

« Crise de mètre ». Le statut de la mesure en poésie et en musique autour de 1900

Christophe IMPERIALI (Neuchâtel)¹

Summary

In the last years of the 19th century, poetic forms as well as musical forms can be observed to have undergone a profound change with regard to the manner of structuring the flow of time. After having observed how in the course of the century and on both sides rhythm has come to break free from measure, the present article seeks to demonstrate that the ‘crisis of metre’ experienced by both art forms, rather than depending on the influence of one on the other, is to the contrary the symptom of a more profound change in the relationship with time, which the arts account for, each in its own fashion.

Lorsqu’on envisage l’histoire des hommes dans ses grandes articulations, c’est toujours sur les moments de rupture que l’on insiste. Guerres, changements de régimes politiques, révolutions : la grande ligne de l’histoire trouve ses jalons dans une succession d’oppositions entre d’anciens et de nouveaux régimes.

De la même manière, l’histoire des arts est scandée par une suite ininterrompue de « querelles des Anciens et des Modernes », dont la nature et l’échelle varient, mais dont le principe perdure d’un siècle à l’autre. Dans les années qui nous intéressent ici, la poésie vit ce que Mallarmé appelle « une exquise crise, fondamentale », qu’il met discrètement en parallèle avec la Révolution française : « [O]n assiste, comme finale d’un siècle, pas ainsi que ce fut dans le dernier, à des bouleversements. » (Mallarmé 2003, 204) C’est sur cette mise en perspective que s’ouvre l’essai dont le titre a été généralement retenu pour étiqueter ce moment singulier de l’histoire littéraire : « Crise de vers ». Avant la « crise », le vers était métrique ; en 1886, on invente le vers libre.

Du côté de l’histoire de la musique, le point de bascule le plus saillant dans l’histoire de ces décennies est sans conteste la rupture de la tonalité : jusque-là, la musique était tonale ; vers 1908, on invente l’atonalité. Il va de soi qu’aucune de ces deux « inventions » ne tombe

du ciel : de même que le 14 juillet suit le 13 juillet chaque année, même en 1789, de même le numéro de *La Vogue* de juillet 1886 comme le dernier mouvement du 2^e quatuor de Schönberg, en décembre 1908, sont-ils les résultantes de quelque chose qui les a précédés au moins autant que l'instauration d'un nouvel ordre esthétique. Il n'empêche que ces dates sont déterminantes, par le fait qu'elles voient s'incarner dans une forme, lisiblement, le fruit du processus qui les a préparées. Pour reprendre des métaphores hégéliennes : le premier cri du nouveau-né ou le premier rayon de l'aurore sont à la fois une rupture qualitative et le maillon d'une chaîne qui ne connaît pas de solution de continuité.

Une ou deux crise(s) ?

En regardant de haut l'articulation des moments de crise que je viens d'évoquer pour les deux arts qui nous intéressent ici, ce qui frappe de prime abord, c'est un asynchronisme : la « crise de vers » précède de plus de vingt ans la rupture de la tonalité musicale. En outre, la première de ces crises est métrique, tandis que la seconde est de nature harmonique. Une vue surplombante permet donc difficilement d'embrasser d'un même regard ces deux crises et de postuler entre elles une forme d'homogénéité.

C'est pourtant un tel regard unifiant que j'aimerais porter sur ce qui se passe dans les deux arts autour de 1900. J'essaierai de montrer que même si la rupture de la tonalité est le phénomène le plus spectaculaire de l'histoire musicale de ces années, cela n'empêche pas qu'il soit pertinent d'évoquer aussi une « crise de mètre » en musique. Et que le décalage temporel entre les deux « crises de mètre » n'est pas le signe d'une disjonction de ce qui se joue de part et d'autre, mais plutôt la marque d'un *tempo* de maturation différent entre les deux arts.

Je reviendrai en conclusion sur ces propositions pour les réévaluer à la lumière du parcours que nous aurons alors accompli, et dont il est temps de formuler à présent l'hypothèse qui le régit : il y a, entre les deux « crises », de nombreux éléments communs, dont je suppose qu'ils tiennent moins aux influences que l'un des arts peut exercer sur l'autre qu'au fait que chacun d'eux réagit, avec ses moyens propres, à une aspiration qui leur est commune. Je chercherai donc à lire ces deux ruptures comme les symptômes d'une telle aspiration. À cette fin, j'essaierai de remonter en deçà des spécificités formelles de la poésie et de la musique pour envisager des critères esthétiques qui débordent les frontières des arts singuliers, étant ancrés plus profondément dans les fondements d'une expérience du monde.

En l'occurrence, le paramètre de cette expérience du monde qui est au cœur aussi bien de la poésie que de la musique, c'est l'expérience de la durée. Poésie et musique peuvent toutes deux se définir comme un déploiement d'éléments sonores² dans le temps, comme un flux organisé de sons.

Diviser le temps : rythme et mesure

Les deux paramètres les plus significatifs pour l'organisation de ce flux sont d'une part le réglage de la rapidité de succession des éléments qui le composent, et d'autre part les modalités de sa division. Le premier paramètre tombe sous la juridiction du *tempo*. Pour appréhender finement le second, on est obligé de mobiliser deux termes, qui correspondent à deux ordres de régulation distincts de l'écoulement du temps : d'une part le *mètre* (ou la *mesure*) ; d'autre part, le *rythme*.

Par « mètre » ou « mesure », on désigne un moule posé *a priori*, indépendamment de ce qui va le remplir, et qui fournit à la forme le socle d'une division régulière du temps. C'est ce que posent les indications liminaires fournies par une partition juste avant la première note écrite sur la portée. « Lento, noire = 50, 4/4 », peut-on lire au début de telle partition : « Lento, noire = 50 » concerne le tempo ; quant à la notation « 4/4 », elle indique à la fois l'unité choisie (la noire) et le nombre de ces unités formant un ensemble (4). Elle est de nature arithmétique, indiquant simplement une quantité contenue entre deux barres de mesure.

En poésie, la marge de variation est moindre, et il n'est pas nécessaire d'indiquer « alexandrin » au seuil d'un poème écrit dans ce mètre : la reconnaissance se fera à la lecture du premier vers. Mais le principe est le même : le poète qui écrit en alexandrins a choisi une forme qui le portera à couler son discours dans les articulations prédéfinies de segments de 12 syllabes, césurés après la 6^e.

Au contraire de la mesure, le rythme est lié à la forme du contenu. C'est la raison pour laquelle, contrairement à la mesure, il ne peut pas être noté *avant* la musique ou le texte, n'ayant d'existence que *dans* les articulations du flux, à chaque moment de son écoulement. En musique comme dans la langue, chaque phrase a son rythme. C'est le cas en prose aussi bien qu'en vers. Le rythme est donc par définition indépendant de la mesure, même quand il se trouve qu'il y coïncide. Un regroupement de 4 noires dans une mesure a de bonnes chances de correspondre à une division perceptible du discours musical, mais cette adéquation n'a rien de nécessaire. Après avoir été longtemps la norme esthétique dominante, une telle coïncidence du rythme et de la mesure est mise à mal de plus en plus vivement au fil du XIX^e siècle, et la « crise de mètre » est précisément l'acmé d'une dynamique séculaire d'assouplissement de leur rapport.

Pour rendre plus claire cette dynamique, je vais commencer par en illustrer les grandes lignes dans le domaine de la poésie. Ce premier survol me servira ensuite de point d'appui pour observer les phénomènes très voisins qui se déploient dans le domaine musical.

Déboires conjugaux du couple mètre/rythme en poésie

En poésie, la crise de vers, pour le dire simplement, c'est le divorce du mètre et du rythme. Le divorce officiel. Il y a déjà bien des années que les deux membres de ce couple faisaient

chambre à part et étaient en instance de séparation. Mais par le vers libre, ils sont indépendants l'un de l'autre *de jure*, pourrait-on dire.

Dans le vers de Victor Hugo, mètre et rythme faisaient encore globalement bon ménage, mais ils se disputaient nettement plus que chez Boileau (où ils étaient si unis qu'on oubliait généralement qu'ils étaient deux...), et ils se faisaient déjà quelques petites infidélités... Mais ils restaient discrets et parvenaient à sauver la face.

Il y avait bien quelques enjambements, assez féroces parfois, mais on se remettait vite de cette brouille passagère. Et puis l'emploi de l'alexandrin ternaire était un cas de prise d'indépendance du rythme sur lequel on voulait bien fermer les yeux, bien que l'accroissement frappant de sa fréquence eût eu de quoi inquiéter les garants de la moralité matrimoniale de notre couple.

Le cas de l'alexandrin ternaire est intéressant dans notre perspective. Il s'agit de ce type d'alexandrin accentué en 4/4/4, que l'on appelle souvent « trimètre romantique ». Mais cette étiquette accrédite une double approximation : d'abord, parce que cette forme de vers est attestée bien avant la période romantique, mais aussi, surtout, parce que ce n'est pas le *mètre* qui est « tri- », mais le *rythme*. Le moule métrique reste toujours le même : celui de l'alexandrin de 12 syllabes césuré après la 6^e. Seulement, on considère dans un tel cas que ce qui est légalement requis pour qu'on puisse dire qu'il y a césure après la 6^e syllabe, ce n'est pas la présence d'un accent sur cette syllabe, mais une séparation de mots entre les syllabes 6 et 7. Ainsi, un vers comme « Elle est la prose, elle est le vers, elle est le drame », dans le poème « Réponse à un acte d'accusation » (Hugo, 1973, 48), est admissible parce qu'il y a un espace entre le deuxième « est » et « le vers ». Autrement dit, l'« accent métrique » attendu en position 6 est effacé au profit de deux accents prosodiques en positions 4 et 8, mais la position 6 reste virtuellement accentuable, du fait qu'elle est une finale de mot. Hugo ne déroge jamais à ce jésuitisme. Voilà le genre de petits accommodements auxquels se livre notre couple pour que les apparences restent sauvées...

Cet exemple est intéressant d'une part parce qu'il montre comment la règle s'assouplit plutôt que de rompre. Et d'autre part parce qu'il permet d'observer que, dans ce couple mètre/rythme, c'est clairement le premier, à ce stade, qui tient les rênes : il est attendu du rythme qu'il s'adapte à la « tyrannie » du mètre – pour user d'un terme souvent employé à cette époque, tant par les poètes que par les musiciens.

Avec le vers libre, le rythme se libère de cette tutelle. Il arrive encore que les deux membres de l'ancien couple marchent ensemble, mais c'est alors généralement le rythme qui dicte le pas. Il est d'ailleurs amusant de relever qu'un des modèles de vers libre qui s'impose chez la première génération de vers-libristes est celui qui répond au principe de « l'analyse logique ». C'est-à-dire que la segmentation du discours par les blancs de fins de lignes suit les articulations syntaxiques du discours. C'est ce modèle qu'adoptent assez largement un Francis Vielé-Griffin, un Maurice Maeterlinck, un Édouard Dujardin ou un Albert Mockel, entre autres. Et on peut noter que c'est, d'une certaine manière, un retour au principe classique de coïncidence, mais pris par l'autre côté : le mètre et le rythme concordent, mais ce n'est plus parce que le rythme s'adapte au mètre, mais parce que le mètre est régi par le rythme.

Ces points mériteraient évidemment d'être développés et plus abondamment documentés, mais il s'agit ici de ne pas trop tarder à en venir à la musique, qui met en œuvre des enjeux formels plus complexes. Je m'en tiens donc à ressaisir sommairement les trois actes du drame dont je m'intéresse ici au dénouement, en illustrant chacun par un extrait représentatif :

1^{er} acte. La situation initiale présente un couple parfaitement uni. C'est le principe classique de coïncidence du mètre et du rythme (qui n'est pas une loi absolue, mais une norme esthétique) :

N'offrez rien au lecteur que ce qui peut lui plaire ;
 Ayez pour la cadence une oreille sévère.
 Que toujours dans vos vers, le sens coupant les mots,
 Suspende l'hémistiche, en marque le repos.
 [...]
 Enfin Malherbe vint, et, le premier en France,
 Fit sentir dans le vers une juste cadence :
 D'un mot mis en sa place enseigna le pouvoir,
 Et réduisit la muse aux règles du devoir.
 Par ce sage écrivain la langue réparée
 N'offrit plus rien de rude à l'oreille épurée.
 Les stances avec grâce apprirent à tomber,
 Et le vers sur le vers n'osa plus enjamber.
 (*L'art poétique*, « Chant 1 » ; Boileau 1985, 229-230)

2^{ème} acte. Petit à petit, une certaine lassitude s'instaure dans ce couple mètre/rythme, attestée par les assouplissements progressifs de leur lien, toujours dans un contexte mesuré. Par l'enjambement ou par le vers ternaire, on déplace les accents attendus. On va de plus en plus loin, jusqu'à prendre de sérieuses licences avec la césure. Dans les vers de Rimbaud ci-dessous, on peut compter 12 syllabes comme dans ceux de Boileau, mais la lecture rend le mètre presque imperceptible à l'oreille. On approche du point de rupture...

Madame se tient trop debout dans la prairie
 prochaine où neigent les fils du travail ; l'ombrelle
 aux doigts ; foulant l'ombelle ; trop fière pour elle
 des enfants lisant dans la verdure fleurie

leur livre de maroquin rouge ! Hélas, Lui, comme
 mille anges blancs qui se séparent sur la route,
 s'éloigne par-delà la montagne ! Elle, toute
 froide, et noire, court ! après le départ de l'homme !
 (« Mémoire » ; Rimbaud 1998, 253)

3^{ème} acte. On en arrive au nœud du drame : la rupture est consommée, et on assiste à une dissociation des deux principes. Le vers demeure, mais le mètre devient facultatif – ce qui ne veut pas dire qu'il disparaît, mais simplement que sa présence est à bien plaisir, et surtout que les modalités de celle-ci sont très ouvertes. Dans certains cas, on sent qu'il faut compter, et que la réminiscence métrique fait donc sens ; mais dans ces cas où le décompte s'impose, les nombres comptés ne sont dictés par aucun principe *a priori* ; ils sont libres et généralement fluctuants :

Oiseau tranquille au vol inverse oiseau
Qui nidifie en l'air
À la limite où notre sol brille déjà
Baisse ta deuxième paupière la terre t'éblouit
Quand tu lèves la tête

Et moi aussi de près je suis sombre et terne
Une brume qui vient d'obscurcir les lanternes
Une main qui tout à coup se pose devant les yeux
Une voûte entre vous et toutes les lumières
Et je m'éloignerai m'illuminant au milieu d'ombres

Et d'alignements d'yeux des astres bien-aimés
(« Cortège » ; Apollinaire 2002, 48)

La même histoire, en musique

Ce petit drame conjugal trouve-t-il un écho direct du côté de la musique ? Pour entrer dans la comparaison entre les émancipations rythmiques respectives des deux arts qui nous intéressent, je voudrais d'abord commencer par noter qu'un abandon pur et simple de la notation mesurée en musique aurait correspondu, sur le terrain des formes littéraires, à un passage de la poésie métrique à la prose, plutôt qu'au vers libre. Structurellement, l'équivalent musical du vers libre ne serait pas une musique sans barres de mesure, mais une musique qui, tout en conservant la barre de mesure, change fréquemment et librement de mètre. Nous en verrons quelques exemples un peu plus loin.

Mais avant cela, je voudrais redessiner le drame en trois actes déjà évoqué pour la poésie, en l'accommodant au domaine musical.

1^{er} acte. Comme en poésie, on part d'un modèle classique qui promet comme norme esthétique la coïncidence du mètre et du rythme. Dans la plupart des œuvres de la seconde moitié du XVIII^e siècle, les phrases musicales sont régulières et symétriques (généralement

agencées en huit mesures divisées en deux parties égales), et les accents principaux tombent systématiquement sur les premiers temps des mesures.

2^{ème} acte. Au chapitre des assouplissements progressifs, on pourrait fournir des exemples bien plus nombreux qu'en poésie de ce que les musicologues appellent des « dissonances métriques ». Le rythme musical étant beaucoup plus complexe que le rythme poétique, il est logique que ces phénomènes soient beaucoup plus diversifiés qu'en poésie. Ce n'est pas le lieu d'entrer ici dans une ébauche de typologie, et plutôt que de citer quelques modèles d'assouplissement parmi d'autres, je me contente de donner un seul exemple. Bien qu'il soit très éloigné de celui de Rimbaud sur un plan esthétique, l'extrait ci-dessous me paraît pourtant occuper une place assez proche dans une gradation métrique : il s'agit d'un bref extrait du *Chant de la terre* de Mahler, que Schönberg cite comme exemple de « prose musicale », mais qui reste pourtant formellement inscrit dans une métrique isochrone – comme c'était aussi le cas des phrases très prosaïques de Rimbaud.

Figure 1. Gustav Mahler, *Das Lied von der Erde*, « Der Abschied »

3^{ème} acte. La dissociation des deux principes, comme on vient de le voir, n'est pas marquée par l'abandon de la mesure : on continue à compter³, mais, comme dans le vers libre, rien ne régit d'avance la succession des nombres. Là aussi, il est possible de retrouver ponctuel-

lement des mesures classiques ou des séquences métriques, mais on peut aussi avoir des successions de mesures tout à fait asymétriques et imprévisibles. À titre d'exemple, je citerai le début du *Sacre du printemps*, qui n'est pas sans rapport avec l'extrait de Mahler ci-dessus, tant au niveau de l'instrumentation que par le type de phrasé très libre qui se développe à partir d'une broderie en valeurs brèves :

The image shows two systems of a musical score for Igor Stravinsky's *Le sacre du printemps*, specifically the section "L'adoration de la terre".

The first system is marked "Lento" and "colla parte", with a tempo change to "tempo rubato". It includes parts for Clarinet in A, Bass Clarinet, Bassoon, and Horn in F. The bassoon part is marked "solo ad lib.". There are dynamic markings like "mp" and "p".

The second system is marked "poco accelerando" and "in tempo". It includes parts for English Horn, Clarinet in D, Clarinet in A, Bass Clarinet in B, and Bassoon. The Clarinet in D part is marked "solo (un peu en dehors)". There are dynamic markings like "mp" and "p".

Figure 2. Igor Stravinsky, *Le sacre du printemps*, « L'adoration de la terre »⁴

La comparaison de ce passage avec celui de Mahler est intéressante à plus d'un égard. Même si la date de composition du *Chant de la terre* (1907) est antérieure de quelques années à celle du *Sacre*, les deux œuvres ont été créées à moins d'un an et demi d'intervalle (novembre 1911 – mai 1913), ce qui les inscrit dans un contexte culturel très proche. Mais pour traiter un segment musical à l'allure prosaïque, les deux compositeurs n'ont pas opté pour le même type de notation. Tous les deux utilisent le même procédé, qui consiste à brouiller la carrure en tressant de façon serrée des éléments binaires et ternaires ; mais Mahler reste dans un mètre fixe, tandis que Stravinsky en change presque à chaque mesure (8 fois sur les 9 premières mesures). Ce n'est pourtant pas que Mahler ne pratique pas le changement

de mètre : même s'il en fait un usage beaucoup plus modéré que Stravinsky, on en trouve plusieurs exemples dans le *Chant de la terre*.

Mais ce qu'il est surtout intéressant d'observer, c'est qu'entre ces deux extraits, la pensée musicale diffère quant au statut de la mesure. L'extrait de Mahler fonde son apparence prosaïque sur une pensée mesurée qui apparaît clairement dans l'accompagnement des clarinettes et de la harpe. Cet accompagnement est certes asymétrique, mais régulier et récurrent. Asymétrique à cause de l'alternance, dans chaque mesure, de groupements des noires par 3 puis par 2, et par le fait que ce groupe de 5 notes décale le premier temps des mesures alternativement sur *do* et sur *la*.⁵ Mais régulier parce que ce mouvement est répété à l'identique 6 fois avant de passer aux seuls triolets pour 6 autres mesures. L'allure prosaïque de la ligne de hautbois se détache donc sur un fond métrique avec lequel elle entre en tension.

Rien de tel chez Stravinsky, où la broderie du basson se promène librement dans une structure métrique qui n'est ni régulière ni même calquée sur ses caprices, puisque le *do* qui ouvre cette broderie se trouve tour à tour sur un premier temps avec point d'orgue, sur la deuxième note d'un triolet du troisième temps de la même mesure, après un point d'orgue (qui ne donne pas lieu à un changement de mesure), sur la deuxième croche de la mesure suivante, puis à nouveau sur un premier temps comme première note d'un quintolet, puis encore en tant que note « enjambante » entre les mesures 3 et 4, etc.⁶ Dans le cas des mesures 2 et 4, le passage à une nouvelle mesure est lié à l'entrée d'un nouvel instrument, mais cette entrée n'est en aucune manière calée sur la phrase du basson. Difficile de percevoir dans ces mesures une « pensée métrique ».

Comment motiver la découpe métrique ?

Un défi intéressant, mais que je n'ai ici le temps que d'indiquer, serait d'essayer de comprendre, mesure par mesure, ce qui motive le changement de mètre. Dans la musique vocale (chez les compositeurs du début du XX^e siècle, mais déjà chez un Moussorgski, et bien avant, dans le récitatif du XVII^e siècle), il paraît clair que le changement de mètre est essentiellement destiné à faire correspondre la mélodie à la prosodie, c'est-à-dire à faire coïncider les temps forts de la mesure avec les accents linguistiques. Mais dans le cas de la musique instrumentale, l'affaire est plus complexe. On trouve parfois un modèle correspondant à ce que je décrivais comme le vers libre segmenté en fonction de l'« analyse logique » : dans ce modèle, la longueur de la mesure dépend de celle de la phrase musicale et on renoue, comme pour le vers libre en question, avec une coïncidence entre l'accent rythmique et l'accent métrique. On en trouve quelques exemples dans le *Sacre*⁷, sans que ce soit pourtant un modèle dominant, loin s'en faut.

Si je soulève cette question, c'est moins pour essayer d'y répondre ici que pour ouvrir un parallèle avec celle, très voisine, que le vers libre pose au principe même du « vers », au sens d'un retour à la ligne délibéré. La nécessité de motiver la coupe du vers a été au cœur de toutes les discussions sur le vers libre dans les années qui ont suivi son avènement. Com-

ment justifier, si l'on abandonne le principe métrique, que la ligne soit coupée à tel endroit plutôt qu'ailleurs ? Les détracteurs du vers libre ont évidemment eu beau jeu de déclarer qu'il suffisait de prendre n'importe quel segment de prose et de le découper arbitrairement pour obtenir ce fameux vers libre, auquel ils reprochaient de n'avoir aucune consistance propre, et de ne demander aucune compétence technique.

Ces critiques, on les retrouve en creux dans l'ouvrage que Boris de Schloezer consacre à Stravinsky en 1929. Après avoir appelé Stravinsky « le plus génial créateur de rythmes qui ait jamais existé », il précise que « cette expression – « créateur de rythmes » – peut paraître assez prétentieuse au premier abord, car il semble que rien n'est plus facile que d'imaginer différents mètres et de couper en périodes diverses l'écoulement du flot musical » (Schloezer 1929, 74).

Mais il insiste sur le fait que ce n'est pas du tout le cas, et que « le choix [...] est aussi difficile à opérer [dans le champ des combinaisons rythmiques], l'arbitraire aussi interdit que dans le reste de la musique » (Schloezer 1929, 74). Et il poursuit par des réflexions qui intéressent directement notre propos :

Malgré les influences passagères qu'elles ont pu subir, les formes rythmiques de Stravinsky sont le produit de l'évolution de notre musique occidentale : elles développent et réalisent les conceptions métriques européennes, tout en paraissant vouloir s'en libérer, car elles n'ont pu prendre corps que grâce à la convention si féconde de la barre de mesure.

Il fut de mode, il n'y a pas encore longtemps, de mépriser la barre de mesure et de la rendre responsable de la pauvreté métrique relative de notre musique. On ne rêvait que liberté rythmique, et le seul moyen, semblait-il, d'atteindre à cette liberté, était la suppression de la barre de mesure. Mais il y a longtemps déjà qu'on a dit : la liberté en art est stérile. Seule est féconde la lutte contre l'obstacle, et il n'y a de création que dans l'action de surmonter une résistance. Le créateur de rythmes a besoin d'une limite stable, dans le cadre de laquelle et sur laquelle puisse s'exercer son effort. Et c'est précisément ce que lui offre la barre de mesure : un obstacle, mais aussi un point d'appui. Jamais, sauf dans un court passage du *Chant dissident* et dans un autre du *Rag-time*, jamais Stravinsky ne détruit la mesure ; il lutte contre elle, il la désarticule, il multiplie et conjoint les mètres, mais il ne se permet pas de se débarrasser une fois pour toutes de cette fiction gênante, car il a besoin de cette gêne, de cette résistance, pour bondir et s'enlever, car toute diversité rythmique implique nécessairement une certaine stabilité, relativement à laquelle précisément ce mouvement plus complexe se perçoit. (Schloezer 1929, 76-77).

Dans ce passage, Boris de Schloezer formule de la façon la plus nette plusieurs des arguments sur lesquels repose le parallèle que j'ai proposé entre le type de rapport au mètre qu'on trouve chez bon nombre de vers-libristes et celui que pratique Stravinsky dans une œuvre comme le *Sacre du printemps*. Ces démarches esthétiques s'appuient toutes deux sur des discours professant un « mépris de la mesure » et prônant son abolition, mais elles débordent ces discours pour produire un modèle qui, loin de se résoudre à une simple prosaïsation, mobilise la mesure comme obstacle et comme horizon.

Quelques modèles rythmiques pratiqués dans *Le sacre du printemps*

Pour illustrer ces propos, je voudrais saisir quelques exemples au fil de l'œuvre qui est sans doute la plus emblématique de la « création rythmique » de Stravinsky : *Le sacre du printemps*.

Étant donné que mon propos est la comparaison avec la poésie, qui est successive et ignore la superposition d'éléments simultanés,⁸ je laisse de côté un des aspects les plus importants de la rythmique du *Sacre*, qui tient à la superposition de rythmes variés dans un même mètre écrit. J'insisterai plutôt sur les deux phénomènes successifs qui me paraissent les plus représentatifs de l'écriture de cette pièce : d'une part, le déplacement des points d'appui dans un mètre régulier, et d'autre part, la fluctuation métrique.

Prenons tout d'abord le début des « Augures printaniers » :

13 Tempo giusto $\text{♩} = 50$

I. II. III. IV (I. II senza sord.)

Cor. V. VI. VII. VIII *sf sempre*

V-ni II *arco (non div.)* *f* *sempre simile*

V-le *tutti (non div.)* *f* *sempre stacc.* *sempre simile*

V-c. *tutti* *f* *sempre stacc.* *sempre simile*

C-b. *tutti* *f* *sempre stacc.* *sempre simile*

Figure 3. Igor Stravinsky, *Le sacre du printemps*, « Les augures printaniers »

Si l'on excepte deux mesures à 3/4, l'ensemble de cette section est écrit dans le même mètre de 2/4, scandé en particulier avec une insistance sauvage tout au long de sa première partie (chiffres 13 à 21 de la partition, soit 71 mesures). Le mètre ne bouge pas et la pulsation est des plus perceptibles ; mais cette base régulière est violemment chahutée par les décalages d'accents qui donnent à ces segments métriques une forte imprévisibilité. La pulsation métrique est le fondement de l'effet obtenu, mais la régularité d'accent traditionnellement liée à la mesure est battue en brèche. En somme, le geste d'écriture que Stravinsky met en œuvre ici n'a rien de nouveau en lui-même : ce n'est qu'un décalage d'accent comme on en trouve déjà chez les classiques viennois – en particulier chez Beethoven. Mais ce qui est nouveau, c'est l'extension de ce geste et sa radicalisation : ce n'est plus un passage qui désarçonne ponctuellement avant qu'on se remette en selle, mais un principe d'écriture étendu sur une large séquence, et qui lui donne une forte imprévisibilité.⁹

Le deuxième modèle rythmique que je voudrais évoquer, au contraire du premier, rompt avec la récurrence d'un nombre. Il est caractérisé par la fréquence des changements de mètre, qui ne permettent pas de prendre pied dans un sentiment de régularité. On a déjà observé ce phénomène dans le solo de basson qui ouvre la partition, dont j'ai insisté sur le caractère « prosaïque ». Il y a plusieurs passages de ce type, où le sentiment même du mètre disparaît à l'oreille, ce qui se manifeste, pour l'auditeur, par le fait que, contrairement à ce qui se passe dans des sections comme les « Augures printaniers », il n'a pas tendance à marquer la mesure par un mouvement corporel, puisque celle-ci ne lui apparaît pas. Je n'y insiste pas, parce que ces passages, dans mon dispositif, tendent vers la prose, et que c'est plutôt le rapport avec le vers libre qui m'intéresse.¹⁰ On trouve pourtant aussi de nombreux cas où le sens rythmique de l'auditeur est vivement activé, mais pour être déçu. Quelque chose qui se rapproche de ce que Mallarmé, dans « Crise de vers », observe déjà chez quelques-uns des premiers vers-libristes, et qu'il appelle un jeu « à l'entour » de l'alexandrin, pratiqué par un poète « laissant son doigté défailir contre la onzième syllabe ou se propager jusqu'à une treizième maintes fois » (Mallarmé 2003, 206). Cette idée d'un abrègement et d'un allongement par rapport à un horizon d'attente imposé par le contexte immédiat, on la retrouve dans plus d'une page du *Sacre*. En voici un exemple :



Figure 4. Igor Stravinsky, *Le sacre du printemps*, « Jeu du rapt » (ligne de piccolo)

Au début de l'extrait ci-dessus, nous sommes déjà, depuis 6 mesures, dans un mètre 6/8 dans lequel on a commencé à s'installer, et qui se trouve contrecarré, d'abord, par un allongement dans la mesure à 7/8 (une note ajoutée en fin de mesure, sur laquelle notre attente trébuche), puis par abrègement trois mesures plus loin (cette fois, c'est le segment initial du motif qui est tronqué : on ne garde que les 4 dernières notes des 6 qui figurent deux mesures plus haut¹¹).

Même chose un peu plus loin avec un motif en deux fois 5 croches, repris en une gradation 4-5-6 (d'abord avec suppression de la première note de la première mesure, puis une deuxième mesure restée telle quelle, puis enfin adjonction d'une note au début de cette même mesure) :

Figure 5. Igor Stravinsky, *Le sacre du printemps*, « Jeu du rapt »

L'unité de temps

Dans la figure 4 ci-dessus, on peut noter un point intéressant : à chaque changement de mètre, il est précisé « croche = croche ». De la même manière, au seuil d'une de ses trois pièces pour clarinette seule, Stravinsky indique « double croche = double croche *sempre* ». Ces notations, qui ne sont pas exceptionnelles, sont un indice précis d'un changement du statut qu'occupe la mesure dans la pensée musicale – ou, pour le dire autrement : ces notations permettent de s'interroger sur l'élément qui est tenu pour l'« unité » à partir de laquelle se déploie le discours musical. Frank Martin aborde ce problème de manière tout à fait explicite dans une conférence de 1926 :

Je désire faire remarquer que la grande difficulté de la notation des rythmes nouveaux vient de ce qu'ils sont généralement basés sur une unité de temps beaucoup trop courte pour être battue et non plus, comme dans la musique classique, sur des temps égaux relativement lents qui rendent la direction très facile. (Martin 1926, 83)

Et il précise qu'il entend par *temps* « une durée correspondant à un geste du chef d'orchestre » et par *unité de durée* « la fraction du temps qui demeure invariable ». Un peu plus loin, il fait une remarque sur les temps très rapides notés par Stravinsky, indiquant que ce dernier « accumule des mesures à $2/4$, $5/8$, $3/8$, $6/8$ dans un mouvement vif » (Martin 1926, 84). Dans la dernière partie du *Sacre*, on trouve même des exemples encore plus extrêmes, avec une accumulation de mesures à $2/16$, $3/16$ et $5/16$, à un *tempo* de 126 à la croche – ce qui implique qu'il y a moins d'un quart de seconde de différence entre une mesure à $2/16$ et une mesure à $3/16$! Frank Martin poursuit en suggérant que Stravinsky aurait peut-être « avantage à laisser le chef d'orchestre faire arbitrairement un geste pour deux croches ou pour trois, pendant que le musicien qui fait des gestes beaucoup plus petits du poignet, des doigts ou de la langue placerait son rythme sur ce canevas » (Martin 1926, 84).

Ce qui m'intéresse dans les termes qu'emploie Martin, c'est que sa réflexion repose manifestement sur un fait qui lui apparaît comme évident : la mesure n'est aujourd'hui qu'une

convention pratique pour noter la musique, mais elle n'est plus une manifestation de la pensée musicale. Il définit un peu plus loin la mesure comme « une division en quelque sorte arbitraire des rythmes [qui] ne doit pas servir à indiquer le mouvement de la phrase musicale mais rester une mesure, un module, une périodicité [...] » (Martin 1926, 85). Et il poursuit sa réflexion en suggérant la création d'un nouveau signe qu'il appelle « accent métrique », et « qui marquerait le premier temps de la mesure réelle », quand bien même celle-ci, pour des raisons diverses (notamment la polymétrie) ne correspondrait pas à la mesure notée. On comprend bien que l'enjeu de la réflexion de Frank Martin consiste à accommoder des modes de notation pratiques avec une pensée à laquelle ils apparaissent comme hétérogènes : cette mesure, que Boris de Schloezer appelait une « fiction gênante » et que Frank Martin qualifie de « division arbitraire des rythmes », n'est plus l'unité à partir de laquelle est pensé le rythme musical.

Une seule « crise de mètre », en deux temps

Pour conclure, à partir de ces considérations, revenons à notre notion de départ : la « crise de mètre ». Il semble que le parcours effectué montre bien qu'à l'évidence, il y a bel et bien « crise de mètre » en musique tout autant qu'en poésie, et que cette crise suscite plusieurs questionnements parallèles si ce n'est identiques de part et d'autre. Il n'en reste pas moins que l'asymétrie que j'évoquais en introduction est bien réelle : pour la poésie, cette crise de mètre est la grande rupture qui sépare l'histoire du genre en deux « régimes » distincts. Pour la musique, la rupture qualitative est moins nette, et reste moins documentée, je le disais, que la rupture quasi contemporaine de la tonalité.

La raison de ce décalage entre les deux arts tient sans doute en bonne partie au fait que la gestion de l'écoulement du temps est beaucoup plus fondamentale dans la musique que dans la poésie. N'ayant à agencer que des éléments successifs (n'en déplaise à Barzun 1913), la poésie n'a jamais eu besoin de noter les durées. Dans les métriques quantitatives, on observe un phénomène de durées relatives, où la longue s'oppose à la brève ; mais jamais on n'a affecté de durée absolue précise à ces valeurs. C'est que le son dont est faite la poésie sont les phonèmes d'une langue, dont le débit est susceptible d'assez peu de variation – pour autant, du moins, que l'intelligibilité du texte soit visée. Face à cette gestion du temps sommaire, la musique dispose d'infiniment plus de moyens de spécifier les différents paramètres de l'écoulement du temps. Il en résulte une diversité bien supérieure des schèmes structurants – ceux-ci se limitant, dans la poésie métrique, au très modeste répertoire des mètres catalogués, et, au niveau supérieur, à quelques structures strophiques.¹²

Compte tenu de cette différence fondamentale, on ne peut pas s'étonner de ce que la tension entre mètre et rythme arrive plus vite à un point de rupture en poésie qu'en musique, tant la marge de manœuvre y est plus restreinte. On sait bien que c'est en se référant massivement à la musique que les premiers vers-libristes ont justifié la nécessité d'une rupture. La musique, pourtant, était encore loin, en 1886, du point d'incandescence rythmico-métrique

qu'elle atteindra vingt ans plus tard. Mais il me semble que c'est en fin de compte sur les similitudes plutôt que sur les différences qu'il faut insister : en dépit des asymétries déjà mentionnées, il apparaît bel et bien que la musique et la poésie, dans une émulation réciproque, mais surtout aiguillonnées par un même besoin de rénover le rapport de la conscience au temps, vivent parallèlement leurs « crises de mètre », en cette fin de XIX^e siècle propice aux « bouleversements ».

Notes

- 1 Christophe Imperiali est professeur de littérature française à l'Université de Neuchâtel. Après avoir consacré sa thèse de doctorat aux reprises littéraires du mythe de Perceval, il s'est notamment penché sur les liens entre littérature et musique, sondant plusieurs aspects de la nébuleuse wagnérienne et entreprenant en particulier une investigation sur la saisie de la durée dans les formes poétiques et musicales au XIX^e siècle.
- 2 J'entends ici « sonore » dans un sens qui n'exclut pas la lecture muette d'un poème ou d'une partition : même si elle n'est sonore que mentalement, la lecture silencieuse actualise pourtant une succession temporelle de stimuli orientés vers l'ouïe, fût-elle interne.
- 3 Comment ne pas compter dans de la musique d'ensemble ? La nécessité d'aligner temporellement les différentes voix, qui a été à l'origine de la notation mesurée, reste à l'évidence un critère déterminant pour conserver la barre de mesure même lorsqu'elle n'a plus qu'une fonction pratique...
- 4 C'est cette partition que j'ai évoquée précédemment, sans la nommer, à propos des paramètres qui instituent un cadre temporel avant la première note de musique. « Lento, noire = 50, 4/4 » : cet exemple a évidemment quelque chose de paradoxal, en ce sens que le « 4/4 », ici, ne tient qu'une seule mesure, et que la précision « noire = 50 » est immédiatement relativisée par la mention « tempo rubato », qui indique que le *tempo* doit s'élargir avec souplesse autour de ce jalon indicatif que constitue « noire = 50 ». Il n'empêche que, même si c'est pour être battu en brèche très rapidement, un cadre est néanmoins posé (nous reviendrons sur ce point).
- 5 Sur l'extrait de partition, les premiers de ces groupes de 5 notes sont encerclés, et les flèches indiquent le décalage des notes de début de mesures.
- 6 Ces *do* sont entourés sur l'extrait de partition.
- 7 Cf., p. ex., figure 4 ci-dessous, ou, de façon encore plus nette, les premières mesures des « Rondes printanières » (n° 48 de la partition).
- 8 Soit dit en passant, au moment même où Stravinsky écrit le *Sacre*, Henri-Martin Barzun cherche vigoureusement à démentir cette idée que la poésie ne saurait être que successive : il lance à grand fracas la révolution « simultanéiste », n'hésitant pas à brandir des analogies musicales comme celle-ci : « Entre le *livre versifié* et la *pièce dialoguée*, le poète a [...] trahi la vérité suprême du poème à sept cordes, vers lequel il se dirigeait inconsciemment au moyen-âge, et qui est, doit être et sera par rapport à la poésie monocorde, ce qu'est *l'orchestre* au *solo de fifre*. » (Barzun 1913, 29) Le volume de *Poème et Drame* dans lequel Barzun écrit cela est publié en mai 1913, soit le mois même de la création du *Sacre* à Paris. Mais l'entreprise de Barzun a été trop peu suivie pour tirer la poésie de ses

- accointances avec le « solo de fifre » et l'entraîner sur la voie de la polyphonie ! En ce sens, aborder les enjeux d'une poésie à plusieurs voix simultanées nous éloignerait trop, ici, de notre sujet.
- 9 Un autre exemple du même type est la « Danse de la terre », où la pulsation est moins vigoureuse que dans les « Augures printaniers », mais où un même mètre est conservé tout au long de la section, chahuté par bon nombre de déplacements d'accents (cf. en particulier les chiffres 72 ou 78).
 - 10 Il me faut toutefois préciser que je parle ici d'un certain type de vers libre où quelque chose de la mesure demeure comme horizon de la forme. Il y a aussi, évidemment, bien des exemples de vers libres qui confirment le grief formulé à l'encontre de cette forme par ses premiers contempteurs, et qu'il est en effet difficile de distinguer d'une prose coupée arbitrairement.
 - 11 On notera au passage l'intéressante nuance de notation entre 6/8 et 3/4, et la différence de groupement des six croches de la mesure qui en résulte.
 - 12 Je le dis évidemment sans aucun jugement de valeur : la poésie trouve dans son rapport à la langue bien d'autres atouts !

Bibliographie

- Apollinaire, Guillaume : *Alcools*. Paris : Gallimard, 2002.
- Barzun, Henri-Martin : « Initiation à l'esthétique simultanée ». In : *Poème et Drame*, 4 (1913), 27-50.
- Boileau, Nicolas : *Satires, Épîtres, Art poétique*. Paris : Gallimard, 1985.
- Schloezer, Boris de : *Igor Stravinsky*. Paris : Claude Aveline, 1929.
- Hugo, Victor : *Les Contemplations*. Paris : Gallimard, 1973.
- Mallarmé, Stéphane : *Œuvres complètes*. Éd. Bertrand Marchal. Vol. 2. Paris : Gallimard, 2003.
- Martin, Frank : « La notation du rythme ». In : Pfrimmer, Albert (éd.) : *Compte rendu du 1^{er} Congrès du rythme tenu à Genève du 16 au 18 août 1926*. Genève : Institut Jaques-Dalcroze, 1926, 82-91.
- Rimbaud, Arthur : *Poésies complètes*. Paris : LGF, 1998.