

Programme

Directeur de les Journés: Philippe Brunet

Programme de la journée du lundi 26 mars 2012
(Réfectoire des Cordeliers, 15 rue de l'École de Médecine), festival
des Dionysies, avec l'aide du Service culturel de l'université Paris-
Sorbonne

"Homère en hexamètres"

9h Accueil des participants

9h15 Ouverture: Sur une étonnante conjonction, par Philippe Brunet
et Yann Migoubert

9h30 L'Iliade et l'Odyssée en hexamètres anglais, par Rodney Merrill
(Iliad, Odyssey, éd. University of Michigan Press 2002)

10h L'Iliade en hexamètres italiens, par Daniele Ventre (Iliade, éd.
Mesogea 2011); interprète: Eloisa del Giudice.

10h15 pause.

10h45 Rêves et réalités de l'hexamètre, par Emmanuel Lascoux.

11h15 Homère et Giovanni Pascoli, par Cristina Noacco.

11h45 Sur deux traductions de l'Iliade en hexamètres roumains de
George Murnu (1868-1957) et de Dan Slusanschi (1943-2008), par
Smaranda Badilita.

(déjeuner)

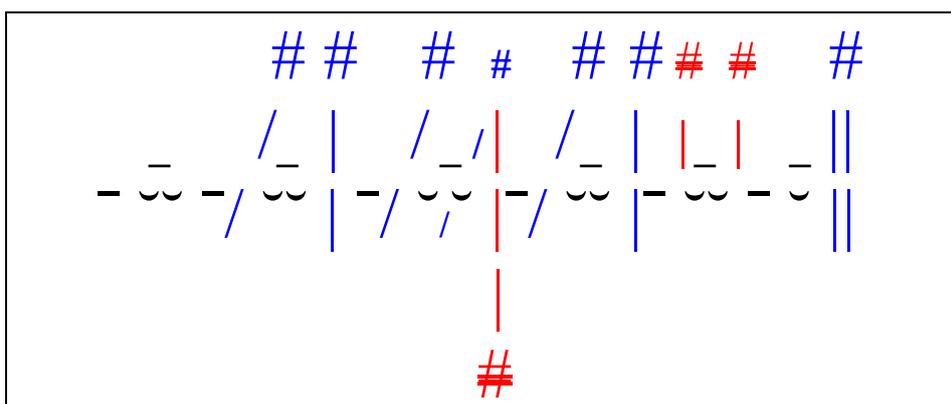
14h30 L'estonien, une langue quantitative pour traduire les Grecs ?
par Janika Päll.

15h Expériences métriques en français, par Juliette Lormier.

15h30 Lucrèce en hexamètres français : sur une traduction en cours,
par Guillaume Boussard.

16h-17h30 conférence d'Agustin Garcia Calvo, avec Isabel Escudero,
L'Iliade en hexamètres espagnols (La Iliada, éd. Lucina 1995,
2e éd. 2003)

17h30-18h En guise de catalexe, par Philippe Brunet et Miguel Olmos



[...]

¹Et dans le cas de ce que nous connaissons comme hexamètre spondaïque, vous trouvez cette autre possibilité: ici c'est une fin de mot de deux syllabes non marquées suivie de quatre syllabes, de quatre syllabes sans limite de mot. Et ce sont les conditions de l'hexamètre spondaïque pratiqué par Homère, etc. En général c'est comme ça que se remplissent les intervalles. La cinquième fois, le plus normal c'est deux d' intervalle, et pour leur condensation comme 'un', il faut cette condition spéciale de l'hexamètre spondaïque: c'est tout.

Bon, j'aurai dû (je vais le faire) marquer aussi en bleu la fin du vers, qui est important: c'est un silence, c'est un silence qui est naturellement métrique, puisque le vers lui-même 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 normales, dans les chants mesurés, est aussi mesuré: c'est la même chose. Pardon!: je me suis trompé là-bas et j'aurai 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 bleu des traits qui appartiennent à la langue, 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, dans quelques endroits comme ceux que j'ai désinnés ici, dans les derniers cas coïncidant avec la fin du pied, mais pas dans tous les autres, dans lesquelles ils discoïncident justement de la fin du pied. Et surtout, quand nous nous approchons du centre du vers, ça devient quelque chose de plus grave encore: c'est ce que j'écris en rouge. Ici c'est la fin du troisième pied, justement: c'est qui est interdit c'est de faire ça, c'est-à-dire, de faire une fin de mot, une fin de mot syntagmatique à ce lieu, 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 à moitié, exactement à moitié; de telle façon que vous pouvez bien penser que la situation dans l'entourage de ces lieux dangereux du fin de mot est destinée à éviter que se produise cette coupe indésirable. C'est ce qui se signale en rouge. Pour l'hexamètre spondaïque

¹ Malheureusement cette conférence n'a pas été enregistrée depuis le début. Vous pouvez lire l'exposition détaillée de la métrique et versification de l'hexamètre et ses conditions prosodiques faite par Agustín García Calvo dans le *Tratado de Rítmica y Prosodia y de Métrica y Versificación* (ed. Lucina, Zamora 2006), pgs. 380-418.

j'ai signalé en rouge aussi la prohibition d'une fin de mot ici et aussi ici: aussi le quadrisyllabe doit 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 ça jusqu'à un certain temps, dans un certain sens vous le savez déjà; mais au cas où ça puisse encore vous surprendre un peu, vous me direz après.

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, d'un vers métrique qui se mesure comme dans la musique: une fois que la régularité de six temps forts, de six temps marqués, s'est établie, ici serait, comme si en musique vous auriez 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 cette technique, entre la technique, la rythmique, métrique, etc., la versification aussi, et les langues diverses, en spécial ce que je dois appeler la prosodie, la prosodie des langues diverses, d'une quelconque de langues de Babel qui, dans sa diversité, toutes sont capables de produire des hexamètres, par exemple, et produire une mesure quelconque, une mesure uniforme quelconque, de rythmes mesurés, parce que la technique est par-dessus, par dessus les langues, elle n'appartient pas à une langue déterminée: c'est accidentel qu'une langue ait développé une technique de vers métriques et d'autres ne l'aient pas développé; mais toutes le peuvent. On peut faire hexamètres en japonais, en basque, dans une langue quelconque, mais, dépendant de la grammaire de la langue, il y a des conditions prosodiques qui interviennent dans la fabrication du vers métrique d'une manière différente. Par exemple, pour les vers anciens on nous a parlé, quand nous étions trop jeunes et nous nous laissions tromper assez facilement, on nous a parlé de *quantité*, de langues qui connaissent la *quantité*, 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, il y a une limite de *mora*, qui est inférieure, soumise à la limite de syllabe. Ça c'est quelque chose que certaines langues ont et d'autres ne l'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 des langues comme les nôtres, et puis de rendre égales les syllabes à voyelles bimores avec les syllabes en diphtongue et les syllabes fermées par consonne. Quand la grammaire de la 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.

Et 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 d'Homère, etc., et je ne pouvais pas, parce que, si je lisait selon les accents, ça ne faisait pas rythme, ça résultait absolument arrhythmique; et si j'essayais de croire les livres de texte et les professeurs, qui me disaient qu'il s'agissait d'un rythme quantitatif... alors, qu'est ce qui c'est passé?: je me voyais dans le cas que je vous ai signalé le premier, je voyais que c'était impossible de régler la durée des syllabes à

conscience ou à subconscience dépendant de la grammaire de la langue: dans aucune langue du monde on peut faire ça: jamais on peut distinguer longueur, durée, quantité par soi: ça seulement se produit quand par le don du rythme on établit une certaine régularité dans les retours des temps forts, des temps marqués. Je me suis délié, un peu plus tard, de cette confusion. Je ne sais pas si actuellement elle reste encore: je crains que oui: quelques choses de cette confusion qui 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 de syllabes. Notez bien que parmi les langues de Babel il y en a qui n'ont pas même de syllabes grammaticales, n'ont pas de syllabes grammaticales, 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 voyelle double ou diphtongue ou syllabe fermée par consonne. Vous me croiriez ça, et 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 quelques autres monstres semblables. Je suppose, suppose: vous m'en direz, vous m'en direz aussi après, si on a du temps.

Et bien, passant 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 le long du vers ou de la strophe. Pour que ce soit suffisamment claire, vous permettez que je le répète: consistait à ce que 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 le long du vers. Vous pouvez bien le constater: c'est ça qui essentiellement détermine pour un hexamètre, pour un vers quelconque, les endroits où on marque les temps: c'est cette distribution. Vous trouvez bien de fois six longues suivies, et ça n'empêche pas de continuer à marquer le rythme: ça c'est dans la règle, c'est au dedans 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'*Eunuchos* de Térence; il doit pour des fins morales citer un comédiant, Térence, et il le cite littéralement; or, le vers de Térence est un sénaire jambique, c'est-à-dire un type de vers métrique qui est de l'autre *gēnos*, comme on dit, du *gēnos diplāsion*, -comme on pourrait dire en espagnol- une mesure de six par huit (6/8) au lieu du type binaire, comme l'hexamètre, de deux par quatre (2/4), par exemple. Et bien, Horace cite Térence² littéralement jusqu'à quatre pieds et demi, jusqu'à quatre pieds et demi, c'est-à-dire la plupart 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, des fois-gras, ne suffit pas pour la détermination exacte: il faut, dans un cas exceptionnel, comme celui-ci, que le sénaire 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 dans ces langues s'est développé.

² Hor. *Serm.* II 3, 264 (Ter. *Eun.* 49)

Il y a d'autres éléments presque prosodiques, qui peuvent jouer comme conditionnants du rythme: par exemple, les langues européennes (sauf des cas tels que le finnois ou l'estonien) ne connaissent pas la classification de syllabes dans ce sens, et elles 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 les latins ne jouait qu'un rôle subsidiaire et pas important, mais qui pour les langues européennes modernes joue le rôle principal, seulement le rôle principal: l'accent de mot.

J'aurai bien voulu disposer d'un peu plus de temps pour m'expliquer à propos de certaines erreurs qui reignent aussi à propos de la notion d' 'accent de mot', et par conséquent à propos de son rôle dans la versification. Il y en a des langues qui ont un accent, comme disait Trubetzkoy dans la version de Cantineau, distinctif, une fonction distinctive, c'est-à-dire 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 seule la location de l'accent puisse distinguer deux mots avec un signifié différent, de les distinguer dans le lexique. Dans ce sens —je dis— l'accent appartient au 'mot idéal', 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, pardon!*: en espagnol, en italien, mais pas en français: le français n'a pas ça, 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 différence de l'allemand ou de l'espagnol, n'a pas un accent de mot dans le même sens: ce n'est pas possible en français que deux mots se distinguent l'un de l'autre dans le lexique, idéalement, seulement par la 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 ne l'ont pas, comme le français ou le basque (pour la plupart des dialectes) ou 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 avec et des conditionnements de la grammaire d'une langue avec pour le rythme, l'établissement de schémas rythmiques. 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 du mot dans le sens distinctif, or, il n'a pas fallu de vous attendre, d'attendre la venue des gens qui font des hexamètres français, parce que, par exemple, vous écoutez Georges Brassens chanter, pas d'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 coeur vous en dit, / venez l' pleurer avec nous sur le coup de midi! ». Voilà les quatre dactyles et 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 quelques exemples en espagnol de ce que j'ai fait. J'ajouterai seulement quelque chose à propos du rapport du rythme métrique avec la syntaxe. Je vous ai dit que le vers, l'hexamètre, ne peut pas se diviser exactement à moitié: ça 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 enjambement d'ordinaire: ça peut le faire. Ça m'intéresse surtout de faire sentir comment la partition approximative du vers en deux parties (jamais égales) ou en trois, en trois tiers, en 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 se fait la partition par moitié approximative (trois : trois; trois pieds : trois pieds, mais jamais exactement trois et trois) et d'autres fois elle se fait par deux : quatre, quatre : deux :

Ménin áeide, theā , || Pēlēiádeō Achilēos (trois : trois, je répète :) [id.]
ouloménēn, || hē mūri' Achaiōis álge' éthēke (deux : quatre) [id.]
pollā□s d' iphthímous psūkhā s || Áidi proi□apsen (quatre : deux) [id.]
hērō ōn, || autoūs dē helō ria teūkhe kúnessin (deux : quatre)
oiōnoísí te pāsi; || Diōs d'eteleíeto boulē (trois : trois) [id.]
eks hoū dē tà prōta || diastē tēn erísante (trois : trois) [id.]
Atrei□dēs te wánaks andrôn || kai díos Achilleús. (quatre : deux) [id.]

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

Bon, j'aurais bien voulu raconter plus de choses, mais je veux me restreindre et je vais passer à vous montrer les résultats avec ma version de l'Iliade, avec quelques morceaux que je vous ferais entendre par enregistrement que j'ai fait moi-même et que j'espère que, si la chose fonctionne, vous allez l'entendre tout de suite.

*¡Canta, diosa, la ira de Aquiles el de Peleo,
 ira maldita, que echó en los aquivos tanto de duelos...*

*...de todos los Griegos, así a Agamenón nombrares por caso,
 que hoy se gloria de entre los aqueos en ser [el más alto.]*
 (Il. I, vv. 1-91)
 [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 contagié par ça. Non, alors, alors je me vois obligé à répéter: merci, merci de ne m'avoir fait sentir ça! Bon, je disait 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, celle-là que je vous ai réservé. Je disait que quand j'étais commençant à fabriquer des hexamètres en espagnol, à mes

vingt ans, à préparer des choses comme ça, je me suis rendu compte aussitôt qu' il y avait une certaine similarité, jusqu'à un certain point, entre l'hexamètre, le *épos*, le vers de l'épique ancien, et le vers qu'on a employé en espagnol, avant en castillan, pour la ballade, ce genre que j'appelle « chanter en racontant » ou « raconter en chantant », c'est le vers du *romance*, de nos ballades. Après je vous dirai les grandes différences; mais pour le moment il y avait une similarité perceptible: par exemple, voici un morceau d'un *romance*, celui du *Cerco de Zamora*, du « Siège de Zamora », dans un coin de Castille, où le roi Ferdinand essaie de faire passer à sa fille Urraque, comme reine, 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 | Péñata-|jáda)

del otro ventiséis cubos, del otro la Barbacana.,

(del ótro | véntiseis | cúbos, del | ótro la | Bárba-|cana. –un cas de spondaïque)

Zamora tiene por nombre: Zamora la bien-cercada.

(Zamóra | tiéne por | nómbre Za-|móra la | bién-cer-|cáda –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 quelques choses du vers des *romances* en les mélangeant avec l'hexamètre dactylique, avec certaines 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 au contraire de ce que je vous ai dit de l'hexamètre, qui ne peut jamais être divisé exactement. Sur ce point je me suis dévié de la tradition du *romance*, du *romancero*, et j'ai continué à faire des hexamètres entiers, indivisibles, au moyen des césures et d'autres trucs que je vous ai dit qui empêchent la division à moitié exacte, non? Par contre, j'ai vu que c'était très convenable pour mon essai de ne pas commencer avec les temps forts, mais de mettre, comme un appui, une espèce d'epenthèse, une syllabe, comme vous avez vu qu'il se trouve dans le cas du double vers des *romances*: je l'ai fait partout. Ça pourrait à son tour empêcher, diffuser, la sensation du silence métrique de la fin du vers, 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 en général dans d'autres langues, la technique de la *rima asonante* n'est pas tellement profondément enracinée comme en espagnol. C'est ça: 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, quinze types de rime assonante, parce que dans la dernière syllabe une autre règle de la grammaire de l'espagnol c'est que l'opposition I/E et l'opposition O/U sont neutralisées (avec le terme de Trubetzkoy), c'est-à-dire que E/I c'est toujours la même chose, O/U sont la même chose, et c'est comme ça qu'en résultent quinze possibilités de rime assonante. Je les ai fait alterner le long de l'Iliade, ça m'a servi pour marquer en changeant d'assonance des parties du drame qui est l'Iliade qu'il convenait de marquer comme ça, c'est-à-dire ça m'a rendu une double utilité pour la tentative, pour ma version. Vous l'avez vu dans le fragment que vous avez entendu, vous avez déjà vu que ça commence avec la rime en E-O (« Canta, diosa, la ira de Aquiles el de Peleo, / ira maldita, que echó en los aquivos tanto de duelos / y almas muchas valientes allá arrojó a los infiernos »): comme vous voyez, les consonnes n'importent rien: c'est seulement les résonances de deux voyelles dernières qui comptent. Et après, dans le même morceaux

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 que la technique de *romances* m'a fait pour donner peut-être une certaine grâce à la version, qui l'a faite 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'Iliade³, mais je crains qu'à l'heure qu'il est vous êtes trop fatigués, que vous avez déjà eu assez d'Iliade, et vous pouvez peut-être en autre occasion sentir comment ça sonne, et percevoir aussi les techniques qu'y jouent, parce que je préfère employer le reste du temps, pas beaucoup probablement, qui nous reste, à discuter un peu avec vous. C'est-à-dire, je espère que vous allez me présenter toutes sortes d'objections, doutes, contradictions; je crois que c'est ça qui est plutôt dans l'esprit de cette journée et par conséquent je vous prie de m'offrir ça, m'offrir des objections, des contradictions, des doutes, tout ce qui donne vraiment fruit: les doutes, les 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]

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

—« 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 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, assez lisible, par un lecteur quelconque. Je suis pas sûre, mais je crois...

—Ce n'est pas... Je ne peux pas dire enfin... 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 qu'est toujours un peu absente du texte écrit et qu'il faut actualiser: il faut des rhapsodes, il faut donc des aèdes, pour incarner ce texte; et c'est à ce titre-là que je suis très très honoré de vous avoir parmi nous aux Dionysies, dans ce festival de théâtre et poésie. Donc je voulais aussi savoir comment vous rendiez ces anacrouses, ces syllabes, surnuméraire au début de 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 ...?

—Oui, il y a une difficulté, qui a quelque chose à voir avec la production. On peut pas se permettre dans une tradition, française par exemple, de laisser deux syllabes atonnes 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 anapeste, on dira « dans ce temps », « dans ce temps »...

—Ça dépend, 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, pour laisser place ensuite au café homérique. Cristine.

— CRISTINE. Oui, merci infiniment pour cette conférence. Alors je commencerai par vous féliciter d'avoir eu cette merveilleuse idée de l'assonance, qui finalement

³ Ces enregistrements peuvent être entendues sur les sites Web <http://bauldetrompetillas.es/iliada> et www.editoriallucina.es

permet de mettre sur le même plan les aèdes homériques et pré-homériques, post-homériques, avec les troubadours, les contaires, tout ce monde en fait du Moyen Âge, qui avant d'avoir mis par écrit les textes, les chantaient, les récitaient, donc ça que nous fait réfléchir sur la valeur de la 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.

—AGUSTIN. A quel moment je ... ?

—CRISTINE. Vous... changez d'assonance, vous passez d'une assonance à l'autre... À quel moment est-ce qu'il y a un limite de vers que 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?

— AGUSTIN. 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...

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

— AGUSTIN. C'était le motif de ...

— CRISTINE. Oui. Dans la première page du texte que vous nous avez distribué 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 ?

— AGUSTIN. Non, je sais pas le suivre...

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

— AGUSTIN. Oui, par exemple: « y ¿cuál de los dioses pués los metió a porfia y encuentro ? », « -...ía y a encuentro ? » : je fais, de temps en temps, ces entonations 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 porfia 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 c'est une autre fonction d'assurer.

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

— PHILIPPE. Le micro!

— AGUSTIN. Ah, *perdón!* C'est une autre fonction d'assurer le silence de la fin du vers.

— PHILIPPE. Une autre question ?

—Oui, moi aussi, comme Philippe, je voulais de 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 sur ! 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) 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.

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

—Oui.

— AGUSTIN. ... 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 t o n i q u e s , sont toniques dans le sens précis du *tónos*.

—Oui, d'accord.

— AGUSTIN. Il n'y a pas des choses comme « accent d'intensité » ou de 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 à quel point, dans une langue déterminée, la pratique d'une certaine art, d'une technique, prend comme condition fondamentale l'accent du mot ou une autre chose complètement différente.

—Oui.

— AGUSTIN. C'est ça. Mais pour 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 derniers 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, non? 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 en fin c'est comme ça, non ? Bon, qu'est-ce qu'il-y-a des contradictions, d'objections surtout?

—... 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.

— AGUSTIN. ... 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. [*Petit rire*]

—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, une langue quelconque, le système de la langue, et les arts, les arts par exemple diverses de la Musique et de la Métrique, se rapportent à deux niveaux des âmes et des populations différents: la grammaire d'une langue quelconque, 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 conscientes: 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'oublent, 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 tous 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 de syllabes (dans les langues avec des syllabes bimores, c'est-à-dire avec deux voyelles, la même voyelle répétée dans une syllabe,

assimilées, equiparées, avec des syllabes de diphtongues ou fermées par consonne, c'est une classification, ça c'est grammatical, appartienne à la langue —la conscience *n'a rien à faire là*, comme dans le reste de la grammaire—), [d'un autre côté les faits tonales, d'intonation, appartenant aussi à la langue: l'accent de mot, les intonations de phrase et de comma —ces sont communs à toutes les langues—]; et puis viennent les arts, qui peuvent utiliser des éléments prosodiques comme cette classification de syllabes, comme on fait en grec ancien, à guise de condition principale pour établir les schémas du rythme; d'autres langues doivent prendre d'autres éléments prosodiques comme l'accent du mot, sur lequel j'ai insisté pour distinguer des langues qui ont un accent léxique, ou sans accent fixé ou seulement avec un accent de mot syntagmatique. Bon, je sais pas si ça répond exactement à ce problème, mais...

—Merci, merci, peut-être.

—Reste d'applaudir à Monsieur García Calvo et, bon, remercier beaucoup, beaucoup.

Trascripción de la exposé :

Ricardo Dorado, filólogo clásico, U.C. de Madrid

Correcciones del profesor Miguel Olmos, Univ. de Rouen

Revisión final y añadido de referencias y esquemas Ana Leal, filóloga clásica, U.C. de Madrid.

Ces enregistrements peuvent être entendues sur les sites Web <http://bauldetrompetillas.es/iliada> et www.editoriallucina.es