence électronique

Agustín García Calvo (†2012), « Prosodie de l'hexamètre homérique : de l'indépendance de la langue par rapport au mètre », *Anabases* [En ligne], 20 | 2014, mis en ligne le 01 novembre 2017, consulté le 21 octobre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/anabases/4902> ; DOI : 10.4000/anabases.4902

© Anabases

est métrique. Vous pouvez dire que c'est un silence d'un demi-pied ou un silence d'un pied entier (ça n'importe pas beaucoup), mais en tout cas c'est un silence, qui, comme dans les chants normaux, dans les chants mesurés, est aussi mesuré : c'est la même chose. Pardon ! je me suis trompé là-bas et j'aurais dû aussi ajouter ces signes que je vais expliquer.

Bon, ce sont des caractères qui appartiennent au vers lui-même, au rythme lui-même, métriques ou pas. On ajoute en sombre [#] des traits qui appartiennent non pas au vers, non pas à l'art, non pas à la technique, mais à la langue courante, et qui interviennent dans la fabrication du vers : c'est surtout la situation d'une fin de mot (avec ce signe habituel #), la situation d'une fin de mot, à quelques endroits comme ceux que j'ai désignés ici, dans les derniers cas coïncidant avec la fin du pied, mais pas dans tous les autres, dans lesquels ils « discoïncident » justement de la fin du pied. Et surtout, quand nous nous approchons du centre du vers, ça devient plus grave encore : c'est ce que j'écris en gris clair [signe !!]. Ici c'est la fin du troisième pied, justement : ce qui est interdit c'est de faire ça, c'est-à-dire de faire une fin de mot syntagmatique à cet endroit, ce qui aurait divisé le vers en deux moitiés égales. C'est ce qu'il s'agit d'éviter : l'hexamètre ne peut jamais être divisé exactement à la moitié ; de telle façon que vous pouvez penser que la situation dans l'entourage de ces lieux dangereux de la fin de mot est destinée à éviter que se produise cette coupe indésirable. C'est ce qui est signalé en rouge. Pour l'hexamètre spondaïque j'ai signalé en rouge aussi la prohibition d'une fin de mot ici et aussi ici : le quadrisyllabe doit aussi être entier. Ce sont déjà des conditions qui, appartenant à la langue, interviennent dans la constitution du vers. Je crois que vous avez pu suivre jusqu'à un certain point, dans un certain sens vous le savez déjà ; mais si cela vous surprend un peu, vous me direz.

Pour le moment je me contente de ça, pour ce qui est de la technique du vers et spécialement de la technique d'un vers métrique qui se mesure comme en musique : une fois que la régularité de six temps forts, de six temps marqués, s'est établie, ce serait ici comme si en musique vous aviez toujours « une noire, deux croches » ou « une noire, une autre noire », avec le même principe dans la musique que dans le vers. Et comme ça partout : ici deux croches, ici quatre noires finissant le vers hexamètre spondaïque. Je ne veux pas insister pour le moment : vous me direz après.

Maintenant il m'importe d'insister sur une autre question : les rapports entre la technique, la rythmique, la métrique, la versification aussi, et les langues diverses, et spécialement ce que je dois appeler la prosodie, la prosodie des langues diverses, de n'importe laquelle des langues de Babel, lesquelles, dans leur diversité, sont toutes capables de produire des hexamètres, et de produire n'importe quelle mesure uniforme de rythme mesuré, parce que la technique vient par-dessus les langues. Elle n'appartient pas à une langue déterminée : c'est accidentellement qu'une langue a développé une technique de vers métrique et que d'autres ne l'ont pas développée ; mais toutes le peuvent. On peut faire des hexamètres en japonais, en basque, dans n'importe quelle langue, mais, dépendant de la grammaire de la langue, il y a des conditions prosodiques qui interviennent dans la fabrication du vers métrique de différentes manières. Par

exemple, pour les vers anciens, alors que nous étions trop jeunes et que nous nous laissions tromper assez facilement, on nous a parlé de quantité, de langues qui connaissent la quantité des syllabes ou des voyelles. Je n'ai pas pu écouter Janika Päll, qui cet après-midi vous a parlé de l'estonien comme une des langues qu'on appelle quantitatives. Je connais un peu mieux le finnois, parce qu'on m'a demandé de faire l'introduction à la traduction espagnole du *Kalevala* et ça m'a fait pénétrer un peu dans les vers finnois. Le finnois est, en tout cas, une langue qu'on peut dire quantitative d'une façon très précise. « Quantitative » veut dire, primo : il y a des voyelles doubles à côté des voyelles simples, c'est-à-dire qu'il y a une limite de *mora*, qui est inférieure, soumise à la limite de syllabe. C'est quelque chose que certaines langues ont et que d'autres n'ont pas. En tout cas, des langues comme le finnois, peut-être l'estonien, connaissent ce premier pas, qui est d'avoir des voyelles bimores (c'est-à-dire d'avoir deux voyelles dans une syllabe, ce qui est exclu de la pratique de langues comme les nôtres), et puis de rendre égales les syllabes à voyelles bimores aux syllabes en diphtongue et aux syllabes fermées par consonne. Quand la grammaire d'une langue arrive à ça, vous avez une classification des syllabes parfaitement, presque parfaitement, fermée : c'est celle-là que vous avez pour Homère et son vers et pour toute la métrique ancienne. C'est en cela que consiste la fameuse quantité.

C'est une autre chose qui m'a fait également souffrir longtemps dans mon adolescence, quand j'ai commencé à essayer d'ouïr les vers des *Bucoliques* de Virgile ou ceux d'Homère, etc. Je ne pouvais pas, parce que, si je lisais selon les accents, ça ne faisait pas rythme, ça restait absolument arythmique ; et si j'essayais de croire les livres de classe et les professeurs, qui me disaient qu'il s'agissait d'un rythme quantitatif... Alors, qu'est-ce qui se passait ? Je me voyais dans le cas que je vous ai signalé tout d'abord. Je voyais que c'était impossible de régler la durée des syllabes avec une conscience, ou subconscience, issue de la grammaire de la langue : dans aucune langue du monde on ne peut faire ça. Jamais on ne peut distinguer longueur, durée, quantité de par soi : ça se produit seulement quand par le don du rythme on établit une certaine régularité dans les retours des temps forts, des temps marqués. Je me suis défait, un peu plus tard, de cette confusion. Je ne sais pas si actuellement elle subsiste encore. Je crains que oui : quelque chose de cette confusion qu'il m'a tant coûté d'abandonner. Je suppose que vous êtes déjà disposés à me croire un peu quand je vous dis que la quantité consiste, bien au contraire, en ce que je vous ai dit : quelques langues connaissent une classification des syllabes. Notez bien que parmi les langues de Babel il y en a qui n'ont même pas de syllabes grammaticales, ou qui ne connaissent que la syllabe rythmique (le français lui-même), et il y en a d'autres, la majorité, qui connaissent la syllabe grammaticale, mais qui ne connaissent pas les *mora*, cette autre division intérieure à la syllabe, qui est celle de la voyelle double ou diphtongue ou de la syllabe fermée par une consonne. Si vous me croyez, vous ne serez plus obligés de continuer à croire à la possibilité que la grammaire d'une langue contienne quelque chose comme la longueur ou la durée ou quelque autre monstre semblable. Je suppose : vous me direz, vous m'en parlerez aussi après, si on a du temps.

Et bien, passons à l'art, à la technique, au vers : l'hexamètre et en général les vers métriques anciens avaient comme condition fondamentale la distribution des deux types de syllabes tout au long du vers ou de la strophe. Pour que ce soit suffisamment clair, vous permettrez que je le répète : le rythme, métrique par exemple, dépendait d'une distribution de deux types de syllabes (celles qu'on appelle à tort « longues » et « brèves »), de la distribution des deux types de syllabes tout au long du vers. Vous pouvez bien le constater : c'est cette distribution qui détermine essentiellement, pour un hexamètre, pour n'importe quel vers, les endroits où on marque les temps. Vous trouvez bien des fois six longues de suite, et ça n'empêche pas de continuer à marquer le rythme : c'est dans la règle, c'est à l'intérieur des règles établies pour cette dépendance. Ce n'est pas toujours que la distribution de syllabes « longues » – « brèves » détermine d'une façon absolue la scansion du vers : je vous cite par exemple le cas où Horace, dans un de ses *Sermōnēs* en hexamètres, cite un vers du commencement de l'*Eunūchos* de Térence ; il doit pour des fins morales citer un comédien, Térence, et il le cite littéralement. Or, le vers de Térence est un sénnaire iambique, c'est-à-dire un type de vers métrique qui est de l'autre *gēnos*, comme on dit, du *gēnos diplásion* –, comme on pourrait dire en espagnol – une mesure de 6/8 au lieu du type binaire, comme l'hexamètre, à 2/4, par exemple. Eh bien, Horace cite Térence² littéralement jusqu'à quatre pieds et demi, jusqu'à quatre pieds et demi, c'est-à-dire la plus grande partie de l'hexamètre : à partir de là il doit introduire *me*, qui n'est pas dans l'original, pour pouvoir faire un hexamètre. Mais quatre pieds et demi, c'est beaucoup pour se rendre compte que la distribution de deux classes de syllabes, quelquefois, ne suffit pas pour la détermination exacte : il faut, dans un cas exceptionnel comme celui-ci, que le sénnaire de Térence soit dans une série de sénaires et que les hexamètres d'Horace soient dans une série d'hexamètres, comme tous les *Sermōnēs*. Mais ce qui nous importe, c'est de reconnaître ce type de conditions prosodiques qu'on trouve dans certaines langues et dans l'art métrique qui s'est développé dans ces langues.

Il y a d'autres éléments presque prosodiques, qui peuvent jouer comme éléments conditionnants du rythme : par exemple, les langues européennes (sauf des cas tels que le finnois ou l'estonien) ne connaissent pas la classification des syllabes dans ce sens, et ne peuvent pas utiliser cette alternative, l'alternance entre syllabes d'un type et d'un autre comme condition du rythme métrique. La plupart du temps, on a recours à une autre condition prosodique, qui est l'accent de mot, lequel pour les Grecs anciens ou même pour les Latins jouait un rôle subsidiaire et non pas un rôle important, mais qui pour les langues européennes modernes joue le rôle principal.

J'aurais bien voulu disposer d'un peu plus de temps pour m'expliquer à propos de certaines erreurs qui règnent à propos de la notion d'« accent de mot », et par conséquent à propos de son rôle dans la versification. Il y a des langues qui ont un accent, comme

2 Horace, *Sermōnēs* II 3, 264 (Térence, *Eunūchos* 49).

disait Trubetzkoy dans la version de Cantineau³, distinctif, avec une fonction distinctive, c'est-à-dire que ce sont des langues qui ont des accents qui appartiennent à la figure du mot, à la figure du mot idéal ou du mot du lexique. C'est le cas de l'espagnol, de l'italien, de l'allemand, de l'anglais, qui connaissent la possibilité que seul l'emplacement de l'accent puisse distinguer deux mots avec un signifié différent, et les distinguer dans le lexique. Dans ce sens – je dis –, l'accent appartient au « mot idéal », non pas au mot réalisé, que j'appelle le « mot syntagmatique », mais idéal : le mot idéal, le mot dans le lexique. Oui, en anglais, en allemand, en français, en italien... Ah, *perdón* : en espagnol, en italien, mais pas en français : le français n'a pas un accent de mot dans ce sens, dans le même sens. Je suppose que tout le monde, spécialement ceux qui parlent le français comme langue maternelle, doivent se rendre compte de ça : le français, à la différence de l'allemand ou de l'espagnol, n'a pas un accent de mot dans le même sens. Il n'est pas possible en français que deux mots se distinguent l'un de l'autre dans le lexique, idéalement, par la seule position de l'accent. Ça n'a pas de sens : le français ne connaît que des règles assez précises pour déterminer la courbe d'intonation du mot syntagmatique, du mot dans la production – ce qui est une chose assez différente. Naturellement, ça n'empêche pas que des langues qui ont un accent distinctif, comme l'espagnol, et des langues qui n'en ont pas, comme le français ou le basque, comme la plupart des dialectes ou comme le japonais, qui ne connaissent pas un accent distinctif de mot idéal, puissent pratiquer les mêmes vers, les mêmes arts, parce que, comme je l'ai dit et le répète, ça c'est indépendant ; il ne s'agit pas des rapports, mais des conditionnements, entre la grammaire d'une langue et l'établissement de schémas en vue du rythme. C'est pour ça que ceux qui m'accompagnent dans cette tentative de reproduire les hexamètres homériques, plus ou moins homériques, dans des langues diverses, sont entrés dans cette entreprise, qui est vraiment possible, qui n'a rien d'absurde : on la trouve partout. En français même, qui n'a pas un accent de mot dans le sens distinctif. Or, il n'a pas fallu vous attendre, attendre la venue de gens qui font des hexamètres français, parce que, par exemple, vous entendez Georges Brassens chanter, non pas des hexamètres, mais des vers dactyliques de cinq pieds catalectiques. « Jadis, les parents des morts vous mettaient dans le bain. » Écoutez bien le premier vers !, parce que là les accents du mot en final ne coïncident pas, ne coïncident pas : « Jadis, les parents des morts vous mettaient dans le bain. / De bonne grâc' ils en f'saient profiter les copains : / " 'l-y-a un mort à la maison : si le cœur vous en dit, / venez l' pleurer avec nous sur le coup de midi ! » Voilà quatre dactyles et un demi-pied de Brassens pour montrer l'indépendance du caractère de la langue par rapport au schéma rythmique ou métrique.

Je devrais ajouter beaucoup de choses, mais je vais me restreindre un peu pour que vous puissiez entendre en espagnol quelques exemples de ce que j'ai fait. J'ajouterai seulement quelque chose à propos du rapport du rythme métrique avec la syntaxe. Je vous ai

3 N.S. TRUBETZKOY, *Grundzüge der Phonologie* [1939], trad. J. CANTINEAU, *Principes de phonologie*, Paris, Klincksieck, 1949.

dit que le vers, l'hexamètre, ne peut pas se diviser exactement à la moitié : c'est interdit. Mais la syntaxe peut le faire, se couper par un comma, une intonation de comma, dans un autre lieu et en revanche supprimer, avec violence contre la grammaire, le silence métrique de fin de vers : c'est ce qu'on appelle d'ordinaire un enjambement. Il m'intéresse surtout de faire sentir comment la partition approximative du vers en deux parties (jamais égales) ou en trois, en trois tiers, alterne dans la pratique d'Homère et d'autres poètes plus ou moins habiles dans cette technique de l'hexamètre. Je vous rappelle par exemple le commencement de l'*Iliade*, en vous faisant noter comment dans chaque vers la partition se fait par moitiés approximatives (trois : trois ; trois pieds : trois pieds, jamais exactement trois et trois) et d'autres fois elle se fait par deux : quatre, ou quatre : deux :

Mēnin áeide, theā, || Pēlēiádeō Achilēos (trois : trois) [*id.*]
ouloménēn, || hē` mūri` Achaiōis álge` éthēke (deux : quatre) [*id.*]
pollās d' iphthímous psūkhā□s || Áidi proiāpsen (quatre : deux) [*id.*]
hērōōn, || autoūs dē helōria teúkhe kúnessin (deux : quatre)
oiōnoísí te pási; || Diōs d'eteleíeto boulē (trois : trois) [*id.*]
eks hou dē` tà prōta || diastētēn erísante (trois : trois) [*id.*]
Atreidēs te wánaks andrōn || kai díos Achilleús. (quatre : deux) [*id.*]

Je crois que ça suffit pour donner une première idée de la manière dont la syntaxe d'une langue, avec ses intonations, peut jouer aussi une fonction, sinon dans les conditionnements directs, en tout cas dans la variété des possibilités qu'un vers comme l'hexamètre ouvre.

Bon, j'aurais bien voulu raconter plus de choses, mais je veux me restreindre et je vais vous montrer des résultats avec ma version de l'*Iliade*, quelques morceaux que je vous ferai entendre, des enregistrements que j'ai faits moi-même, et j'espère que, si la machine fonctionne, vous allez les entendre tout de suite.

¡Canta, diosa, la ira de Aquiles el de Peleo!,⁴
ira maldita, que echó en los Aquivos tanto de duelos,
y almas muchas valientes allá arrojó a los infiernos
de hombres de pro, a los que dejó por presa a los perros
y pájaros todos; y se cumplía de Zeus el acuerdo,
desde la vez que primera discordes se despartieron
señor-de-mesnada el Atreida y Aquiles hijo-del-cielo.

Y ¿cuál de los dioses pués los metió a porfla y encuentro?
El hijo de Zeus y Letó: pues él, con el rey malofenso,
peste alzó por el campo malsana, y caían a cientos,

10

4 Dans la captation, le Maître s'arrête au milieu du vers 91. J'ai transcrit les 91 vers, tout en respectant certaines licences, selon l'édition imprimée : *Homero. Iliada, versión rítmica y prolegómenos de Agustín García Calvo*, éd. Lucina, Zamora 1995 [M. Olmos].

por cuanto el Atreida al su rezador cargó de denuestos,
 a Cruses; el cual ido había a los finos barcos aqueos
 a liberar a su hija, y llevando rescate sin cuento,
 teniendo en sus manos las cintas de Apolo el lueñiflechero
 en vara de oro; y alzaba a los Dánaos todos sus ruegos,
 pero ante todo a los dos Atreidas, guías de pueblos:
 «¡Hijos de Atreo, y vosotros, los bien-grebados Aqueos!,
 ¡así los dioses que están en Olumpo os den a deseo
 tomar la urbe de Priamo y ver un fausto regreso!,
 pero a mi niña ¡librádmela aquí, y su rescate teneldo!, 20
 por mira del hijo de Zeus, de Apolo el lueñiflechero.»
 Todos allí dijeron que bien, los otros Aqueos,
 que al sacerdote honrar y el cabal rescate acogerlo;
 mas no a Agamenón el Atreida placiale tal en su pecho,
 sino que a malas lo echaba, y le hablaba en verbos muy fieros:
 «¡No más te me tope al pie de las naves cuéncavas, viejo,
 ni ora tardándote más ni otra vez llegándote luego,
 no sea que no te valga corona del dios ni su cetro!,
 que a ella no te la libro: antes bien, irá envejeciendo 30
 en nuestra morada de Argos, y lejos bien de su pueblo,
 yendo a labrar al telar y entrando al par a mi lecho.
 Ah, pero ¡ve, no me irrites, si quieres írteme entero!»
 Tal dijo, y temió el anciano, y bien acataba el decreto.
 Mas silencioso se fué riba al mar milborboricento,
 y luego, alejado de allí, mucho rezo alzábale el viejo
 a Apolo señor, que pariera Letó bellido-cabello:
 «¡Oyeme, arco-de-plata, que a Crusa guardas en cerco
 y a Cila la divinal y que en Ténedo impones tu reino,
 oh Esmintés!: si en gracia de tí he enramado tu templo 40
 veces y vez dado al fuego por tí tasajos con sebo
 de toros o machos cabríos, ¡coróname este deseo!:
 ¡que paguen por flechas de tí mis lágrimas los Aqueos!»
 Dijo así suplicando, y le oía Apóline Febo;
 que fué las crestas abajo de Olumpo, airado en su pecho,
 al hombro llevando su arco y carcaj de-doble-chapeo;
 que retumbaban al hombro las flechas al movimiento
 del dios airado; y él iba avanzando, a la noche semejo.
 Posaba después de las naves al par; y dardo funesto
 tiró, y tremebundo vibró del arco de plata el estruendo. 50
 Primero a los mulos iba atacando y rábidos perros;
 mas luego, asestando sus astipecinas flechas a ellos,
 tiraba; y contino ardían sin número piras de muertos.

*Nueve los días, los tiros del dios barrían el campo;
 y al décimo hubo a las gentes a junta Aquiles llamado,
 que tal en las mientes le puso ama Hera la cándidos-brazos:
 pues lástima a ella le daba de ver ir cayendo los Dánaos.
 Conque ellos ya que acudieron y en uno ya se juntaron,
 ante ellos alzándose, así les hablaba Aquiles pie-raudo:
 «Atreida, ahora nos veo que ya, la mar desandando,
 nos hemos atrás de tornar, si ya es que a muerte escapamos, 60
 si así a los Aqueos los va guerra al par y peste asolando.
 Mas ¡ea ya, a un adivino o preste en demanda acudamos,
 o un sabio-de-sueños también (son de Zeus los sueños recado),
 que diga qué es que airado se ha Febo Apóline tanto!,
 si achaca que en rezo o que en ciemboyada le hemos faltado,
 a ver si ya él de borregos o cabrimachos el vaho
 quiere en lo alto acoger y ya de la peste libramos.»
 Él, en hablando así, se sentaba; y húbose alzado
 Calcante de Téstor, entre agoradores cierto el más sabio,
 que bien lo que pasa sabía y lo por pasar y pasado, 70
 que había en las naves aqueas hasta Ílio ido guiando
 por don que le había de adivinación Febo Apóline dado;
 el cual ante ellos habló, y les dijo en juicio bien sano:
 «Me mandas, Aquiles, amado de Zeus, aquí declararos
 cuál el enojo de Apolo, señor del-tiro-lejano:
 bien, pues yo lo diré; pero tú ¡ponte y jura a mi lado
 que a defenderme de firme serás con voces y brazo!:
 pues cuidado que habrá de enojarse señor que en la gente de Argos
 tiene supremo poder y le acatan todos los Dánaos.
 Rey es el potente en cuanto se atra con hombre más bajo: 80
 que, aunque el enojo por hoy se lo guarde y se trague el agravio,
 mas para luego mantiene rencor, dispuesto a vengarlo,
 en su corazón. Pero tú ¡dí si vas a darme tu amparo!»
 Al cual así respondiendo le dijo Aquiles pie-raudo:
 «¡Ánimo, y dí lo que sepas de voz del cielo o dictado!:
 que no, ¡voto a Apolo amado de Zeus, a quien invocando
 tú, Calcante, revelas la voz del cielo a los Dánaos!,
 no hay quien, estando yo vivo y sobre la tierra alentando,
 a tí so las cuéncavas naves te ponga encima la mano
 de todos los Griegos, así a Agamenón nombrares por caso, 90
 que hoy se gloria de entre los Aqueos en ser...»*

[Applaudissements]

Bien, esta recitación me da lugar a recordar un par de cosas que os podía haber advertido antes, pero que se referían precisamente a mi práctica y, por lo tanto, las he dejado para ahora. Cuando yo estaba, pasada mi adolescencia y los tormentos con la medida sin ritmo y demás que os he contado, estaba fabricando ya hexámetros (hace bastante tiempo, ¿no?, como podéis comprobar o calcular), me di cuenta pronto...

Ah, pardon, je ne me rendais pas compte, j'étais contaminé par ça. Non, alors je me vois obligé de répéter : merci de m'avoir fait sentir ça ! Bon, je disais que j'avais réservé pour maintenant quelques questions que j'aurais pu susciter en passant, mais qui se réfèrent plutôt à la technique de ma version. Je disais que quand je commençai à fabriquer des hexamètres en espagnol, à mes vingt ans, je me suis rendu compte aussitôt qu'il y avait une similarité, jusqu'à un certain point, entre l'hexamètre, l'épos, le vers de l'épopée ancienne, et le vers qu'on a employé en espagnol, autrefois en castillan, pour la ballade, ce genre que j'appelle « chanter en racontant » ou « raconter en chantant », le vers du *romance*, de notre ballade. Après, je vous dirai les grandes différences ; mais pour le moment il y avait une similarité perceptible. Voici un morceau d'un *romance*, celui du *Cerco de Zamora*, du « Siègle de Zamora », dans un coin de Castille, où le roi Ferdinand essaie de faire passer sa fille Urraque pour la reine de la cité de Zamora, « la bien-cercada ». Notez par exemple :

De un lado la cerca el Duero, del otro Peñatajada

(De un ládo la | cerca el | Duéro del | ótro | Peñata-ljada)

del otro ventiséis cubos, del otro la Barbacana,

(del ótro | véntiseís | cúbos, del | ótro la | Bárba-lcana, (un cas de spondaïque)

Zamora tiene por nombre : Zamora la bien-cercada.

(Zamóra | tiéne por | nómbre Za-lmóra la | bién-cer-lcada. (un autre cas de spondaïque).

Bon, vous notez – je crois – la similitude. C'est pour ça que j'ai décidé de faire un vers, celui que vous venez d'entendre pour la version de l'*Iliade*, qui prend quelque chose du vers des *romances* en le mélangeant à l'hexamètre dactylique, avec quelques différences. Le vers des *romances* est toujours divisé en deux, ce sont deux vers, deux octosyllabes, c'est-à-dire qu'il est constitué justement d'une manière contraire à ce que je vous ai dit à propos de l'hexamètre, qui ne peut jamais, lui, être divisé exactement. Sur ce point j'ai dévié de la tradition du *romance*, du *romancero*, et j'ai continué à faire des hexamètres entiers, indivisibles, au moyen des césures et des autres trucs que je vous ai dits qui empêchent la division à l'exacte moitié, n'est-ce pas ? Par contre, j'ai vu que c'était très convenable pour ma tentative de ne pas commencer par un temps fort, mais de mettre, comme un appui, une espèce d'épenthèse, une syllabe, comme vous avez vu dans le cas du double vers des *romances* : je l'ai fait partout. Ça pourrait à son tour empêcher, rendre difficile, la sensation du silence métrique de la fin du vers. Ce sont des choses qui paraissent très différentes, mais qui sont liées entre elles dans ma tentative. Pour éviter ça, j'ai renforcé la sensation de fin de vers en ayant recours à la *rima asonante*, la rime en assonance, que les *romances* me donnaient comme modèle. Vous l'avez perçu, bien que, en français et dans d'autres langues, la technique de la *rima*

asonante ne soit pas aussi profondément enracinée qu'en espagnol. Les deux dernières voyelles doivent être égales (E-A, E-A, E-A, tout le temps ; O-E, O-E, O-E, tout le temps) sans que les consonnes aient aucune importance. Ça donne quinze types de rime assonante, parce que dans la dernière syllabe une autre règle de la grammaire de l'espagnol intervient. C'est que l'opposition I/E et l'opposition O/U sont neutralisées (selon le terme de Trubetzkoy), c'est-à-dire que E/I, c'est toujours la même chose, O/U, la même chose, et c'est comme ça qu'en résultent quinze possibilités de rime assonante. Je les ai fait alterner tout au long de l'*Iliade*, pour marquer, en changeant d'assonance, les parties du drame qu'est l'*Iliade* et qu'il convenait de marquer de cette manière. Ça m'a été d'une double utilité pour la tentative, pour ma version. Dans le fragment que vous avez entendu, vous avez déjà vu que ça commence avec la rime en E-O. Comme vous voyez, les consonnes n'importent pas : ce sont seulement les résonances des deux dernières voyelles qui comptent. Et après, dans le même morceau que vous avez entendu, l'assonance change, elle vient après une assonance en A-O (« *Nueve días los tiros del dios barrían el campo...* »). C'est comme ça, *sí* : c'est une contribution de la technique de *romances* pour donner peut-être une certaine grâce à la version, pour la faire pas trop hexamétrique, pas trop ancienne, grâce justement à l'intervention de trucs comme celui de l'assonance, de la rime assonante.

J'avais préparé, enregistré, deux autres morceaux de l'*Iliade*⁵, mais je crains qu'à l'heure qu'il est vous ne soyez trop fatigués, que vous n'avez déjà eu assez d'*Iliade*. Vous pouvez peut-être en un autre occasion goûter comment ça sonne, et percevoir aussi les techniques qui jouent, parce que je préfère employer le reste du temps, pas beaucoup probablement, qui nous reste, à discuter un peu avec vous. J'espère que vous allez me présenter toutes sortes d'objections, de doutes, de contradictions ; je crois que c'est ça qui est plutôt dans l'esprit de cette journée et par conséquent je vous prie de me l'offrir, de m'offrir des objections, des contradictions, des doutes, tout ce dont on profite vraiment, qui donne vraiment des profits, des doutes, des contradictions, pour la découverte des erreurs qui constituent la Réalité, qui constituent aussi l'enseignement des langues, des techniques, pour découvrir la fausseté de tout ça. Ce procédé négatif, le doute, la contradiction, l'objection. Bon, je vous attends.

[Applaudissements]

Agustín GARCÍA CALVO (†2012)

Editorial Lucina
(España)
info@editoriallucina.es

5 Ces enregistrements peuvent être entendus sur le site web « Baúl de trompetillas » : <http://bauldetrompetillas.es/conferencias/iliada/>.

Discussion

— PHILIPPE. Merci beaucoup, professeur. Je vais passer le micro. Juste avant je voudrais dire que j'avais été très sensible à la qualité graphique, écrite, du livre, que j'avais acquis sur Internet et, maintenant j'ai été sensible à la qualité très douce, très quantitative à l'écoute, et très musicale de votre enregistrement.

— AGUSTÍN. « Très douce » ? Je ne sais pas. Attends ! Je vais te dire en échange. Je crois que ta traduction, que j'ai lue en partie, est beaucoup plus lisible que la mienne, plus lisible. Je ne sais pas si « doux » veut dire quelque chose comme ça, mais je crois que la mienne se rapproche plutôt de la technique des rhapsodes, et ta version, c'est ça : c'est une version assez facile, lisible par n'importe quel lecteur. Je suis pas sûr, mais je crois...

— PHILIPPE. Je ne sais pas... On ne peut pas comparer une expérience écrite, un texte écrit, et une expérience orale. L'expérience orale, en tant que telle, m'a convaincu par sa qualité justement musicale, par ces récitatifs dans lesquels elle nous plonge, par les jeux de l'intonation, et ça c'est une chose qui est toujours un peu absente du texte écrit et qu'il faut actualiser : il faut des rhapsodes, il faut des aèdes, pour incarner ce texte ; et c'est à ce titre-là que je suis très honoré de vous avoir parmi nous aux Dionysies, dans ce festival de théâtre et poésie. Donc je voulais aussi savoir comment vous rendez ces anacrouses, ces syllabes, surnuméraires au début des vers, « *el hijo de Dios* » : « 'l hijo » ? : je ne sais même pas si la syllabe est articulée : « 'l *hijo de Dios* » j'ai entendu ou... ?

— AGUSTÍN. Oui, il y a une difficulté, qui a quelque chose à voir avec la production. On ne peut pas se permettre dans une tradition, française par exemple, de laisser deux syllabes atones en commençant, parce que, si tu fais ça, « en ce temps », « dans ce temps », ou « dans ce temps », si tu fais ça, tu ne peux pas espérer qu'on marque sur la première ; au contraire, on fera un anapeste, on dira « dans ce temps », « dans ce temps »...

— PHILIPPE. Ça dépend comment on le lit, non ? [Rires] Mais ce n'est pas ça, la contradiction que je voulais apporter. Je laisse le micro pour la petite discussion, avant que nous concluions avec Miguel Olmos, pour laisser place ensuite au Café homérique.

— CRISTINA. Oui, merci infiniment pour cette conférence. Alors je commencerai par vous féliciter d'avoir eu cette merveilleuse idée de l'assonance, qui finalement permet de mettre sur le même plan les aèdes homériques et pré-homériques, post-homériques, avec les troubadours, les conteurs, tout ce monde en fait du Moyen Âge, qui avant d'avoir mis par écrit les textes, les chantaient, les récitaient, donc ça nous fait réfléchir sur la valeur de l'oralité dans la construction du vers homérique, comme cette oralité a été fondamentale dans la construction, dans la composition des poèmes du Moyen Âge. Or, je voulais vous demander, parce que je ne l'ai pas compris, qu'est-ce qui vous permet de changer d'assonance, à quel moment vous passez d'une assonance à l'autre ?

— AGUSTÍN. À quel moment je ... ?

— CRISTINA. Vous... changez d'assonance, vous passez d'une assonance à l'autre... À quel moment est-ce qu'il y a une limite de vers qui vous permet de passer d'une assonance, d'un type d'assonance, de deux voyelles donc toujours les mêmes, à un autre binôme de voyelles à la fin des vers ?

— AGUSTÍN. Non, non, j'ai dit que je l'ai fait surtout pour compenser la possible perte de la séparation des vers, qui venait de cette autre licence qui était d'ajouter des syllabes d'anacrouse...

— CRISTINA. Oui, oui. Tout à fait. Mais dans les...

— AGUSTÍN. C'était le motif de ...

— CRISTINA. Oui. Dans la première page du texte que vous nous avez distribuée il y a les voyelles E-O et dans la deuxième page on passe à A-O : est-ce que ça tient au nombre de vers que la page contient ou est-ce qu'il y a une autre raison ?

— AGUSTÍN. Je ne vous suis pas...

— CRISTINA. Ce sont les épisodes ? Pas les livres, mais les épisodes : d'accord.

— AGUSTÍN. Oui, par exemple : « Y ¿cuál de los dioses pués los metió a porfía y encuentro ? », « -...ía y a encuentro ? » : je fais, de temps en temps, ces intonations qui essaient d'imiter ce que je pense que pourrait faire un rhapsode du temps de Socrate en récitant les poèmes homériques. Pardon ! Oui, c'est ça : « Y ¿cuál de los dioses pués los metió a porfía y encuentro ? / El hijo de Zeus y Letó : pues él, con el rey malofenso, / peste alzó por el campo maldita y caían a cientos. » Tu vois là la rime assonante, E-O, toujours dans cette partie. Les consonnes ne jouent pas. Mais je crois que ça assure une autre fonction.

— CRISTINA. Oui. Non, non : j'ai compris maintenant. J'ai compris. Oui, oui.

— PHILIPPE. Le micro !

— AGUSTÍN. ¡Ah, perdón! Ça a pour autre autre fonction d'assurer le silence de la fin du vers.

— PHILIPPE. Une autre question ?

— EMMANUEL. Oui, moi aussi, comme Philippe, je voulais vous remercier de votre lecture, de vos partis-pris en espagnol. Il me semble que votre lecture ne correspond pas à votre exposé théorique : c'est ça qui m'intéresse. C'est que, par exemple, vous avez invoqué la musique. Bien sûr ! Le rythme pouvant se mettre, le rythme étant indépendant, comme vous l'avez rappelé finalement, de toutes langues, de tous matériaux phonétiques, de tout système intonatif, etc. : oui, sans doute. En même temps, ce qui est intéressant, et vous le montrez par votre rapport à votre langue, ce qui est intéressant c'est, là encore, la manière dont ça s'incarne, comme vous le lisez, comme vous le dites. Je vais prendre un exemple sur le grec, si vous permettez : il y a beaucoup d'entre nous, en fait un certain nombre grandissant d'entre nous (et il n'y a pas que moi, contrairement à ce que disait Martin [Steinrück]) qui travaillons sur le problème de l'accent grec : on peut... ? Sur l'accent en grec, le ton, *tónos* : vous entendez ? Sur le problème du ton.

— AGUSTÍN. Tu te rappelles ce que j'ai dit à propos du mot « accent »...

— OUI.

— AGUSTÍN. ... et comment l'on emploie mal (« Il y a des langues qui ont un accent, soit – tu peux l'appeler– tonique »), parce que, contre tout ce qu'on vous raconte, tous les accents des langues du monde sont toniques, sont toniques dans le sens précis du *tónos*.

— EMMANUEL. Oui, d'accord.

— AGUSTÍN. Il n'y a pas de choses comme « l'accent d'intensité » ou des choses comme ça, que peut-être on vous a racontées. Tous les accents sont toniques : l'espagnol, l'homérique ou l'attique, d'une façon très semblable, d'une façon un peu différente le français, qui n'a pas d'accent de mot, mais qui a aussi un jeu tonique d'intonation par les mots syntagmatiques, etc. Toutes les langues ont un accent tonique. Après ça, c'est une autre question de savoir à quel point, dans une langue déterminée, la pratique d'un certain art, d'une technique, prend comme condition fondamentale l'accent du mot ou une autre chose complètement différente.

— EMMANUEL. Oui.

— AGUSTÍN. C'est ça. Je veux vous dire, pour ne pas vous fatiguer trop cette nuit avec mes explications, que j'ai fait envoyer à Philippe Brunet, il y a quelques jours un exemplaire d'un ouvrage un peu monstrueux, que j'ai fait ces dernières années, qui est le *Tratado de Rítmica y Prosodia y de Métrica y Versificación*, dans lequel je crois que tu vas trouver des réponses plus ou moins satisfaisantes à ce que tu demandes. J'espère que ça arrivera un des ces jours : ça devrait être déjà arrivé, enfin. Vous avez le *Traité* : c'est quelque chose qui dans le titre même distingue les champs et les rapports, *Tratado de Rítmica* (qui appartient à l'art) y *Prosodia* (qui appartient à la langue) et de *Métrica y Versificación* (qui appartiennent à la musique ou à la technique du vers). C'est tout ça. C'est un peu trop gros peut-être pour moi et pour le monde, mais enfin c'est comme ça⁶. Bon, est-ce qu'il y a des contradictions, des objections surtout ?

— QUELQU'UN DANS LA SALLE... sentir juste, comme vous venez de dire, c'est-à-dire, ce qui différencie la Prosodie et la Métrique. Est-ce que vous pouvez redire ce que vous venez de dire, sur la différence entre la Prosodie et la Métrique par rapport à la – vous savez – la grammaire, la langue et la musique ? C'est très intéressant.

— AGUSTÍN. ... J'entends mal ici.

— Vous entendez mal ?

— PHILIPPE. Monsieur voulait une précision sur la différence entre la Prosodie et la Métrique, mais ça risque de nous mener peut-être trop loin.

— AGUSTÍN. Ah. Non, non, mais... « Prosodie », c'est une partie de la grammaire d'une langue. Il faut se libérer aussi des confusions dans ce sens, parce que la langue, n'importe quelle langue, le système de la langue, et les arts par exemple divers de la

6 Agustín García CALVO, *Tratado de Rítmica y Prosodia y de Métrica y Versificación*, éd. Lucina, Madrid, 2009. On trouve une analyse détaillée de l'hexamètre et de ses conditions prosodiques aux p. 380-418.

Musique et de la Métrique se rapportent à deux niveaux des âmes et des populations différents : la grammaire d'une langue, la grammaire de la langue, est dans la région subconsciente (je prends le terme freudien en le précisant un peu), la région freudienne du subconscient, tandis que la musique, les arts, la poésie, sont à des niveaux supérieurs, sont en principe conscients : quand on apprend à danser, à chanter, à faire de la musique, à faire de la poésie, on commence, par force, consciemment ; on les fait mal, parce que la conscience fait toujours *faire mal* les choses (c'est une condition de la conscience) ; et bientôt, cependant, ces conditions conscientes s'oublient, et c'est alors qu'on commence vraiment à danser, à chanter, à faire de la poésie ou de la musique. Il y a à propos de tout ça des confusions. En tout cas, la prosodie, c'est une partie de la grammaire subconsciente d'une langue, ça n'a rien à voir avec les techniques des arts : ça appartient à la langue. J'appelle « prosodie » surtout – tu l'as entendu – deux types de choses : d'un côté la classification des syllabes (dans les langues avec des syllabes bimores, c'est-à-dire avec deux voyelles, la même voyelle répétée dans une syllabe, assimilées à des syllabes avec diphtongue ou fermées par consonne, c'est une classification, ça c'est grammatical, ça appartient à la langue – la conscience *n'a rien à faire là*, comme dans le reste de la grammaire) ; d'un autre côté, le fait tonal, d'intonation, appartient aussi à la langue : l'accent de mot, les intonations de phrase et de comma ; et puis viennent les arts, qui peuvent utiliser des éléments prosodiques comme cette classification de syllabes, comme on fait en grec ancien, en guise de condition principale pour établir les schémas du rythme ; d'autres langues doivent prendre d'autres éléments prosodiques comme l'accent de mot, sur lequel j'ai insisté pour distinguer des langues qui ont un accent lexical ou sans accent fixe ou seulement un accent de mot syntagmatique. Bon, je ne sais pas si ça répond exactement à ce problème, mais...

— Merci, peut-être.

— MIGUEL OLMOS. Il reste à applaudir Monsieur García Calvo et à le remercier beaucoup.

Extrait de la bibliographie d'Agustín García Calvo : ouvrages et articles de philologie, essais de linguistique, logique, physique et œuvres traduites

- (1949-57) Varias reseñas de libros de filología en Emérita.
(1951) « QVOM y la anástrofe primitiva », *Emérita* XIX, p. 59-63.
(1954) « Orientaciones para la preparación al examen de latín », *Estudios Clásicos* XIII,
— « Pequeña introducción a la prosodia latina (I, II y III) », *Estudios Clásicos* II,
p. 117-130, 166-178, 234-258, Madrid.
(1955) « Frutos de lectura de Trabajos y Días (Hesíodo) », *Emérita* XXIII (1-2).
(1957) « Una interpretación del Carmen Arval », *Emérita* XXV, p. 387-448.

- (1958) « Lira simple. Versiones rítmicas para ejemplo y estudio de los tipos métricos de la lírica monódica griega », *Estudios Clásicos*, Supl. nº14, Madrid.
- (1960) « Preparación a un estudio orgánico de los modos verbales sobre el ejemplo del griego antiguo », *Emérita* XXVIII.
- (1964) « Dialéctica y mito », in *Actas del II Congreso Español de Estudios Clásicos* (1961), Madrid, p. 300-317.
- « Genitivo y Adjetivo. Algunos problemas en el estudio funcional de los casos y las partes de la oración en las lenguas indoeuropeas », *Actas del II Congreso Español de estudios Clásicos* (1961), Madrid, p. 109-120.
- (1966) « Particularidades lingüísticas recuperables a través del texto hesiódico », *Emérita* XXXIV, p. 15-37.
- (1967) *Jenofonte. Recuerdos de Sócrates, Apología o Defensa ante el jurado, Simposio o El convite, traducción, introducción y notas de Agustín García Calvo*, Madrid, Alianza editorial, (=Barcelona, Salvat Editores, 1971).
- (1968) *Ernst Baur. Juan Godofredo Herder : su vida y su obra, traducción de Agustín García Calvo*, Madrid, Tecnos.
- (1971) *Plauto. Pséudolo o Trompición, traducción rítmica, introducción y notas de Agustín García Calvo*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo.
- (1972) « Para la interpretación de la carta a Heródoto de Epicuro », *Emérita* XL, p. 69-140.
- *Platón. Diálogos Socráticos, Apología, Teages, Los enamorados – Cármides, Clitofonte, traducción, introducción y notas de Agustín García Calvo*, Barcelona, Salvat Editores.
- (1973) *Lalia. Ensayos de estudio lingüístico de la Sociedad*, Madrid, Siglo XXI.
- (1974) *William Shakespeare. The Sonnets – Sonetos de amor, texto crítico y traducción en verso de Agustín García Calvo*, Barcelona, Anagrama.
- (1975) *Del ritmo del lenguaje*, Barcelona, La Gaya Ciencia (= Hablando de lo que habla, p. 303-386).
- (1976) *Virgilio, biografía, bibliografía, traducción rítmica de las Bucólicas, del libro IV de las Geórgicas y del libro VI de la Eneida, con un Apéndice para la lectura del libro IV de las Geórgicas*, Madrid, Júcar.
- *De los números*, Barcelona, La Gaya Ciencia.
- (1978) « Prosodia y métrica latinas » en *Latín (para C.O.U.)* de A. García Calvo-B. Segura Ramos, Madrid, Noguer Didáctica.
- (1979) *Del lenguaje*, Zamora, Lucina.
- (1980) *William Shakespeare. Sueño de noche de verano, versión rítmica de Agustín García Calvo*, Zamora, Lucina.
- *Marqués de Sade. Instruir deleitando o Escuela de amor (La philosophie dans le boudoir), traducción y prólogo de Agustín García Calvo*, (= reelab. de París, Ruedo Ibérico, 1975).
- *William Shakespeare. Macbeth, versión rítmica de Agustín García Calvo*, Zamora, Lucina.

- (1981) *Aristófanes. Los carboneros (Ἀχαρνείς)*, versión rítmica de Agustín García Calvo, Zamora, Lucina.
- *Lecturas presocráticas*, Zamora, Lucina.
- (1982) *Sófocles. Edipo Rey*, versión rítmica de Agustín García Calvo, Zamora, Lucina.
- (1983) *De la construcción (Del lenguaje II)*, Zamora, Lucina.
- *Georges Brassens. 19 canciones, con versión para cantar de Agustín García Calvo*, Zamora, Lucina.
- (1985) *Razón común. Edición crítica, ordenación, traducción y comentario de los restos del libro de Heraclito (Lecturas presocráticas II)*, Zamora, Lucina.
- *Erasmus de Rotterdam. De civilitate morum puerilium – De la urbanidad en las maneras de los niños*, trad. y present. de Agustín García Calvo, ed. y coment. de Julia Varela, Madrid, M.E.C.
- (1987) *Poesía antigua (De Homero a Horacio)* (disponible un casete con voz del propio autor : *Recitaciones de poesía antigua*), Zamora, Lucina.
- (1989) *Hablando de lo que habla. Estudios de lenguaje*, Zamora, Lucina.
- (1993) *Contra el Tiempo*, Zamora, Lucina.
- (1995) *Homero. Iliada, versión rítmica y prolegómenos de Agustín García Calvo*, Zamora, Lucina.
- (1996) *Carta de Fernando de Munqueta sobre la herejía de Durango : 28 de julio de 1453*, estud. introd. de Ernesto García Fernández, trad., advertencia y notas al texto de Agustín García Calvo, Durango, Museo de Arte e Historia.
- *De Dios*, Zamora, Lucina.
- (1997) *Lucrecio. De rerum natura / De la Realidad, edición crítica y versión rítmica de Agustín García Calvo*, Zamora, Lucina.
- (1999) *Del Aparato (Del lenguaje III)*, Zamora, Lucina.
- (2000) *Sem Tob. Sermón de Glosas de Sabios y otras Rimas, edición crítica y versión de Agustín García Calvo* (reelab. de Madrid, Alianza, 1974).
- (2002) *Contra la Realidad. Estudios de lenguas y de cosas*, Zamora, Lucina.
- (2003) *-ES- Estudio de gramática prehistórica*, Zamora, Lucina.
- (2006) *Giuseppe-Gioachino Belli. 47 sonetos romanescos, con las versiones de Agustín García Calvo*, Zamora, Lucina.
- *Paul Valéry. Le cimetière marin. El cementerio marino, con la versión rítmica de Agustín García Calvo*, Zamora, Lucina.
- *¿Qué es lo que pasa ?*, Zamora, Lucina.
- *Tratado de Rítmica y Prosodia y de Métrica y Versificación*, Zamora, Lucina.
- (2009) *Elementos Gramaticales (I, II y III)*, Zamora, Lucina.