

STUDIA ROMANICA  
Universitatis Debreceniensis de Ludovico Kossuth nominatae  
*Redigit J. HERMAN*  
SERIES LINGUISTICA  
FASC. I.

---

LÁSZLÓ GÁLDI  
ESQUISSE D'UNE HISTOIRE  
DE LA VERSIFICATION ROUMAINE



TANKÖNYVKIADÓ, BUDAPEST  
1964

© Gáldi László, Budapest 1964

## Abréviations

- AAF. =Anuarul Arhivei de Folclor.  
 AAR. =Analele Academiei Române.  
 AECO. =Archivum Europae Centro-Orientalis.  
 AGI. =Archivio Glottologico Italiano.  
 ALH. =Acta Linguistica Hungarica.  
 Apostolescu, AVR. =Apostolescu, N., *L'ancienne versification roumaine*. Paris, 1909.  
 ByzZ. =Byzantinische Zeitschrift.  
 CC. =Caiete critice.  
 CL. =Convorbiri Literare.  
 CLThA. =Cahiers de linguistique théorique et appliquée.  
 CRC. =Clasicii români comentați.  
 DA. =*Dicționarul limbii române*, réd. par S. Pușcariu. Bucarest, 1923—1944.  
 200 cînt. =*200 cîntece și doine*. Bucarest, s. d. [1954].  
 DR. =Dacoromania.  
 EPhK. =Egyetemes Philologiai Közlöny.  
 Fam. =Familia.  
 FilK. =Filológiai Közlöny.  
 Gáldi, *Orig.* =Gáldi, L., *Le origini italo-greche della versificazione rumena*. Roma, 1939.  
 Gáldi, RVK. =Gáldi, L., *A román verstörténet korszakai*. FilK. 1960. 139—172, 323—366.  
 Gaster, *Chrest.* =Gaster, M., *Chrestomatie română*. I—II. Bucarest, 1891.  
 GrN. =*Graiuul nostru*, réd. par I. A. Candrea, Ov. Densusianu et Th. D. Speranția. I—II. Bucarest, 1906—1908.  
 ИОРЯС. =Известия отделения русского языка и словесности.  
 Ligh. =Lighezan, N., *Folclor muzical bănățean*. Bucarest, 1959.  
 LR. =Limba română.  
 MSI. =Memoriile Secțiunii Istorice.  
 MSL. =Memoriile Secțiunii Literare.  
 P. =Petrovici, E., *Texte dialectale*. Sibiu-Leipzig, 1947.  
 RÉR. =Revue des Etudes Roumaines.  
 RIAF. =Revistă pentru istorie, arheologie și filologie.  
 StSlav. =Studia Slavica.  
 VR. =Viața românească.



## Introduction

1. Le but de cette étude n'est pas d'offrir au lecteur un petit traité de versification roumaine, mais de lui présenter un tableau sommaire de l'évolution du vers roumain. Par suite de l'absence d'un nombre suffisant de travaux antérieurs<sup>1</sup> et aussi à cause de l'espace relativement très restreint dont nous disposons nous devons nous borner à l'essentiel; malgré ces difficultés, nous allons essayer de satisfaire à tous les égards aux exigences d'une discipline que nous voudrions considérer comme l'«histoire comparée de la versification».<sup>2</sup> Car il n'est point douteux qu'il existe une histoire — encore à peine entrevue — du vers européen en tant que partie intégrante de l'histoire de la civilisation européenne;<sup>3</sup> par conséquent, l'évolution du vers roumain ne peut guère être examinée en elle-même. Les contacts multiples que le peuple roumain a eus avec une série de peuples et de civilisations nationales nous obligent d'envisager cette évolution sous le signe du *comparatisme*.

2. Dans le cas d'un peuple qui possède un vers populaire depuis presque 2000 ans (cf. 15.) et un vers littéraire tout au plus depuis 400 ans (cf. 16. sq.), il eût été fort injuste de n'examiner que la versification littéraire, c'est-à-dire ce processus d'assimilation qui, surtout depuis la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, a rendu le vers roumain si semblable au vers néo-latin d'Occident. Pour éviter cette erreur de perspective et aussi pour expliquer certaines «résistances» qui sont à ramener précisément au vers roumain non-littéraire,

<sup>1</sup> Une bibliographie générale des études de versification roumaine a été dressée par D. Caracostea dans l'appendice de son livre intitulé *Arta cuvintului la Eminescu*. Bucarest, 1938, 382—389. Comme contribution un peu vieillie, mais encore utile nous avons à signaler avant tout l'étude bien connue de N. Apostolescu, *L'ancienne versification roumaine*. Paris, 1909. Voici aussi quelques-unes de nos propres travaux antérieurs: *Le origini italo-greche della versificazione rumena* [= Orig.]. Roma, 1939. (*Biblioteca dell'Accademia d'Ungheria di Roma*, fasc. 25—26); *Problèmes de versification dans les pays danubiens*. Helicon V/1943, 87—98; *A román verstörténet korszakai* [= RVK., Les grandes périodes de l'histoire du vers roumain]. Filológiai Közlöny 1960, 139—172, 323—367.

<sup>2</sup> Sur ce sujet v. notre communication aux entretiens budapestois (octobre 1962) sur les problèmes de la littérature comparée en Europe orientale: *Littérature comparée et métrique comparée en Europe orientale*. Acta Litteraria V, 207—213.

<sup>3</sup> Cf. là-dessus surtout les travaux de P. Verrier, en particulier *Le vers français*. I—III. Paris, 1931—1932.

nous avons jugé utile d'embrasser d'un coup d'oeil tous les deux aspects de la versification roumaine; par là nous n'avons fait que suivre une tradition philologique dont quelques manifestations remarquables ont trait aux littératures est-européennes.<sup>4</sup>

3. Dans notre esquisse nous avons pris en considération non seulement les mètres, mais aussi leurs réalisations rythmiques<sup>5</sup> qui, même à l'intérieur d'un seul texte poétique, peuvent présenter toute une série d'écarts;<sup>6</sup> en outre, nous avons à examiner les combinaisons les plus importantes des mètres fondamentaux, c'est-à-dire les périodes et les strophes. Inutile de dire que les problèmes de ce genre nous ont amené à tenir compte de la nature des clausules rythmiques,<sup>7</sup> c'est-à-dire des fins

<sup>4</sup> Cf. dernièrement l'excellent ouvrage de M. Janakiev, *Българско стихознание*. Sofia, 1960 (avec une riche bibliographie: 216 sq.).

<sup>5</sup> Sur ce problème cf. M. V. Žirmunskij, *Введение в метрику*. Léningrad, 1925; A. W. de Groot, *Le mètre et le rythme du vers*, dans: *Psychologie du langage*. Paris, 1933, 326—332; L. Timofeev, *Ритм и проза*. Moscou, 1938, 134 sq.; L. Gáldi, *Le mètre et le rythme*, dans: *Etudes Hongroises* (Paris), XXV, 71—85; R. Pop-Dimitrov, *Изследования върху строежа на стиха сь огледь къмь българската поезия* (avec un résumé français: *Recherches sur les principes de versification*). Годишник на Софийския Университет. Ист.-Фил. Факултет. XXVIII/1942, 1—104; C. F. P. Stutterheim, *Het problem van de versregel*. Neophilologus 1943, 121 sq.; A. W. de Groot, *Algemene Versleer*. La Haye, 1946, 157, etc. Il est utile de citer aussi l'opinion de G. Šengeli: «*Стона ест только отвлеченная мера, только условный шаблон, который прикладывается к словам, так же как метровая линейка прикладывается к отрезку ткани, вовсе не совпадая непременно с границами её узоров. Строка состоит из слов, а не из стоп...*». Техника стиха. Moscou, 1961, 21. Même ceux qui, comme par exemple M. Janakiev, ne font pas de distinction terminologique entre «mètre» et «rythme» (cf. *op. cit.* 60 sq.), tâchent de décrire la variété du rythme avec la plus grande précision possible. Sur l'utilité des méthodes statistiques v. R. Jakobson, *Българский пятистопный ямб в сопоставлении с русским*. *Mélanges L. Miletič*. Sofia, 1933, 185; Janakiev, *op. cit.* 88. Voir aussi la conférence de M. Janakiev au V<sup>e</sup> Congrès des Slavistes: *Некоторые перспективы точного сравнительного изучения стиха в славянских языках*. *Славянска филология*, Sofia 1963, t. IV. 149—175.

<sup>6</sup> Selon A. W. de Groot, «le mètre est un mouvement réel, mais un mouvement psychique qui peut comporter une réalisation physiologique, c'est-à-dire corporelle-motrice et acoustique complète sans que cette réalisation complète soit indispensable» (*Psychologie du Langage* 328). Trannoy est d'avis que le mètre «est un cadre vide, apte à recevoir tous les tableaux» (*La musique des vers*. Paris, 1929, 71). Cette dernière formule est beaucoup moins admissible puisqu'il ne peut guère être question de l'admission de tous les «tableaux», c'est-à-dire de toutes les réalisations rythmiques imaginables. Il serait plus juste de dire que le mètre en tant que mouvement psychique contient au moins les germes de certaines réalisations typiques. Autrement dit, la notion du mètre implique non seulement la forme «idéale» du vers, mais aussi une série de réalisations typiques. Le mètre de l'*endecasillabo* italien comporte nécessairement deux principaux schémas à réaliser, l'*endecasillabo a maggiore* (6,5 ou 7,4) et l'*endecasillabo a minore* (4,7 ou 5,6), sans compter les variantes acatalectiques et catalectiques de ces formes fondamentales.

<sup>7</sup> Pendant assez longtemps on n'a parlé que des clausules (ou *cursor*) de la prose rythmique d'inspiration antique. Sur la nature de la clausule métrique cf. Šengeli, *op. cit.* 21 sq., Janakiev, *op. cit.* 111. Le problème de la clausule se combine avec celui des éléments constants et des éléments variables du vers; cette distinction, d'une importance décisive pour toute la versification romane, est généralement admise par ex. en Italie où même dans un simple manuel scolaire on lit des définitions conçues dans ce sens: «Il quaternario», écrit A. Duro, «ha l'accento ritmico sulla terza sillaba; uno più debole può c a d e r e [!] sulla prima» (*Immagini e ritmi. Elementi di stilistica e di metrica*. Roma, s. d. [1956], 91); «il quinario ha un accentto fisso sulla quarta sillaba; l'altro è mobile [!], su una delle prime due» (*ibid.*); v. aussi quelques réflexions sommaires sur

de vers qui, dans la plupart des cas, tombent sous le coup de la rime.<sup>8</sup> Évidemment, ni l'examen du mètre et de ses variétés rythmiques, ni celui de la rime ne nous ont empêché d'accorder, à propos de chaque époque, une grande attention aux vers où il n'y a ni mètre, ni rime; autrement dit, le vers libre occupe dans notre petite synthèse la place qui lui revient de droit.

4. Conformément aux principes préconisés dans une étude antérieure,<sup>9</sup> nous allons faire, au moins en passant, une série de remarques sur la valeur expressive des divers éléments du vers; nous tenons pourtant à préciser qu'il serait faux de vouloir attribuer une raison d'être non-métrique à tous les éléments de versification! L'essentiel, c'est de se méfier de certaines généralisations simplistes; ni le trochée, ni l'iambe — pour ne choisir que ces unités élémentaires — ne servent à révéler un sentiment absolument identique ou, dans un sens plus large, un état d'âme semblable; rien n'est plus faux — et nous allons fournir maintes preuves à l'appui — que de considérer le premier « pied » comme l'expression de la joie et le second comme celle de la douleur (ou d'un état d'âme plus ou moins mélancolique).<sup>10</sup> Même quand on examine l'emploi individuel d'un mètre par un seul poète — comme par exemple l'emploi de l'alexandrin par Héliade ou celui de l'hendécasyllabe d'Eminescu — on est amené à constater que le vers en question est un moyen expressif nécessairement « polyvalent » dont les possibilités latentes demandent à être actualisées par un texte donné. Seule la force suggestive de celui-ci dirige l'attention du lecteur ou de l'auditeur tantôt dans un sens, tantôt dans l'autre; la « polyvalence » de l'expressivité rythmique n'est donc qu'un aspect spécial de l'expressivité phonétique.<sup>11</sup>

5. Évidemment, il faut signaler dès maintenant la possibilité d'une erreur à laquelle Caracostea avait déjà fait allusion.<sup>12</sup> Malgré l'universalité des formes fondamentales de la versification européenne et les particularités communes des langues romanes, on ne devrait jamais perdre de vue ce qu'il

la variété de l'endecasillabo (op. cit. 93). Des définitions analogues se rencontrent dans le traité de versification de Héliade-Rădulescu, cf. *Curs întreg de poezie generală*. Bucarest, 1868, I. p. LXXV. sq.

<sup>8</sup> Dans notre esquisse nous ne saurions entrer dans tous les détails d'une étude systématique de la rime roumaine; nous ferons pourtant une distinction précise entre assonance et rime, de même qu'entre rimes masculines, féminines et dactyliques. Les variétés de la rime reposent, en dernière analyse, sur les diverses clausules du vers (cf. la n. 7-et I. Selvinski. Студия стиха. Moscou. 1962, 93).

<sup>9</sup> Cf. *Esquisse d'une interprétation fonctionnelle du vers*. ALH. III (1953), 373—409

<sup>10</sup> Au cours de notre étude nous aurons souvent l'occasion de démontrer l'absurdité des généralisations de ce genre. Sur les variétés expressives des diverses réalisations du même mètre cf. L. Timofeev, op. cit. 148 sq.

<sup>11</sup> Sur la « polyphonie » de la structure du vers cf. I. Fónagy, *A költői nyelv hangtanából* (avec un résumé allemand: *Aus der Lautlehre der dichterischen Sprache*). Budapest, 1959, 250 sq.

<sup>12</sup> Op. cit. 33—34.

y a d'essentiellement roumain dans la facture d'un vers écrit dans la langue de cette branche de la romanité orientale. On a beau affirmer que le vers italien *Rondinella pellegrina* présente la même transformation de deux ditrochées (  $\underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad}$  ) en péons III (  $\underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad}$  ) que les vers roumains

Cît-i țáru [!] și oráșu  
Nu-î fișór ca Văl'énáșu,<sup>13</sup>

si l'on n'ajoute pas aussitôt qu'il y a une différence très considérable entre ces deux réalisations linguistiques du même schéma métrique. En italien l'intensité de l'accent dynamique aussi bien que l'allongement des syllabes toniques sont des facteurs qui déterminent la structure du vers; en roumain, par contre, l'accent dynamique est sensiblement plus faible qu'en italien et l'allongement des syllabes toniques est lui-même nettement moins accusé que celui des syllabes toniques italiennes.<sup>14</sup> Sur le plan de l'expressivité les particularités du système phonétique roumain sont encore plus remarquables: ni les fins de mots mouillés (*lupi, tari, chemi*), ni les voyelles *ă, î* n'ont de correspondants précis à l'Occident.<sup>15</sup> «După părerea lui», écrivait I. Slavici à propos des exigences d'Eminescu en matière de langue et de style, «cea mai dulce si mai bogată în sunete era rostirea moldovenească. Ea însă nu poate fi reprodusă prin literele pe care le avem... Îi plăcea tot ceea ce avea un caracter particular... în rostire... Exigențele lui în ceea ce privește forma erau atât de mari, încît nu se mulțumea, ca limba, ritmul si rimele să-i fie de o corectitate desăvîrșită și să se potrivească cu simțămîntul reprodus, ci ținea ca muzica limbii să fie și ea astfel alcătuită, încît să simtă ceea ce voiește și cel ce nu înțelege vorbele.»<sup>16</sup> Autrement dit, la musique particulière de la langue roumaine — comme celle de n'importe quelle autre langue — suffit à donner même aux formes d'emprunt un coloris national indéniable; peut-être est-ce une des raisons pour lesquelles on a encore si peu examiné les modèles européens de la versification roumaine.

<sup>13</sup> Les textes dialectaux que nous citons en transcription phonétique proviennent, dans la plupart des cas, du précieux recueil de E. Petrovici, *Texte dialectale. Suplement la Atlasul lingvistic romin* II. Sibiu—Leipzig, 1943. Ce texte, dit «Cîntecul lui Vălenaș», fut chanté à Toplița, dans la région du Mureș (*op. cit.* 109).

<sup>14</sup> D'après la Grammaire de l'Académie Roumaine, «accentul romînesc e expiratoric, dar deosebirea de intensitate între silaba accentuată și silabele neaccentuate în limba literară nu este este prea mare. De aceea vocalele silabelor neaccentuate nu sînt supuse unei puternice reduceri» (*Gramatica limbii romîne*, réd. par D. Macrea, Bucarest, I. 1954, 96). Cet accent relativement faible de la langue roumaine ressemble dans une certaine mesure à l'accent bulgare, décrit par L. Beaulieux dans les termes suivants: «L'accent tonique du bulgare moderne est un accent d'intensité, ne paraissant pas comporter d'allongement de la syllabe accentuée» (*Grammaire de la langue bulgare*. Paris, 1933, 23—24).

<sup>15</sup> Sur l'expressivité des voyelles spécifiquement roumaines et surtout sur celle de *î* cf. L. Găldi, *Réflexions sur les effets de phonétique expressive dans les langues romanes*, dans: *Actes du IX<sup>e</sup> Congrès International de Linguistique Romane*. Lisbõa, 1961, 231—232.

<sup>16</sup> M. Eminescu, *Opere*, éd. Perpessiciu, III, 352.



6. Comme dans une étude antérieure (RVK. 139—140), nous allons diviser l'évolution du vers roumain en sept grandes périodes:

- I. La poésie populaire.
- II. La Renaissance et l'âge baroque.
- III. Le Siècle des Lumières.
- IV. Le romantisme roumain.
- V. Le classicisme national d'Eminescu.
- VI. Symbolisme, réalisme, néo-romantisme.
- VII. Le vers roumain du XX<sup>e</sup> siècle.

## I. La poésie populaire

7. Quant à la poésie populaire, notre tâche principale découle du fait qu'il est désormais impossible de traiter ce grand domaine de la versification roumaine d'une manière aussi sommaire que l'avait fait à plusieurs reprises B. Bartók. Voici par exemple ses remarques sur la métrique de la poésie populaire roumaine de Transylvanie (Cîmpia — Mezőség): «Là, le plus souvent, les Roumains chantent les anciennes mélodies pentatoniques du peuple sicule. Surtout celles dont les vers sont à 8 syllabes. Car — quelque bizarre que cela puisse paraître — les paroles populaires roumaines, à l'exception d'une partie relativement faible des Colinde et de certains refrains, sont toujours presque exclusivement composées de vers à 8 syllabes. Quelques textes de chant à 6 syllabes exceptés, les Roumains ne possèdent aucun autre vers.»<sup>1</sup> Dans ce qui suit nous allons analyser d'abord les mètres de la poésie populaire, ensuite quelques particularités de la rime, enfin la cristallisation d'un certain système des strophes. A propos de chaque problème nous allons examiner aussi bien le rythme du texte que les relations réciproques du texte et de la mélodie.

8. Au point de vue du mètre, les textes folkloriques se répartissent en deux groupes: d'un côté, il y a des textes monométriques et isosyllabiques, d'autre part, des textes hétérométriques et, la plupart du temps, asyllabiques. Les textes de la seconde catégorie peuvent être considérés à juste titre comme les précurseurs folkloriques du vers libre moderne; aussi certains poètes, comme par ex. Tudor Arghezi, n'ont-ils pas manqué de prouver par leur apport personnel les affinités de ces deux manières de la versification (v. 64.).

9. En ce qui concerne les textes monométriques, ils sont généralement aussi isosyllabiques, mais avec une restriction très importante: dans la plupart des textes poétiques du folklore les vers catalectiques et acatalectiques

<sup>1</sup> *La musique populaire des Hongrois et des peuples voisins*. AECO. II (1936), 219. En hongrois: *A magyarság és a szomszéd népek zenéje*. Budapest, 1934 (nouvelle édition: 1952). V. aussi: B. Bartók, *A román népzene* (La musique populaire roumaine), dans *Válogatott írásai* [Oeuvres choisies]. Budapest, 1956, 92.

peuvent alterner avec la plus grande liberté. Aux octosyllabes (9.3.) proprement dits se mêlent donc des heptasyllabes,<sup>2</sup> aux vers de 6 syllabes des vers de 5 syllabes, etc. (9.2.). Une autre particularité consiste dans le fait qu'au nord du Danube le folklore roumain n'admet aucune forme iambique, dactylique ou anapestique;<sup>3</sup> au fond, tous les mètres du folklore roumain septentrional peuvent être ramenés — au moins historiquement — à des schémas trochaïques. Sur le vers iambique du folklore aroumain cf. 10.4.

9.1. Abstraction faite de certains caprices du vers libre populaire etc.,<sup>4</sup> l'unité la plus petite du vers folklorique roumain est incontestablement le vers de 4 syllabes, c'est-à-dire une sorte de *quaternario*. ayant un accent fixe sur la 3<sup>e</sup> syllabe et un accent mobile (ou non obligatoire) sur la 1<sup>ère</sup> syllabe. Les exemples les mieux connus de ce *quaternario* sont fournis par des berceuses populaires, comparables aux *ninna-nannas* italiennes. C'est à Vălcani, dans le Banat, que E. Petrovici a noté le texte du «cîntec de leagăn» suivant (37);

Vînă, șcúcă,	/  —  /  —
Dă mi-l cúlcă!	—  —  /  —
Și tu, s <sup>2</sup> ómn,	—  —  /  ^
Dă mi-l ad <sup>2</sup> órm! <sup>5</sup>	— — — / ^
Și tu, p'êșcê,	—  —  /  —
Mări-l crișcê!	/  —  /  —

Les mélodies des textes transcrits par E. Petrovici ne nous sont pas connues; il faut donc nous contenter du témoignage d'une berceuse enregistrée, en 1943, dans la région bucarestoise, avec un texte presque identique:<sup>6</sup>

<sup>2</sup> Néanmoins l'heptasyllabe peut bien être le mètre exclusif d'un certain nombre de chansons; déjà dans un manuscrit de 1831 R. Todoran a trouvé des heptasyllabes «purs», c'est-à-dire non mêlés à des octosyllabes (cf. *Poezii populare într-un manuscris din 1831*. AAF. VII, 133). D'autres restrictions plutôt rythmiques que métriques résultent de l'emploi de certaines périodes jusqu'ici peu étudiées (v. 11.).

<sup>3</sup> Une mélodie transylvaine entraînant une «scansion» iambique (Întreabă-n treabă mari boieri) a été analysée par C. Brăiloiu (RÉR. II, 38); elle en explique la genèse par une anacrusse d'appoint.

<sup>4</sup> Des vers ayant la structure /; / /; / —; — / etc. ne se rencontrent que dans le vers libre du folklore roumain, c'est-à-dire dans des textes plutôt récités que chantés: «Mejc, Mejc, — Còdobêlc» (P. 146); «Piei, — Respiéi, — Dî uók', Dîntre uók'» (P. 246); «Și trăit, Și-floriș — Ca miéri, — Ca piéri» (P. 202) etc. Sur ces unités minimales du rythme et généralement sur les mètres folkloriques v. l'ouvrage essentiel de A. Bogdan, *Ritmica cîntecelor de copii*, dans AAR. Ser. II, t. 28, MSL. 1906, 1—97. Le vers trisyllabique qu'on pourrait nommer aussi *ternario* (— / —) se retrouve dans la poésie italienne, v. le poème *La fontana malata* de Palazzeschi: «Și tace, — non getta, — piú nulla, — si tace, — non s'ode — rumore — di sorta...»

<sup>5</sup> L'irrégularité du nombre des syllabes qui s'observe dans ces vers est loin d'être générale; à Covasna, dans le pays des Sicules, un *nani-nani* très semblable à la chanson que nous venons de citer présente déjà des *quaternari* rigoureusement isosyllabiques: «Năni, năni, — Păiu mămi. — Vîno, cîrcă, — Dă mi-l cúlcă!... — Vîno, Doămne, — Mi-l adoărme!» (P. 93).

<sup>6</sup> Cf. Gh. Ciobanu-V. Nicolescu, *200 cîntece și doine* [= 200 *cînt.*]. Bucarest, s. d. [1954], n° 2. Quelques autres berceuses présentent également un rythme plutôt iambique que trochaïque, cf. n° 1.

Na - ni, na - ni, pu - iul ma - mii,  
 Vin' tu, peș - te de mi - creș - te  
 și tu, ștu - că de mi - cul - că.

Les *quaternari* sont fréquents dans les textes hétérométriques également, surtout dans ceux où ils côtoient des octosyllabes.<sup>7</sup> Dans une *hora* de Scărișoara (P. 53) nous lisons le passage suivant :

Șed' e-η_casă,	_   _
Tupă măsă,	_   _
Côșe-uη_guler d' e matási.	_   _   _   _

Des périodes analogues (d'origine italo-grecque) sont fréquentes aussi dans la poésie littéraire (cf. 49.3.).

9.2. Le second mètre folklorique — incomparablement plus important que le premier — est l'*hexasyllabe*. C. Brăiloiu le considère comme une «tripodie pyrrhique» (| \_ | \_ | \_ ; RÉR. II, 11); nous préférierions y voir une tripodie trochaïque (| \_ | \_ | \_) ayant un accent fixe sur la 5<sup>e</sup> syllabe et un ou deux accents mobiles sur une des trois premières syllabes (| \_ \_ | \_ | \_ | \_ | \_ | \_ | \_). Dès que l'accent de la 1<sup>ère</sup> syllabe (cf. la variante | \_ \_ | \_ | \_ | \_ | \_ | \_ | \_), se transpose à la 2<sup>e</sup> (\_ | \_ | \_ | \_ | \_), on obtient un vers très semblable au *senario* italien. Il est à remarquer que dans la versification populaire non seulement toutes ces variétés de l'hexasyllabe, mais aussi les réalisations acatalectiques et catalectiques<sup>8</sup> peuvent se mêler assez librement.

3—4, 6 etc. Dans la même collection une autre berceuse (n° 5, région de Pitești) présente déjà un rythme manifestement trochaïque ce qui assure une certaine harmonie rythmique du texte et de son air.

<sup>7</sup> Les quadrisyllabes de ce genre sont nés de la division en deux d'un octosyllabe à césure médiane.

<sup>8</sup> En cas d'un mélange de vers acatalectiques et catalectiques, c'est le vers plus long, c'est-à-dire l'hexasyllabe entier qui représente le mètre; dès qu'on a affaire à un vers catalectique, l'absence de la dernière syllabe est remplacé par une pause ou — dans la musique — par l'allongement du son pénultième.

Selon le témoignage des textes recueillis par E. Petrovici, l'hexasyllabe opula re caractérise, entre autres, le petit chant incantatoire des *paperude*<sup>9</sup> p. 4):

Duduluđiě, luđiě                    — — / — | / —  
 Dă-ı Duđmñě, sã pluđiě.        — / — | — / —

Examinée de plus près, la formule incantatoire des *paperude* présente une combinaison strophique assez évoluée de l'hexasyllabe qu'on peut transcrire schématiquement de la façon suivante:

— — / —  
           / —  
 — — — / —

Pour obtenir cette période, il a fallu que le premier vers se scinde en deux selon le schéma 4+2 et que les vers obtenus grâce à cette division soient munis de rimes «intérieures». La mélodie correspond plutôt à la forme primitive des hexasyllabes (rythme: / — — — / —, cf. N. Lighezan [=Ligh.], *Folclor muzical bănăţean*. Bucarest, 1959, n° 311):

Pă - pă - ru - gă, ru - gă. ıa-r: ieşi de ne u - dă,  
 Cu ol - eu - ța no uă, S o um - plem de ro uă.

Dans certaines chansons — qui peuvent même être, quoique rarement, des chansons lyriques, c'est-à-dire des *doine* ou *hore* (selon les régions) — l'hexasyllabe du type 2 (que nous venons de comparer au *senario* italien) se scinde en deux selon le schéma 3,3 ce qui veut dire que l'unité rythmique se décompose en deux «amphibraques». C'est dans la collection de N. Lighezan que nous avons trouvé des chansons de ce genre (n°s 2—3); la seconde est un débat («certamen» ou «disputatio») des fleurs:<sup>10</sup>

<sup>9</sup> Selon Damé (Dict. roum.-fr. III. 181) «3<sup>e</sup> jeudi après Pâques, dit jour des *Paparude*. C'est ce jour-là que de jeunes tsiganes, la tête parée de couronnes d'herbe, le corps enveloppé de rubans rouges et de feuillage, s'en vont danser de maison en maison pendant que la plus âgée d'entre elles chante une invocation pour appeler la pluie».

<sup>10</sup> Sur ce genre, d'origine incontestablement médiévale, cf. la belle étude de A. Eckhardt, *Minnerva* IX, 33 sq.

Mă - ri - e. Mă - ri - e, Spu - ne - mi, dra - gă, mi - e:

Ce floa - re în - floa - re Sa - ra pe ră - coa - re?

Ce floa - re în - floa - re Sa - ra pe ră - coa - re?

Dans cette mélodie, construite selon le schéma A B C D C E il est facile de reconnaître (cf. surtout le motif C!) le schéma rythmique  $\underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad}$ , si semblable à la «cansion» du chant des *paparude*.

Il est à remarquer qu'un chant analogue est attesté chez les Méglénites ce qui semble témoigner de l'ancienneté de cette formule magique:

Cucuricu, ricu,  
 udă mari ș-micu!  
 ampiratuli dō-ni sprică... (4 fois).<sup>11</sup>

En dehors de ces fonctions lyriques, voire incantatoires, l'hexasyllabe roumain est un des mètres préférés dans les *colinde* (chants de Noël) de même que dans les ballades populaires, y compris la *Miorița* avec ses innombrables variantes.<sup>12</sup> Dans ce genre épique le sectionnement de l'hexasyllabe en vers plus brefs est un phénomène relativement rare; néanmoins dans la ballade *Kira* par exemple nous rencontrons une belle période composée de 6 vers avec des déplacements d'accent caractéristiques: «Și frații — Kirii — hoții — Brăilii, — șerpîi — Dunării»<sup>13</sup>

Pour illustrer l'adaptation, à un air donné, de l'hexasyllabe non divisé voici une des mélodies de la ballade *Miorița* (Ligh. n° 223; région d'Oravița):

<sup>11</sup> Cf. GrN, II, 167 (Osani; texte recueilli par P. Papahagi).

<sup>12</sup> Cf. dernièrement; *Balade populare (Biblioteca pentru toți)*, s. d. [1954], 3 sq. (avec plusieurs variantes). Quant aux autres ballades chantées (ou récitées) en hexasyllabes il suffit d'en citer *Iovan Iorgovan* (op. cit. 16 sq.), *Mănăstirea Argeșului* (ibid. 35 sq.) *Kira* (93 sq.) etc.

<sup>13</sup> *Op. cit.* 97. Sur les possibilités multiples du déplacement de l'accent dans le vers roumain chanté cf. Brăiloiu, RÉR. II, 11 sq.

Pe-un pi-eior de plă-i, Pe-o gu-ră de ra-i,  
Ia că merg în ca-le. Se-n-tîlnesc în va-le.

9.2.1. Un examen rapide des 50 premiers vers de la ballade *Iovan Iorgovan*<sup>14</sup> nous autorise à fournir quelques données statistiques sur l'hexasyllabe populaire (considéré comme vers récité et non chanté). Sur un total de 50 vers nous avons compté 22 vers acatalectiques (type I) et 28 vers catalectiques (type II). En faisant état, à propos de chaque type, des diverses réalisations rythmiques, on aboutit au tableau suivant:

- I. Aa  $\underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad}$ : 1, cf. le vers 23: **Ea e stea de noapte**.<sup>15</sup>  
 Ab  $\underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad}$ : 10.  
 Ac  $\underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad}$ : 3.  
 B  $\underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad}$ : 7.  
 C  $\underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad}$ : 1, cf. le vers 19: **Ca ș-o porumbică**.
- II. Aa  $\underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad} \wedge$ : 1, cf. le vers 43: **Cele două mari**.<sup>16</sup>  
 Ab  $\underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad} \wedge$ : 10.  
 Ac  $\underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad} \wedge$ : 6.  
 Ad  $\underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad} \wedge$ : 1, cf. le vers 25: **Floarea florilor**.<sup>17</sup>  
 B  $\underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad} \wedge$ : 9.  
 C  $\underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad} \wedge$ : 1, cf. le vers 38: **Și mi se culcau**.

9.3. Le noyau de toute la poésie folklorique roumaine est constituée par des textes conçus en octosyllabes; C. Brăiloiu voit dans ce mètre une tétrapodie «pyrrhique» (RÉR. II, 11) ce qui ne l'empêche pas de ramener ce vers au modèle latin «*Stabat Mater dolorosa*», c'est-à-dire à un prototype incontestablement trochaïque. Les octosyllabes se mêlent souvent à des heptasyllabes; dans tous ces cas la 7<sup>e</sup> syllabe est nécessairement accentuée et souvent aussi la 3<sup>e</sup> syllabe ce qui donne naissance à un vers composé de deux ditrochées transformés en deux péons III:

$\underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad} \quad | \quad \underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad} \quad > \quad \underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad} \quad | \quad \underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad}$

<sup>14</sup> Cf. Gh. Cătană, *Balade populare din gura poporului bănețean*. Brașov, 1916, 45.

<sup>15</sup> Plus exactement:  $\underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad}$

<sup>16</sup> Plus exactement:  $\underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad} \wedge$

<sup>17</sup> Plus exactement:  $\underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad} \wedge$

C'est dans la partie septentrionale de la Transylvanie que E. Petrovici (P. 127) a transcrit une chanson illustrant fort bien ce processus de transformation qui, évidemment, est loin d'être obligatoire (cf. 9.3.1.):

Ásta-i fátă dē bd'irău	┌ — ┌ — — — ┌
Cu opt'inč d'ě rîncalău.	— — ┌ — — — ┌
Cîm_pășășt'e rîncăl'ěșt'ě,	— — ┌ — — — ┌ —
Tăț fičóri nébuňěșt'ě.	— — ┌ — — — ┌ —

Dans certaines chansons, comme par exemple dans une qui a été notée dans la région du Someș (P. 128) ce sont les heptasyllabes qui prédominent:

Ástă vără pă săpát,	┌ — ┌ — — — ┌
Șępt'ě fęt-o jăjărát.	┌ — ┌ — — — ┌
Dar io șt'iu ım_meșteșig	— — ┌ — — — ┌
Tătă vără nú mń-i frig,	┌ — ┌ — ┌ — ┌
Cu čizme și cu cojóc	— ┌ — — — — ┌
Pă vătrůță lîngă fóc.	— — ┌ — — — ┌

A Toplița (dans la région du Mureș) une chanson ou plutôt une *chiuitură* conçue en heptasyllabes («se cîntă cînd se joacă boierește», P. 110) montre bien que l'accent final obligatoire peut être remplacé par l'accent secondaire (très faible) d'un mot proparoxytone ce qui donne naissance à une rime dactylique (cf. les vers comme «**floarea Florilor**» parmi lex hexasyllabes: 9.2.1.):

Áșă žócă bójeri	┌ — ┌ — ┌ — ┌
Pi la țára Muldui (ou: Mulduvi)	— — ┌ — — — ┌
D'ară bóierităl'ě?	┌ — ┌ — — — —
Mn'áună ca mițăl'ě	┌ — — — ┌ — —
Pin tăt'e cotrůțăl'ě. <sup>18</sup>	┌ — — — ┌ — —

Tout ce que nous venons de dire n'est valable, dans l'immense majorité des cas, que pour le texte; quant à la mélodie, elle exige souvent des déplacements d'accent nullement motivés par la structure de la langue. Parfois l'accent obligatoire de la 7<sup>e</sup> syllabe n'est pas respectée non plus; en revanche, c'est la 8<sup>e</sup> syllabe qui s'allonge d'une manière inattendue. Au lieu de *bóbu*, *lócu*, *ómu* (┌ —) on chante *bobă*, *locă*, *omă* (— ┌). Voici une chanson enregistrée aux environs de Suceava (200 *cînt.* n° 15):

<sup>18</sup> Sur l'utilisation des rimes dactyliques dans la poésie littéraire v. les réflexions de R. Jakobson et B. Cazacu, *Analyse du poème «Revedere» de M. Eminescu*. CLThA. I, 49.



Frun - za vier - di ca bo - bu,

Frun - za vier - di ca bo - bu si

Mîn - dră floa - re - i no - ro - cu, Mîn - dră floa - re no - ro - cu...

Aux exemples que nous avons cités pour la période 4+4+8 (9.1.), il faut encore ajouter celui où cette période s'associe à un sectionnement de l'heptasyllabe selon le schéma 3+3+7 (cf. Ligh. n° 143);

Cătălină,  
Cătălină,  
Cătălină-n brațe-mi vină.

Ba eu nū,  
ba eu nū,  
Că mă vede bărbătū.  
(refrain) Frunză verde iederă  
Rău mă doare inimă, mă.

9.3.1. D'une manière générale, l'octosyllabe terminé par une rime féminine ne pourrait rimer avec un heptasyllabe étant donné que ce dernier, selon la règle, devrait se combiner avec une rime masculine. Pour rendre possible cette période, on ajoute parfois au 2<sup>e</sup> vers une syllabe anorganique, par ex. -re (cf. C. Brăiloiu, RÉR. II, 34). Dans ce cas l'accent final du 2<sup>e</sup> vers est assuré par l'accent secondaire d'un proparoxytone comme par ex. *inimă* (˘ ˘ ˘). Ce procédé est attesté surtout dans l'Ouest de la R. P. R., comme en témoigne, entre autres, une chanson du Banat (Ligh. n° 48):

Mîn - dra mea din dru - mul ma - re, A - ia - mi rup - se i - ni - ma, re

Ea mi - a rupt - o, ea ni - o lea - gă, Cu un fir de a - ță nea - gră.

C'est du Bihor que C. Brăiloiu cite le texte suivant, construit selon le schéma 4+4+8 (cf. 9.1);

*Tisa mare*  
*d-umbră n-are,*  
*Maica sfint-o velicea-re.*

9.3.2. Quand on essaie d'analyser de plus près les variantes rythmiques de l'octosyllabe, on est surpris d'y trouver, au point de vue de la répartition des accents, une très grande variété. Voici les résultats obtenus grâce à l'analyse d'une cinquantaine de vers du début de la ballade *Corbea*.<sup>18a</sup> Le seul point stable du vers est la 7<sup>e</sup> syllabe; c'est autour de ce pivot que tournent aussi bien les vers acatalectiques du I<sup>er</sup> type (32 vers) que les vers catalectiques (18 vers). Les vers du groupe I se répartissent en 11 sous-groupes, parmi lesquels les plus fréquents sont

I. Aa	/ — / —   — — / —	12
Ab	— — / —   / — / —	3
Ac	— — / —   — — / —	4

Quant au groupe des vers catalectiques (9 sous-groupes), on y retrouve aussi bien une réalisation très fidèle du mètre trochaïque (3 cas; v. 10: «*Unde-mi zace Corbea-nchis*») que des variantes correspondant aux schémas les plus fréquents du groupe I:

II. Aa	/ — / —   — — / ^	3
Ac	— — / —   — — / ^	6

Il nous reste à dire un mot sur la césure médiane qu'on croirait inséparable des deux ditrochées. Dans une dizaine de cas il n'y a pas de césure médiane; à deux exceptions près (cf. v. 17: «*iar la gît pecetluit*»; voir aussi v. 26), tous les vers à césure «irrégulière» sont des octosyllabes acatalectiques (par ex. v. 49—50: «*Că chiar măculița Corbii — Fugită-n țara Moldovii*»). Bien entendu, il serait erroné d'en conclure à une sorte d'interdépendance entre la césure et la clausule du vers; pour ce faire, il faudrait disposer de statistiques fondées sur des milliers de vers. Une chose est certaine: dans la plupart des cas, les mélodies sont de nature à effacer toutes les différences entre les diverses variétés de l'octosyllabe. Même quand le texte *lu* d'une *doină* est la suivante:

<sup>18a</sup> Cf. G. Dem. Teodorescu, *Poesii populare romîne*. Bucarest, 1885, 517 sq. Nous avons examiné les 61 premiers vers, sans prendre en considération ceux qui «se brisent» en unités plus petites (11—14, 51—57).

Iubește, neică, iubește, 3, 2, 3  $\underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad} \mid \underline{\quad} \underline{\quad} \mid \underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad}$   
 Numai bine te păzește! 4, 4  $\underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad} \mid \underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad}$

les deux premières lignes de la mélodie ne reflètent rien de ces nuances plutôt théoriques de la répartition des accents (Ligh. n° 112):

Iu - beș te. nei - că, iu - beș - te,  
 Nu - mai bi - ne - te pă - zeș - te!

Hai! ————— și de-a-eu-ma do - ru - le

9.3.3. Il est indéniable que non seulement le folklore de la Roumanie d'aujourd'hui, mais aussi celui des Aroumains, des Méglénites et des Istro-Roumains connaît l'octosyllabe que nous venons de décrire.<sup>19</sup> En outre, l'octosyllabe tendant à se transformer en deux péons III est attesté un peu partout aussi bien dans la Péninsule balkanique (Gáldi, *Orig.* 11) que dans la Romania méridionale ou, si l'on veut, méditerranéenne (*ibid.* 11—12); par conséquent, il est bien probable que l'octosyllabe populaire roumain dérive de l'octosyllabe latin, représenté par ex. par la chanson suivante:

Ego nolo Florus esse,  
 Ambulare per tabernas,  
 Latitare per popinas...<sup>20</sup>

10. Voici un problème particulièrement délicat et jusqu'ici à peine étudiée: existe-t-il dans le folklore roumain des vers plus longs que l'octosyllabe? Comme il est notoire, B. Bartók avait répondu jadis d'une manière tout

<sup>19</sup> Le témoignage du folklore aroumain est particulièrement important, cf. Papahagi, *Ant. arom.* 15, sq., GrN. II, 188 (octosyllabes à césure médiane). L'octosyllabe méglénite est susceptible de se combiner aussi avec des hexasyllabes, cf. GrN. II, 167. Les chansons istro-roumaines ont été étudiées surtout par P. Iroaic (Făt-Frumos 1936—1937); selon l'opinion de ce dernier, une chanson istro-roumaine «are perfectă coincidență cu un cîntec maramureșan și cu altul aromîn, si atîtea variante în dacoromînă. Este cîntecul specific al codrului... Aceste coincidențe ne duc la datarea și precizarea celui mai vechi cîntec romînesc, anterior despărțirii dialectale, deci dinaintea anului 1000». Vu que les rapprochements de P. Iroaic sont, la plupart du temps, très vagues, cette assertion — quant au texte! — ne peut être citée qu'à titre documentaire.

<sup>20</sup> Cité par E. Du Ménil, *Poésies populaires latines*. Paris, 1943, 109. L'octosyllabe latin dérive peut-être du tétramètre trochaïque, cf. Fr. d'Ovidio, *Sull'origine dei versi italiani*, dans: *Versificazione italiana e arte poetica medioevale*. Milano, 1910, 174 sq.; W. Suchier, *Französische Verslehre*. Tübingen, 1952, 71; J. Marouzeau, *Le problème de l'heptasyllabe*. Le français moderne XV (1947), 161 sq.

à fait négative: à son avis, dès que les Roumains adoptent «des mélodies sicules destinées à accompagner des vers de 10 ou 11 syllabes... ils surmontent la difficulté en ajoutant à la fin de chaque ligne des syllabes comme *trai lai lai*, ce qui correspond au rythme caractérisant les fins de lignes hongroises à 11 syllabes» (AECO. II, 219). Depuis, cette opinion demande également à être révisée; sans tenir compte de certains refrains intercalés (11.), voici au moins cinq cas où le vers possède plus de 8 syllabes.

10.1. La chanson istro-roumaine n° LXXXV, recueillie par P. Iroaie en 1935 (Făt-frumos 1936, 200), semble correspondre à un décasyllabe dactylique d'origine italienne ( / — — / — | / — — / — ) ou à un *senario doppio*:<sup>21</sup>

Amna, betăra, | cu dracu durmi,  
Se nu ți-i vol'a | cu mire cmo fi.<sup>22</sup>

10.2. Dans la collection de Lighezan il y a une chanson (n° 147) dont le texte se compose d'hendécasyllabes populaires. Selon l'éditeur il s'agit «de la variante roumaine d'une chanson populaire hongroise» (223):

Bra-đu - lui la mun-te-i pla ce și la ger,  
Am a - vut și eu mîn - dru țe și-a-cum pier.

Am a - vut în tot de - u - na,

Dar a - cu - ma n-am nici u - na, Da - că nu-i!

Comme on voit, la structure de cette chanson présente le schéma suivant; 11+11+8+8+3. Quant au dernier vers, sa segmentation est nettement indiquée par les rimes en *-una*.

Il est à remarquer que, vers 1870, I. Scipione Bădescu (ami d'Eminescu) a également recouru à ce mètre d'origine hongroise pour écrire par exemple

<sup>21</sup> Dans une ballade populaire (*L'avvelenato*), provenant de la région du Côme (E. Levi, *Fiorita di canti tradizionali del popolo italiano*. Firenze, s. d.[1925], 105—107), on lit des vers très semblables: «*figliuol mio caro, fiorito e gentil*».

<sup>22</sup> «Du-te, bătrino, la dracu durmi, dacă nu ți-i voia cu mine să fii» (trad. de P. Iroaie).

la chanson «Unde mergeți, | unde mergeți, negri | nori?» (cf. *Poesii*. Pesta, 1868, 12).

**10.3.** C'est également dans le recueil de Lighezan que nous avons retrouvé deux variantes d'une chanson (n<sup>os</sup> 175—174) qui commence tantôt par un hendécasyllabe divisé en trois (4, 3, 4) tantôt par un vers encore plus long (4, 4, 5+4, 4, 4). Le reste est identique (5+5+5+5+6+6+5+5). A propos de ces chansons isolées l'éditeur a jugé nécessaire d'observer: «Melodie eterogenă, probabil de creație semicultă» (225). Voici le début de la pièce n<sup>o</sup> 175:

Mă mir, doam-ne, ce să fac  
de du-re - re

**10.4.** Les mètres auxquels nous venons de renvoyer sont attestés en Istrie et dans la partie sud-ouest du territoire roumain; à l'Est, au-delà du Prut, où E. Petrovici a trouvé même des chansons macaroniques (avec un texte composés de vers roumains et ukrainiens, cf. P. 225), il existe un mètre apparenté au rythme de la «koloméika», à savoir un vers long de 12 ou 13 syllabes (8,5). Un spécimen de cette «koloméika» roumaine figure déjà dans GrN. (II, 16—17); il est utile d'y ajouter aussi le modèle ukrainien de la forme en question (8,6 on 8,5)

Ой у полі билинонька  
колихається,  
А в шиночку вдовин син  
напивається,  
Годи ж тобі, блиночко,  
колихатися,  
Годи ж тобі, вдовин сину  
напиватися.<sup>22a</sup>

Dî-aș azunzi-n sîrbîtori  
La Paști la Florii,  
La claci la șîdzîtoari,  
La cules de zii;  
Anicuța sîei frumoasî,  
Ibovnica mé,  
Cum zocî pi dinainti  
Ca o turturé.

**10.5.** Presque tous les vers longs, créés — selon toute probabilité — sous l'influence de la métrique folklorique des peuples voisins, ont un rythme descendant qui est semblable aux mètres folkloriques roumains pro-

<sup>22a</sup> З. Василенко—М. Гордійчук, Українські народні пісні. Київ. 1955. I, 97.

prement dits. Dès qu'on aborde la poésie aroumaine, le tableau change d'aspect : en dehors des mètres déjà décrits, on y rencontre aussi des mètres *iambiques*, empruntés à la poésie populaire néo-grecque.<sup>23</sup> Le vers politique non rimé, cette forme préférée de la poésie néo-grecque, n'est pas attesté en tant que vers long chez les Aroumains; en revanche, on y retrouve un mètre né de la segmentation du vers politique, c'est-à-dire la période iambique 8+7:

Di vreț, păduri, dișcl'idiț voi,	— / — /   — / — /
Di vreț, mîringhipsî-vă;	— / — — — / —
Tu[-]aumbra voastră io nu-ni șed,	— / — / —   > — /
Su-aumbră-vă nu dormu. <sup>24</sup>	— / — —   — / —

Sur l'apparition du même quatrain (avec des rimes!) chez Ienăchiță Văcărescu v. 35.2.6. Un jour la même mesure donnera naissance au vers du *Lucașfăru*.

11. Sans considérer les refrains qui servent à terminer une strophe (cf. 13.), il convient d'examiner, de près une série de périodes où deux mètres fondamentaux de la versification populaire, à savoir l'heptasyllabe et l'octosyllabe (9.3.) sont complétés par un refrain d'une étendue très variée (de 1 à 11 syllabes). Ces refrains intercalés forment selon la terminologie de A. Jeanroy, des *rondets* roumains aussi bien en Occident<sup>25</sup> que dans le Sud-Est européen;<sup>26</sup> pour le moment il serait encore prématuré de vouloir établir les foyers de rayonnement de ce procédé de composition. Dans une étude antérieure (RVK. 143—144) je croyais devoir exclure les périodes à

<sup>23</sup> Selon T. Papahagi, «ritmul de bază e cel trochaic, dar în regiunile aromânești care sînt în contact cu cele grecești a p a r e și versul iambic; rima si ea nu e pretutindeni observată» (*Antologie aromânească*, Bucarest, 1922, XXXI). La chanson que nous allons citer se trouve dans la même anthologie, p. 16. Cf. aussi 63.

<sup>24</sup> « Si vous voulez, [chères] forêts, poussez des feuilles. — Si vous voulez, perdez votre feuillage; — A votre ombre je ne m'assieds plus, — Sous votre ombre je ne dors plus. »

<sup>25</sup> Cf. A. Jeanroy, *Les origines de la poésie lyrique en France au moyen âge*. Paris, 1925, 411 sq. P. Audry, *Trouvères et troubadours*. Paris, 1910, 60—1 («l'exclamation *Eya* qui s'intercale entre chaque vers de la strophe appartenait... au chœur»). Sur une chanson galicienne (portugaise) du XIII<sup>e</sup> siècle où le refrain *lelia doura* (on *ec'oi lelio doura*) se répète après chaque octosyllabe cf. Th. Frings, *Minnesinger und Troubadours*. Berlin, 1949, 24 (dans: Deutsche Akad. d. Wissensch. zu Berlin, Vorträge u. Schriften. Heft 34). Comme exemple plus moderne, voici 4 vers de la «Flûte enchantée» (Mozart—Schikaneder, acte I<sup>er</sup>, sc. 10):

«Das klingt so herrlich, das klingt so schön!  
Tralla lalala trallalalala!  
Nie hab'ich so etwas gehört und gesehn!  
Trallalala tralla lalala!»

<sup>26</sup> Dans une chanson aroumaine on rencontre le refrain *lea dado, lea soro* (cf. V. T. Millo, *Cîntece populare macedonene*. Bucarest, 1928, 12—13) qui est incontestablement d'origine bulgare, cf. V. Stoin, *Chants populaires bulgares. I. Du Timok à la Vita*. Sofia 1928, nos 2754, 2830, 2915, 2930; II. *Chants populaires de la partie centrale de la Bulgarie du Nord*. Sofia, 1931, nos 1798, 1810, 1844, etc.).

refrain du fonds ancestral de la poésie folklorique; depuis, vu la variété et la diffusion des refrains intercalés,<sup>27</sup> je préfère ne pas me prononcer sur la question très épineuse de leur provenance (sur le refrain *traî lai lai* etc. des «hendécasyllabes» roumains cf. l'opinion de B. Bartók: 10.)

**II.1.** En ce qui concerne les heptasyllabes complétés par un refrain intérieur, on peut établir, *grosso modo*, la typologie suivante.

7+1. — «Foaie verde-o viorea, măi. — Bate vîntu, nu-nceta, măi» (200 *cînt.* n° 52; cf. *ibid.* n°s 13; 24, 33, 51, 58, 77, 80, 101). Les notes correspondant à ce refrain sont autant d'éléments essentiels de la ligne mélodique:

**Andantino**

Foa - ie ver de - o vi o - rea, măi.

Bă te vîn tu nu n ee - ta, măi.

7+3. — «Foaie verde de bujor, *Leano fa!* — Plinge-mă, maică, cu dor, *Leano fa!*» (200 *cînt.* n° 74, cf. *ibid.* n° 26, fin).

7+4. — «Foaie verde ca bobū, *Dorule, dor.* — Mîndra floare-i norocū, *Dorule dor*» (200 *cînt.* n° 124, cf. n° 194; Ligh. n°s 135, 160). Au lieu d'un seul vers, le refrain peut être précédé de deux ou trois heptasyllabes (200 *cînt.* n° 48).

7+5. — Comme nous avons déjà dit (RVK. 144, n. 18), les refrains de 5 syllabes semblent être particulièrement fréquents en Transylvanie et en Moldavie (cf. Alecsandri, *Hore* XX—XXI, LIII; *Colinde* VIII avec le refrain *Florile dalbe*; 200 *cînt.* n°s 29, 73, 120; Ligh. n°s 139—141, etc.) Un excellent exemple des périodes de ce genre nous est fourni par une chanson enregistrée dans la région du Someș (GrN. II, 75): «Sus, opinca pînă poț, *Sus, opinca sus*, — Pin' mai ai v-o doi-trei zloț, *Sus opinca sus*».

7+6. — «Frunză verde matostat, *Dai, lăr, lăr, lăr, lăr, lă*, — Am gătat de secerat, *Dai, lăr, lăr, lăr, lăr, lă*» (200 *cînt.* n° 189; cf. aussi Alecsandri, *Hore* LI—LII). Un refrain hexasyllabique, coupé selon le schéma 4,2 et intercalé dans un tercet, se rencontre dans le Banat: «Frunză verde măr și păr, — *Bădiță, bădiță*, — Frunză verde măr și păr» (Ligh. n° 117). Il est curieux de remarquer que la période 7+6 est attestée aussi dans la métrique du XX<sup>e</sup> siècle; chez le poète moldave D. Corbea nous avons relevé la strophe suivante (v. *Nu sînt cîntător de stele*. Bucarest, 1960, 188):

<sup>27</sup> Sur leur typologie v. aussi C. Brăiloiu, *RÉR.* II, 62 sq.

Zboară uliul peste sat,  
 Hai, uli, uli! hai, uli, uli!  
 Și așa e-ntîmpinat:  
 Hai, uli, uli! hai, uli, uli!

Le mot *uli* [=ul'] est emprunté du hongr. *ölyü* ~ *ölyv* «buse».

7+7. — «Leleo roșă la obraz, *Lelițo, lelițo fa*, — Florică din pîrleaz, *Lelițo, lelițo, fa*» (Alecsandri, *Hore XVI*, cf. XXI, XXXIII; *200 cînt.* n° 83).

7+8. — «Foaie verde baraboi, *Ano, Ano, Lugoșano*» (Pamfile, *Cintece de țară* 97; cf. *Ligh.* n° 20).

7+9. — Un exemple sera cité à propos du schéma 8+9 (cf. 11.2.)

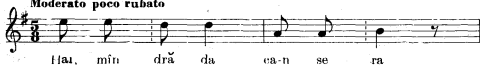
7+10. — Dans une chanson du Banat, publiée sous le titre de *Horă veche* (*Ligh.* n° 230), on rencontre un refrain disposé d'une manière assez singulière:

Să ia pe țiganca mea,  
 Ca-i albă și subțirea  
*Tră la, la, lă, la, la, lă, la, la, lă*  
 Să ia pe țiganca mea,  
*Tră, la, la, lă, la, la, lă la, la, lă*,<sup>27a</sup>  
 Ca-i albă și subțirea.

11.1.1. En ce qui concerne les refrains plus ou moins complexes qui s'ajoutent à des heptasyllabes, nous ne voulons mentionner ici que quelques cas intéressants.

Dans la région de Baia-Mare (*200 cînt.* n° 196) les vers se terminent par l'exclamation *măi* à laquelle s'ajoute encore un refrain trisyllabique (7+1+3):

**Moderato poco rubato**



<sup>27a</sup> Sur les refrains analogues de la poésie allemande cf. plus haut, n. 25. Le schéma  $\underline{\quad} \sim \sim \underline{\quad} \underline{\quad} \sim \sim \underline{\quad} \underline{\quad}$  est identique au «metrum alcmanicum».



En Hunedoara (200 *cînt.* n° 155), l'heptasyllabe peut être complété non seulement par une sorte d'anacrusse, mais aussi par un refrain complexe, composé de l'exclamation *mă* et du refrain *Lino Leano* (1+7+4). Au second vers (qui, soit dit en passant, n'a pas d'anacrusse) s'ajoutent la même exclamation et un refrain heptasyllabique, terminé également par un *mă* musicalement bien motivé:

**Andantino poco rubato**

și Toa - tă lu - mea și ein - ta, mă,

Li - no Lea - no, Toa tă lu - mea și ein - ta, mă —

și ia ră do - ru - le, dor, mă.

Signalons aussi une chanson moldave (200 *cînt.* n° 110) dont les deux premiers vers

Să vii, maică, să mă vezi,  
Cît mai sînt grînele verzi.

revêtent, sous leur forme chantée, l'aspect suivant:

Să vii, maică, să mă vezi,	7
Să vii, maică, să mă vezi, <i>măi</i> —	7+1
Cît mai sînt grînele verzi,	7
Cît mai sînt grînele verzi;	7
<i>Tră, lă, la, lă, la, la, la, la, la, lă.</i>	11

**11.2.** A propos des périodes ayant pour base un octosyllabe, on peut établir une typologie analogue des diverses possibilités d'élargissement.

8+1. — Un exemple de ce mètre à refrain (200 *cînt.* n° 14) sera traité plus bas, parmi les refrains complexes des octosyllabes (11.2.1.).

8+2. — C'est un refrain bisyllabique s'ajoutant à un distique qui doit être répété dans son ensemble (région de Pitești, 200 *cînt.* n° 68):

Măi muiere, măi muiere,  
Las-o la naibă şedere, *măi, măi* ( \_ \_ ) (bis)

Cf. *ibid.* n<sup>os</sup> 103, 117; Ligh. n<sup>os</sup> 123—125.

8+3. — Signalons tout d'abord une chanson enregistrée non loin de Bucarest, dans le rayon N. Bălcescu (200 *cînt.* n<sup>o</sup> 16): «Vara, vara primăvara, *Leana mea*, — Ia mai fă-te-odată vara, *Leana mea*». Étant donné que les refrains trisyllabiques de ce genre sont attestés en deçà des Carpathes également (Ligh. n<sup>o</sup> 119), il est à présumer que ce schéma rythmique (8+3) servait de modèle dans le cas où les Roumains de certaines régions ont emprunté aux Hongrois des mélodies écrites sur des hendécasyllabes populaires (cf. B. Bartók, AECO. II, 219, C. Brăiloiu, RÉR. II, 67). Voici au moins un exemple montrant l'adoption de ce remplissage (cf. B. Bartók, *op. cit.* 48a-b) qui, comme nous venons de dire, s'appuie aussi sur des antécédents indubitables dans la métrique populaire roumaine:

Lu - mea mea şi-a ta mă - ri - e, *trai lai lai*

Io stau în şu - ră pus-ti - e, *trai lai lai.*

La fin - ti - nă, la iz - vo - ru, *trai lai lai,*

La fin - ti - nă, la iz - vo - ru, *trai lai lai.*

8+4. — Voici une chanson accompagnée de danse («joc cu text», Ligh. n<sup>o</sup> 228) où chaque vers est complété par un refrain quadrisyllabique:

Hai, mîndruță, la pădure, *Nana drăgă*,  
Să culegem fragi și mure, *Nana drăgă*  
Flori să ne facem cunună, *Nana drăgă*  
Ca să fim de voie bună, *Nana drăgă*.

Dans ce cas même la prosodie de la mélodie

┌ — — — | ┌ — — — | ┌ — — — | ┌ ^

nous invite presque à penser à un dodécasyllabe populaire construit selon le schéma 4, 4, 3, 1 (ou 8, 4).

Parfois le refrain s'ajoute seulement au premier vers (200 *cînt.* n° 75) ou seulement au deuxième qui se répète également (*ibid.* n° 91).

8+5. — De même que la combinaison suivante, cette formule métrique est depuis longtemps connue; n'est-ce pas le vers polono-ukrainien de la «koloméïka» qui s'y reflète dans une certaine mesure?<sup>28</sup> En tout cas, déjà les plus anciens recueils fournissent une série d'exemples: «Frunză verde, nucă seacă, *Leliță, dragă*, — Hai leliță la prisacă *Leliță, dragă*) (Alecsandri, *Hore*, LII/2, cf. LIII/3); «Leleo cu scurteică verde, *Leleo ș-oi să mor*, — Cîn' te vede zău se pierde, *Leleo ș-oi să mor*) (Eminescu, *Lit. pop.* n° 387, cf. n° 373)<sup>29</sup> Voici aussi quelques exemples modernes: «*Drag mi-i jocu romînescu, — Dor dorule dor, — Dar mi-i greu pînă-l pornescu, — Dor dorule dor*» (L. Lajtha, *Szépkenyerűszentmártoni gyűjtés* [Le folklore musical de Sz.] — Budapest, 1954, 59); «*Foaie verde păpădie — Măi băiete, măi*» (Pamfile, *Cînt.* 128 v. encore 200 *cînt.* n°s 37, 54—55, 78, 177, 190) La même période se retrouve aussi dans une ballade historique qui nous est connue sous une forme plus ou moins fragmentaire: «*Scoală, Osman, te deșteaptă, — Aman, bre Osman*» (Pamfile, *Cînt.* 186). Sur l'emploi de ce refrain dans certaines *colinde*: Alecs., *Poezii pop.* 207—208.

8+6. — Comme nous venons de le dire plus haut (10.4), cette formule rythmique est des plus fréquentes; grâce à une indication du poète humaniste hongrois B. Balassa (1554—1594) on peut en démontrer l'existence depuis la fin du XVI<sup>e</sup> siècle.<sup>30</sup> Le schéma rythmique du texte de ce poème de Balassi («*Carmen tenui nec pingui Minerva compositum*») est bien représenté par le premier distique:<sup>31</sup>

Mint sík mezőn | csak egy szál fa || egyedül úgy | élek,  
Szerelmem tü- | zes lángjától || szivemben én | égek.

<sup>28</sup> On pourrait penser aussi à l'influence du texte du «kanasztánc» (danse de berger) hongrois; sur les variétés protéiques de ce mètre cf. L. Vargyas, *A magyar vers ritmusa* (Le rythme du vers hongrois). Budapest, 1952, 68. sq. Une chanson aroumaine conçue selon le schéma 8+5 («O lai Cole o lai frate, — *Lai Cole mărat . . .*» Papahagi 20) reflète peut-être l'influence du folklore musical des Balkans. Cf. plus haut, n. 26 et St. Djoudjeff, *Rythme et mesure dans la musique populaire bulgare*. Paris, 1931, 35, 77.

<sup>29</sup> Inutile de dire que dans ce cas les refrains se répartissent en deux sous-groupes: a)  $\sim \text{ / } \sim$   $\text{ / } \sim$ : *Leliță dragă*; b)  $\text{ / } \sim \text{ / } \sim \text{ / } \text{ / }$ : *Laleo ș-oi să mor*. La seconde variété est un hexasyllabe catalectique (cf. 9. 2). Voir aussi C. Brăiloiu, *R.É.R.* II, 67.

<sup>30</sup> A moins qu'il ne s'agisse de l'imitation roumaine du vers latin ou hongrois de 14 syllabes!

<sup>31</sup> Cf. l'édition de S. Eckhardt, n° 26 (64).

Quoique l'indication du modèle métrique soit due à Balassi lui-même, elle pose des problèmes encore non résolus d'une manière définitive;<sup>32</sup> il n'est pas sans intérêt d'établir un rapprochement entre le texte de Balassi et la première *horă* transcrite par Alecsandri (*op. cit.*-175):

Hai Ileană | la poiană, || *Ileană, I-leană!*  
Să săpăm o | buruiană! || *Ileană, I-leană!*

V. aussi les *hore* XXV et XXXII, ainsi qu'une chanson recueillie au-delà du Prut (p. 212).<sup>33</sup>

La musique du *joc* transcrit par Alecsandri n'est pas connue, mais le sectionnement que nous venons de proposer caractérise aussi un air «andante»<sup>34</sup> du Banat (Ligh. n° 138):

Hai, Mărie-n | deal la vie, | *Hai, leleo, Mă-rie,*  
Să culegem | colilie, | *Hai, leleo, Mă-rie.*

8+7. — Cette période est étroitement liée à une formule analogue de la versification littéraire; c'est manifestement sous l'influence du poème *Amărită turturea* de Ienăchiță Văcărescu qu'a pris naissance la chanson *Turturică* de la collection d'Alecsandri (*Doine* XXXIII):

Amărită turturică  
*O! sărmana, vai de ea!*  
Cît rămîne singurică  
*O! sărmana, vai de ea!*  
Zboară tristă prin pustie  
*O! sarmana, vai de ea!*

Pour des raisons qui nous échappent<sup>35</sup> cette période s'associe souvent au motif de l'épouse infidèle. Dans le Banat on danse sur la mélodie suivante<sup>36</sup> (Ligh. n° 231):

<sup>32</sup> A notre avis, le texte «Sza nu (ou Sza vu?) me lazen kaafPa fata» doit être interprété comme une transcription approximative du vers \*«Să [= *dacă* «si»] nu-mi lasă-n casă fata». Cf. éd. Eckhardt 190.

<sup>33</sup> Cf. aussi Eminescu, *Lit. pop.* 269; «Frunză verde poamă coarnă, *Leliță Ioană*, [- I-oa-nă]. — *De-aș ajunge pin' la toamnă, Leliță Ioană.*

<sup>34</sup> Il n'est guère douteux que le modèle de Balassi fut également un «andante», plein d'une nostalgie mélancolique.

<sup>35</sup> S'agirait-il, une fois de plus, d'un modèle littéraire encore inconnu?

<sup>36</sup> Au dernier vers: *Hop, zdrîncă, zdrîncă, hei!*



Evidemment, rien n'empêche de penser à une autre possibilité également : peut-être Balassi s'inspirait-il de simples octosyllabes roumains groupés deux par deux ; dans ce cas, pour en créer un grand vers de 16 syllabes, il n'avait qu'à supprimer les rimes «intérieures» ! Quoiqu'il en soit, une chose est certaine : le tétramètre trochaïque de 16 syllabes — malgré son existence dans la poésie latine<sup>38</sup> — était un mètre extrêmement rare dans la versification hongroise du XVI<sup>e</sup> siècle.<sup>39</sup>

8+9. — La chanson *Iedera*, enregistrée dans le Banat (Ligh. n<sup>o</sup> 234), reprend le thème généralement connue de la «maumariée» ;<sup>40</sup> des heptasyllabes y alternent avec des octosyllabes, mais le refrain *Cosiță, verdiță, iedera* se répète après chaque vers :

Tinerea mă măritai, *Cosiță, verdiță, iedera,*  
 Și rea soacră-mi căpătai, *Cosiță, verdiță, iedera,*  
 Șade-n vatră  
 și mă latră,<sup>41</sup> *Cosiță, verdiță, iedera,*  
 Și zice că nu-s bărbată. *Cosiță, verdiță, iedera.*

11.2.1. Ceci dit, nous devons examiner (cf. 11.1.1.) quelques refrains plus complexes qui s'ajoutent également à des octosyllabes. Sans considérer les cas où certaines répétitions — comme par ex. celle de l'exclamation *măi* (Eminescu, *Lit. pop.* 389) — sont limitées au premier quatrain,<sup>42</sup> mentionnons au moins deux types jusqu'ici peu étudiés.

Dans le premier cas (Ligh. n<sup>o</sup> 128) il y un refrain double :

**Parlando**

Ba - nii, ba - nii Ba-nii nu se fac a - șa,  
 Stînd la cir - ciu - mă și-a bea. — Ba • nii, ba - nii.

<sup>38</sup> Cf. le poème de saint Augustin contre les donatistes : «Abundantia | peccatorum | solet fratres | conturbare».

<sup>39</sup> J. Horváth ne le mentionne même pas dans son traité de versification hongroise (*Rendszeres magyar verstan.* Budapest, 1951, 36) ; le mètre le plus long qu'il enregistre est un vers de 15 syllabes : 4+4+4+3.

<sup>40</sup> Sur ce sujet et ses correspondances françaises cf. H. Davenson, *Le livre des chansons.* Neuchâtel, s. d. [1946], 373 sq.

<sup>41</sup> Comme on voit, le sectionnement de l'octosyllabe n'est point incompatible avec l'addition d'un refrain.

<sup>42</sup> «*Măi ciobane de la oi, — Măi ciobane măi, — Tu n-ai grijă nici nevoi, — Măi ciobane măi.*».

Dans le second cas les refrains sont d'une longueur inégale: voici une chanson provenant de la région de Pitești (200 *cînt.* n° 56) où les refrains sont disposés selon le schéma 4+2:

Ieși, mîndruțo, la portiță, *Măi, măi; Măi, măi,*  
 Numai-n iie și-n fotiță, *Măi, măi.*

Dans une autre chanson (enregistrée dans la vallée du Caraș, Ligh. n° 204) la longueur du refrain diminue de vers en vers (70—4—2):

Foaie verde de răchită, <i>Ana, Lena, ș-al meu dor.</i>	8+7
Rea-i muierea cătrănită, <i>Ana, Lena,</i>	8+4
Rea-i muierea cătrănită, <i>Lena.</i>	8+2

Les constructions de ce genre ne sont pas rares; cf. 200 *cînt.* n° 114 (région de Iași, 8+4, 8+2); n° 160 (région de Hunedoara, 8+4, 8+8+2); n° 166 (région de Brașov, 8+7, 8+5); n° 82 région de Craiova, 1+8+4[×2], 8+8+6+6+3[×2] etc.

En ce qui concerne les refrains à longueur croissante, nous avons à signaler une chanson enregistrée dans la région d'Oravița (Ligh. n° 131):

Cine n-are dor de vale,  
 Cine n-are dor de vale, *Nană,*  
 Nu știe luna cînd răsare, *Hai nană!*  
 Nici mîndruța ce gînd are, *Hai nană!*

12. Sans nous attarder à la rime de la poésie populaire roumaine et à l'assonance qui se mêle si librement aux rimes parfaites,<sup>43</sup> il semble utile de résumer brièvement nos considérations sur les formations strophiques de la poésie populaire.

12.1. Jetons d'abord un coup d'oeil sur les strophes nées sans l'intervention d'un refrain quelconque. Evidemment ce sont, la plupart du temps, des «strophes mélodiques», c'est-à-dire démontrables uniquement à l'aide de la musique.

*Distiques.* — A cause des répétitions que nous allons voir, les distiques purs (type 1—2; rimes *AA* ou *aa*) sont assez rares; voici cependant une *doină* notée «în jurul Boșei» (Banat; Ligh. n° 5):

Cine-i tînăr și iubește,	↗
La ce drac se spovedește?	A

<sup>43</sup> Cf. là-dessus C. Brăiloiu, RÉR. II, 48 sq. D'une manière générale, l'assonance roumaine ne va pas aussi loin que l'assonance espagnole.

Și eu-s tînăr și iubesc,<sup>44</sup> *b*  
Dar eu nu mă spovedesc. *b*

Făr' doar la vreo preoteasă. *C*  
Cînd îi popa dus de-acasă. *C*

*Tercets.* — On distingue trois variétés: deux dérivent, au moyen de la répétition d'un vers, du distique que nous venons de décrire; seul le troisième peut être considéré comme une forme autonome:

1—1—2:            Toderaș, gură de cașu,  
                         Toderaș, gură de cașu, *Ai*,  
                         Pită dalbă de oraș. (200 *cînt.* n° 192)

1—2—2:            Inimioare e departe,  
                         ||: Patru sate ne departe.:|| (Ligh. n° 26)

1—2—3:            De jalea vieții mele,  
                         Plîng pietrile pe vîlcele,  
                         Pășările-n cuiburele. (200 *cînt.* n° 63)

*Quatrains.* — Les variétés de cette espèce de strophe sont encore plus nombreuses; le type le plus fréquent n'est qu'un élargissement du distique:

1—1—1—2:        ||: Peste deal răsare luna: || (ter)  
                         Nu mă duc la mîndr-acuma. (Ligh. n° 14)

1—1—2—2:        ||: La umbra de mărăcine.: ||  
                         ||: Vin fetele să se-nchine: || (200 *cînt.* n° 81)

1—1—2—3:

Cîm pi - e. cîm - pi - e, Cîm - pi - e, cîm pi e,  
Dra gă mi - ai fost mi - e Din co - pi - lă - ri - e. (Ligh. n° 2)

The image shows two staves of musical notation. The first staff contains the melody for the first line of the quatrain, with lyrics 'Cîm pi - e. cîm - pi - e, Cîm - pi - e, cîm pi e,'. The second staff contains the melody for the second line, with lyrics 'Dra gă mi - ai fost mi - e Din co - pi - lă - ri - e.' There are some bracketed symbols above the notes, possibly indicating phrasing or performance instructions.

<sup>44</sup> Malheureusement la forme *chante* de la 2<sup>e</sup> strophe n'est pas connue; vu que la mélodie exige des octosyllabes, on chante probablement *iubescu-spovedescu*.



E - tant as - sis aux ri - ves ac - qua - ti - ques  
 Hogy a ba - bi - lo - ni vi - zek - nél űl - tünk,  
 Cînd la a - pe Ba - bi - lo niei am șe - dzut

De Ba - by - lon, plo - rions mé - lan - co li ques,  
 Ott mi nagy si - ra lom - ban ke se - reg tünk,  
 A ci cu ma - re plîn - se m-am a - mă rit,

Nous sou - ve nant du pa - ys de Si - on.  
 A szent Si - on - ról meg - em lé - kez - vén,  
 De pre svînt Si - on po me - nin - du ne

Et au mi - lieu de l'ha bi ta ti on  
 Mely - nél győ - nyó rû sé gesb hely ain esen  
 De ca - re loc ma dez mer dat nu e.

Où de re gret tant de pleurs es - pan - di - mes,  
 A nagy bú - nak és bá nat - nak mi - at ta  
 De bă - nat și de buș - lu - ia - lă ma - re

Aux sau - les verts nos har - pes nous pen - di - mes.  
 He - ge dűn - ket fűg gesz - tet - tük fűz - fák - ra  
 De sălcı am a - ni nat lau - te țe le noas - tre.

\*

Cînt sănătate, sărînd la voi, Rumanus Apollo,  
 La toți, cîți svîntă-n | împărăție ședeti.  
 De-unde cunoștințe-așteptăm și științe; ferice  
 De-Amstelodam. | Pren chărți | sta-n omenie tipar.  
 Lege deraptă-au dat frumo[a]sa cetate Geneva;  
 Îți vine Franciscus, | ține-te Leida, Paris.

Inutile de dire que certaines inversions (comme par ex. *svîntă-n Împărăție*) sont fort éloignées de la simplicité de la poésie populaire et que l'épigramme en question n'est, à proprement parler, qu'une poésie de circonstance. Malgré tout, on y retrouve un puissant souffle de l'humanisme européen qui inspira à Halici, ancien condisciple de Páriz Pápai au collègue calviniste d'Aiud, l'exclamation: *Pren cărți stă-n omenie țipar!* «Les livres font honneur aux presses d'où ils sortent.» Dès les environs de 1670 ce principe ne cessera d'animer les meilleurs esprits roumains, y compris le métropolitain Dosithée, ce grand admirateur de la versification polonaise.

## b) Réformes d'origine polonaise

21. Comme il est notoire, le rayonnement du vers polonais vers l'Europe orientale est un phénomène qui mériterait d'être traité dans une monographie de métrique comparée.<sup>17</sup> Par rapport à la poésie littéraire de la Moldavie, l'influence polonaise est particulièrement intéressante; alors que le grand chroniqueur Miron Costin adopte encore, pour écrire un poème philosophique, un mètre polonais asyllabique, son illustre contemporain, le métropolitain Dosithée préfère déjà une forme plus évoluée de la versification, à savoir le vers syllabique. Il n'est pas exagéré de dire que dans la versification roumaine se reflètent très nettement ces deux phases successives de l'évolution du vers polonais.

22. Etant donnée que nous venons de consacrer une étude plus détaillée à la versification de Miron Costin (1633—1691),<sup>18</sup> il suffit de résumer brièvement nos conclusions. Il est notoire que le poème de Costin, intitulé *Viața lumii* (env. 1670—1672),<sup>19</sup> marque le début de la poésie laïque des Roumains. Costin était tellement conscient de la nouveauté de sa tentative qu'il jugeait utile d'ajouter à son poème une sorte de préface (*Predoslovie* ou *Voroavă la cetitoriu*), ainsi que quelques avertissements sur la manière dont ces vers devaient être lus (*éd. citée* 318—319). Costin prétendait adopter le vers de 13 syllabes (7, 6), c'est-à-dire un mètre syllabique dont il se servait également dans un poème conçu directement en polonais;<sup>20</sup> en réalité, il avait renouvelé plutôt le vers asyllabique du XVI<sup>e</sup> siècle où les spécialistes de la

<sup>17</sup> Selon B. Unbegaun, «c'est de Pologne, par l'intermédiaire de l'Ukraine, que le vers syllabique est venu en Russie... L'accent d'intensité du polonais était trop faible pour servir de base à la versification. Il est donc naturel que le polonais se soit tourné d'abord vers le système syllabique». Cf. *La versification russe*. Paris, s. d. [1958], 21—22.

<sup>18</sup> Cf. L. Gáldi, *Quelques reflets du vers anisosyllabique dans les littératures hongroises et roumaines*. International Journal of Slavic Linguistics and Poetics VI (1963), 128—132.

<sup>19</sup> Sur la chronologie des oeuvres de M. Costin cf. l'édition critique de P. P. Panaitescu (Bucarest, 1958, Introduction 29—30).

<sup>20</sup> Sur ce domaine de l'activité de M. Costin cf. le chapitre *Miron Costin poet polon* dans la monographie de P. P. Panaitescu: *Influenta polonă în opera și personalitatea cronicarilor Gr. Ureche și M. Costin*. Bucarest 1925, 123 sq.

versification polonaise, en particulier Mme Marie Dłuska,<sup>21</sup> ont reconnu une série de flottements: 7,6; 7,5; 7,7; 8,6; 6,6; 6,5. Il est facile de démontrer que toutes ces variantes se retrouvent aussi en roumain. Dans ce qui suit nous allons comparer aux vers de Rej ceux de Costin.

7,6. — Rej: «Nie darmoó Dawid woła, | dziwny Pan na niebie». Chez Costin cette variante est représentée par une bonne cinquantaine de vers, y compris aussi le vers initial:

A lumii **cînt** cu jale | cumplită viața

Une variante un peu plus rare<sup>22</sup> est celle où la césure féminine cède la place à une césure masculine:

v. 65: Fost-**au** Țiros împărat, | vestit cu războaie

Après cette variante, représentée par une quarantaine de vers, il convient de mentionner aussi celle qui se distingue par sa césure proparoxytone (cf. en latin: «Patris sapientia, | veritas divina»):

v. 34: Singur ai **dat** vremilor | toate să petreacă

Ces quelques exemples suffisent déjà à prouver que l'accent roumain, incomparablement plus net que l'accent paroxyton obligatoire du polonais ne s'efface point dans ces vers d'une longueur inégale; d'une manière générale, on trouve deux accents (ou, si l'on veut, deux temps forts) avant la césure et deux autres après. Dans un certain nombre de vers le premier hémistiche possède trois temps forts et le second seulement deux (cf. notre dernier exemple).

7,5. — Cf. Rej: «Lękl się on zacny człowiek, | bo tak z tym bywa». En roumain cette réalisation est assez rare; néanmoins elle a servi de cadre à quelques vers particulièrement expressifs:

v. 48: Cu soțîia **sa**, vremea, | toate le surpe (FF)

v. 6: Cele ce **trec** nu mai vin, | nici să-ntorc iară (MF)

7,7. — Rej: «Co noc jego synaczek | prowadził po obiedzie». Dans ce cas le second hémistiche est une parfaite copie du premier:

v. 17: Zice David prorocul: | viața este floare

<sup>21</sup> Cf. M. Dłuska, *Studia z historii i teorii wersyfikacji polskiej*. Kraków, 1948, I, 207. Voir aussi le chapitre: Sredniewieczny asylibism, *op. cit.* I, 166 sq.

<sup>22</sup> Cf. un vers polonais de M. Costin: «Az ich czas i długi wek | rozdzielit na troie» (P. P. Panaitescu, *Istorie în versuri polone despre Moldova și Țara Românească* (1684). Acad. Rom. MSI. sér. III, t. X/1929, 394.

Les vers de ce genre préparent non seulement à l'introduction des formes iambiques, mais aussi à l'adoption d'un mètre particulièrement important: l'alexandrin roumain.

6,6. — Rej: «Co to jest za sprawą, | dostojęństwa tego». En roumain — peut-être sous l'influence de la poésie populaire (9.2.) — chaque hémistiche revêt souvent l'aspect d'un *senario* italien (— / — — / —):

v. 2: Cu **griji** și primejdii, | cum iaste și ața

Les réalisations de cette espèce faciliteront un jour l'introduction du *verso de arte mayor* dans la littérature roumaine (37.2.).<sup>23</sup>

8,6. — Rej: «Choćbyście w piekło wpadali, | mało o to dbają». Sous la plume de Costin cette importante variante qui a des affinités avec la poésie populaire (11.2.) présente deux variantes selon la nature de la césure qui peut être féminine (une dizaine de cas) ou masculine (3 cas):

v. 129: Una **faptă** ce-ți rămîne, | bună, te lățește.<sup>24</sup>

v. 61: Unde-s ai **lumii împărați**, | unde iaste Xerxis?

8,7. — Cette variante, inexistante dans la métrique polonaise, n'est représentée que par deux exemples assez douteux:

v. 49: Norocul la un **loc nu stă** | într-un **ceas schimbă pasul**

v. 69: **Caută** la ce l-au **adus** | înșelătoarea roată.

Dans le premier cas il est possible que nous ayons affaire à une sorte de contraction syllabique entre *la* et *un* ce qui réduirait ce vers au type 7,7; dans le second cas c'est le mot trisyllabique *caute* qui pourrait être lu en deux syllabes (*caută*).<sup>25</sup>

Signalons aussi le vers 114 qui, à première vue, fait l'effet d'un vers de 16 syllabe (9,6!):

**Ceriu** de **gîndurile noastre** | **bate jocurie**

A notre avis, il n'est point exclu qu'au lieu de *gîndurile* nous devons lire *gîndurîle* (en trois syllabes!). Selon une autre leçon (Gaster, *Chrest.* I, 205):

<sup>23</sup> Dans quelques cas la césure proparoxytone donne au vers un rythme très différent aussi bien de l'alexandrin que du *verso de arte mayor*, cf. par ex. le v. 30: «V-așteaptă **groaznică trîmbița și doba**». Sur ce dodécasyllabe accentuel v. aussi 30. Un seul vers (40) semble représenter le type 6,7; néanmoins, vu que l'auteur lui-même attire notre attention sur l'importance de l'éliision (*éd. citée* 319), il est plus probable que le vers en question doit être lu comme un simple dodécasyllabe à césure médiane: «Umbilăm după-a lumii-șelătoarea față».

<sup>24</sup> A cause d'une inversion très insolite en roumain il n'est pas inutile d'ajouter aussi la traduction de ce vers: «Seule les bonnes actions restent pour augmenter ta renommée».

<sup>25</sup> Pour la diphtongue radicale de *a căuta* DA. cite les exemples suivants: Sau cu sete să *caut* forma...» (Eminescu); «Sînt *căutați* în cafelele...» (idem).

Ceriu de gîndurile | noastre batjocurie («Le ciel — c'est l'ironie — ou: un sourire ironique — sur nos idées»).

En un seul vers (34) nous retrouvons le dodécasyllabe triparti (4,4,4) des Polonais: «El a sui | el a surpa | iarăși gata» (à moins qu'on ne mette la césure, malgré les exigences de la syntaxe, après le second *el a* ce qui produirait le type 6,6).

22.1. Malgré ces variétés plus ou moins archaïques, il est nécessaire de souligner le mérite de Costin comme pionnier de l'introduction du vers syllabique proprement dit. C'est bien le vers de 13 syllabes qui prédomine dans une de ses épigrammes:

Neamul țării Moldovii | de unde dăradză?  
Din țara Italiei, | tot omul să creadză.  
Fliah întii, apoi Traian | au adus pre-acice  
Pre strămoșii cestor țări | de neam cu ferice...

Comme on voit, la clause féminine est obligatoire, mais les césures sont très variées; même dans ces quatre vers on en retrouve les trois variétés (Moldovii; Italiei; Traian).

22.2. Il convient également de citer une autre épigramme de M. Costin, à savoir celui qu'il a adressé à son ami, le métropolitain Dosithée. Dans ce cas le vers long de 8,6 (ou 8,7) syllabes se scinde en unités plus petites selon le schéma 4,4 | 4,2:

Cine-și face | zid de pace, || turnuri de frăție,  
Duce viața<sup>26</sup> | fără greață-n- ; tr-a sa bogăție.  
Că-i mai bună | dimpreună || viața cea frățească,  
Decît rica<sup>27</sup> | care strică || oaste vitejească.

Les vers de ce genre sont connus depuis le moyen âge; voici une séquence médiévale qui semble en fournir le modèle:

Terra floret, | Sicut solet, || Revirescunt lilia,  
Rosea flores | Dant odores, || Canunt alitilia.<sup>28</sup>

<sup>26</sup> En deux syllabes (malgré l'orthographe archaïque).

<sup>27</sup> «Querelle, discorde». Voici la traduction de cette épigramme qui nous surprend par sa concision: «Quiconque s'entoure, en guise de muraille, de paix et de tours favorisant la fraternité, Mène une vie sans chagrin dans sa richesse. Car une solidarité fraternelle vaut davantage que la discorde, capable d'amener le désastre d'une puissante armée».

<sup>28</sup> Cité par D. Norberg, *Introduction à l'étude de la versification latine médiévale*. Stockholm, s. d. [1958], 174—175. Il s'agit, évidemment, de la division en petit vers du mètre «Genitori genitque Laus et iubilatio».

Au début du XVII<sup>e</sup> siècle une forme analogue — et déjà identique au vers de M. Costin — paraît en Ukraine, sous la plume du poète G. Konisski:

Чиста птица | голубица || таков нрав имеет,  
Буде место | где нечисто || тамо не почиет,  
Но где травы | и дубравы || и сень есть от зноя,  
То прилично, | то обично || место ей покоя.<sup>28</sup>

Les faits que nous venons d'alléguer témoignent d'une vive appréciation de la versification syllabique de la part de Costin; par conséquent, il n'est point étonnant que — cédant peut-être à ses suggestions — Dosithée ait bientôt adopté un système métrique rigoureusement syllabique.

23. En ce qui concerne le Psautier en vers (*Psaltirea*, Uniev, 1673) de Dosithée (1630?—1693), sa métrique n'a pas manqué de susciter certaines contradictions. En 1887 I. Bianu, l'éditeur du psautier,<sup>30</sup> a émis la thèse que toute la versification de Dosithée est à ramener à celle du grand poète polonais Jan Kochanowski qui, en 1579, avait fait paraître le *Psalterz Dawidów*, mis en musique dès l'année suivante par N. Gomólka (*éd. cit.* XXVIII sq.). La thèse de I. Bianu fut reprise d'abord par N. Apostolescu (AVR. 44—49), ensuite par S. Pușcariu et N. Cartoian. En 1930 S. Pușcariu affirmait que Dosithée avait adopté «à peu près toutes les formes de versification, la longueur des vers, leur groupement en strophes et même une certaine qualité de la rime» (à savoir la rime obligatoirement féminine ou paroxytone de la poésie polonaise). Selon S. Pușcariu, Dosithée aurait subi en même temps l'influence de la poésie populaire roumaine «qu'il connaissait certainement et qu'il semble avoir voulu imiter». Malgré ces assertions plus ou moins catégoriques, d'importantes restrictions furent proposées, en 1942, par N. Cartoian; celui-ci tout en mettant en relief l'importance des rimes plates féminines (*aa*), a insisté sur le fait que le métropolitain moldave «n'avait emprunté à son modèle que les formes de versification; dans les détails, la mesure de ses vers ne correspond pas à celle des vers de Kochanowski»<sup>32</sup>. L'influence de Kochanowski fut minimisée par V. Kernbach;<sup>33</sup> à son avis, bien que Dosithée connût les psaumes traduits par Kochanowski, «il n'était influencé par leur technique que dans une faible mesure».

<sup>29</sup> Cité par L. Timofeev, *op. cit.* 316. Quelques spécimens du *stihul cel leonicesc* roumain seront analysés, au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, par D. Eustatievici, homme de lettres de Brașov, imbu des idées de la «renaissance» orthodoxe (cf. les textes publiés par I. Pervain, dans: *Studia Universitatum V. Babeș et Bolyai*, t. III, n° 6, sér. IV, fasc. 1, Philologia. Cluj, 1958, 43).

<sup>30</sup> Dans ce qui suit nous allons toujours renvoyer à son édition, mais les textes seront transcrits selon l'orthographe actuelle.

<sup>31</sup> *Istoria literaturii române. Epoca veche*. Sibiu, 1930, 124.

<sup>32</sup> *Istoria literaturii române vechi*. II. Bucarest, 1942, 119.

<sup>33</sup> Cf. l'étude *Un poet uitat: Dosoftei*. LL. I, Bucarest, 1955, 147.

Pour tirer au clair ce problème nous avons consacré une étude assez détaillée aux relations de Dosithée avec Kochanowski.<sup>34</sup> Dans ce qui suit nous allons nous borner à donner un résumé sommaire de nos conclusions.

**23.1.** Contrairement aux premières tentatives de M. Costin, le Psautier de Dosithée est déjà conçu en vers rigoureusement syllabiques; cela veut dire que le métropolitain roumain — sans se soucier des variantes asyllabiques du vers polonais — était guidé, *grosso modo*, par les mêmes principes que Kochanowski et ses successeurs.<sup>35</sup> Il introduisit donc dans la poésie roumaine une série de formes nouvelles, fondées uniquement sur le principe de l'isosyllabisme;<sup>36</sup> quant à l'organisation intérieure du rythme, il s'en souciait assez peu. En tout cas, la preuve de l'imitation de Kochanowski est fournie par les psaumes roumains conçus dans les mêmes mètres que les textes polonais. Ce groupe n'est représenté que par une quinzaine de psaumes; sur la base des mètres communs on peut distinguer les catégories suivantes:

*L'octosyllabe.* — Dans 8 cas l'octosyllabe de Kochanowski est rendu par un vers analogue en roumain. Voici les quatrains du ps. 5:

Przypuść, Panie, w uszy swoje  
Słowa i wołanie moje;  
Wysłuchaj mój głos płaczący,  
Królu i Boże prawdziwy!

Slobodzi, Doamne, 'n urechi sfinte  
Graiuri cu jiale cuvinte,  
Și-mi ascultă mișea rugă<sup>37</sup>  
La greu, ce-Ti sint a Ta slugă.

Certains psaumes (cf. le ps. 117/116)<sup>38</sup> qui appartiennent à cette catégorie sont plutôt des chorales destinées à révéler la joie du peuple (cf. le ps. 96: «Cantate Domino canticum novum»). Les vers roumains les plus harmonieux ont une césure médiane et des accents sur la 3<sup>e</sup> et la 7<sup>e</sup> syllabes (cf. ps. 98/97, v. 44: «Cu cîmpia depreună» etc.). Le même passage du ditrochée au péon III caractérise la poésie populaire aussi (v. 9.3.).

*Le décasyllabe.* — Le décasyllabe à césure médiane (cf. le *doppio quinario* des Italiens!) est représenté par le ps. 17/16:

<sup>34</sup> Un grand disciple roumain de J. Kochanowski; le métropolitain Dosithée. StSlav. VI, 1—21.

<sup>35</sup> Sur la versification de Kochanowski cf. M. Dłuska, *op. cit.* I, 216 sq.; St. Dobrzycki, *Piesni Kochanowskiego*. Rozprawy Akad. Umiejetności. Wydz. filol. II, t. XXVIII. Cracovie, 1906, 132 sq.; K. Budzyk, *Jan Kochanowski — twórca wersyfikacji narodowej*, dans: *Studia z zakresu nauk pomocniczych i historii literatury polskiej*. Wrocław, 1956, 159—270.

<sup>36</sup> Dosithée lui-même donna une description succincte de ses formes, groupant les mesures par «dvoïte» (2 syllabes) ou par «cetverodvoïte» (4 syllabes, cf. éd. Bianu XVI sq.). Au décasyllabe correspondrait donc le schéma: o o | o o | o o | o o | o o, au dodécasyllabe du type 4, 4, 4 le schéma o o o | o o o | o o o | o o o etc.

<sup>37</sup> Le heurt de deux syllabes toniques ne favorise guère la formation d'une réalisation rythmique satisfaisante.

<sup>38</sup> Le second chiffre renvoie toujours au numérotage des psaumes de Dosithée; sur leur numérotage cf. StSlav. VI, 3.

Placz sprawiedliwy | i skargę moje  
Przypuść przed świętą | obliczność swoje.

Ascultă-mi, Doamne, | de dereptate  
Și de făgadă | la greutate.

Dans chaque hémistiche l'accent obligatoire se trouve sur la 4<sup>e</sup> syllabe; une forme analogue d'origine grecque se retrouvera aussi dans la métrique de l'Époque des Phanariotes (35.2.).

Dans quelques psaumes (72/71, 100/99) la césure médiane est plus flottante en roumain qu'en polonais (mélange de deux types de décasyllabes: 4,6 et, plus rarement, 6,4).

*Le dodécasyllabe.* — Une des variétés de ce mètre a une césure médiane (6,6); bien que les hémistiches ressemblent rythmiquement à l'hexasyllabe populaire (9.2.), l'ensemble du vers trahit aussitôt son caractère savant. Voici le début du ps. 20/19:

Wsiadaj z dobrym sercem, | o królu cnotliwy,  
I w dobrą godzinę | na swój koń chętniwy...

Domnul să te-asculte-n | dzi de greutate  
Să te sprejinească-n- | tr-a sa bunătate.

Les hémistiches de ce dodécasyllabe revêtent souvent l'aspect du *senario* italien (—     —     —    ) ce qui, évidemment, est à ramener à l'influence de la poésie populaire. C'est à l'hexasyllabe du type «De ești năzdrăvană» (Miorița) que correspondent certains hémistiches du passage suivant (ps. 20/19, v. 19—22):

Audzi-va Domnul | din sfînta lui slavă  
A lui rugăminte | fără de zăbavă,  
Dîndu-i biruința | la loc de năvală  
Cu sfînta-și direaptă | fără de zmințeală.<sup>39</sup>

<sup>39</sup> Au cas où l' *senario* caractérise non seulement le premier hémistiche, mais aussi le second le dodécasyllabe devient semblable au *verso de arte mayor* de la poésie espagnole (—     —     —    ) Les vers de ce genre sont assez fréquents dans le texte roumain du ps. 42/41 («Quemadmodum desiderat cervus»); dans ce cas une strophe dérivée de la strophe saphique accentuelle (11+11+11+5) est traduite en dodécasyllabes à césure médiane:

v. 6: De Domnul putiarnic | și viu, să te vadză  
v. 9: De-aceasta mi-i jiale | cu inema arsă  
v. 20: Cu viers de dulceată | la rugă-mpreună  
v. 32: Mărgind cu năvală | la smîrc ce o trage  
v. 36: Și noaptea te roagă | la dîns înainte



Un autre type du dodécasyllabe (7,5)<sup>40</sup> est représenté par le ps. 77/76 («Voce mea ad Dominum clamavi»):

Pana ja wzywać będe, | dokądem żywy  
A On w uszy swe przyjmie | mój głos płacziwy.  
— — — — —  
Am strigat cu **glasul mieu**, | Dumnezeu **sfinte**,  
Şi mă **rog** să-mi înţalegi | de rugăminte.

Dans le reste de ce texte roumain la place de la césure n'est pas respectée d'une manière rigoureuse; certains vers font penser à un mètre polonais divisé en trois parties égales (4, 4, 4):<sup>41</sup>

v. 10: **Lăsînd somnul** | **şi odihna**, | **stînd în cuget**.

Il n'est pas sans intérêt de rappeler que le dodécasyllabe du type 4, 4, 4 n'est pas attesté dans le psautier de Kochanowski; ce mètre fait déjà penser aux éventuels modèles non-kochanowskiens du psautier roumain (v. aussi plus bas, 23.4.).

*Le vers de 13 syllabes.* — Trois psaumes (6, 13/12, 29/28) témoignent de l'emprunt d'un grand vers (7,6) dont l'origine peut être cherchée aussi bien dans la poésie latine que dans le folklore des peuples slaves.<sup>42</sup> Voici un distique du ps. 6 («Domine, ne in furore Tuo arguas me»):

Czasu gniewu i czasu | swej zapalczywości  
Nie racz mię, Panie, karać | z moich wszeteczności.  
— — — — —  
Să **nu** mă-nfrun**tedzi**, **Doamne**, | la **ceas** de **mînie**,  
Cînd îmi vei lua **sama** | cu a **ta** **urgie**.

Il est curieux d'observer que le premier hémistiche de ce vers présente souvent un rythme iambique: «Din **sfînta ta** lucoare, | din **senina radzǎ**» (ps. 13/12, v. 12). Peut-on considérer les vers de ce genre, au moins dans une certaine mesure, comme une sorte de préfiguration de l'alexandrin roumain dont les hémistiches auront souvent un rythme analogue (— / — \ — / —)?

23.2. Après ces correspondances qu'il était relativement facile de décrire nous devons analyser un grand nombre d'autres psaumes dont les rapports avec les modèles sont beaucoup plus complexes: pour des raisons encore à

<sup>40</sup> Les vers polonais de ce genre remontent peut-être à la poésie populaire (cf. Budzyk, *op. cit.* 189). Cf. aussi ce que nous avons dit sur la période 7+5 dans la poésie populaire roumaine (111.).

<sup>41</sup> Cf. là-dessus les remarques de Budzyk, *op. cit.* 184.

<sup>42</sup> V. Budzyk, *op. cit.* 190.

peine éclaircies Dosithée avait l'habitude d'appliquer à sa traduction, au lieu du mètre du texte polonais parallèle, un autre schéma métrique de la versification polonaise ou, pour mieux dire, du psautier de Kochanowski. Toutes les formes introduites de cette manière ont pourtant une particularité commune: elles sont des mètres parisyllabiques.

*L'hexasyllabe.* — Une célèbre paraphrase du ps. 47 (ps. 46: «**Limbile să salte . . .**») peut s'expliquer aussi bien par la forme analogue du ps. 64 de Kochanowski («**Boże litościwy, — W mój czas nieszczęśliwy**») que par l'influence de l'hexasyllabe populaire roumain. C'est là un cas de coïncidence entre un mètre indigène et une forme empruntée.

*Le dodécasyllabe du type 7,5.* — Les hendécasyllabes du ps. 61 («**Uslysz me prośby, Boże władze wiecznej**») sont traduits en dodécasyllabes d'une structure très singulière: on a l'impression d'avoir affaire à une variante MM (césure et clausule masculiens) du vers de 14 syllabes (v. plus bas):

**Mă rog, Dumnedzăul mieu, | Tu să-mi socotesti**  
**Rugămintea ce mă rog, | și s-o priimești.**  
**Cînd strig de la margine, | de preste hotar[iu]**  
**Tu, Doamne, să mă audzi | la sfîntul oltar[iu].**

Ce mètre, à cause de ses clausules masculines, est la seule des formes employées par Dosithée qu'il soit impossible de ramener à la versification polonaise; c'est peut-être un reflet de la versification populaire roumaine (heptasyllabe + refrain de 5 syllabe, cf. 11.1.).

*Le vers de 14 syllabes (8, 6).* — Ce mètre, attesté dans le psautier de Kochanowski par les ps. 80 et 99 (cf. 80, v. 1: «**Słysz, Pasterzu izraelski, | nasz glós żalościwy**»),<sup>43</sup> ne se rencontre que dans un seul cas: les dodécasyllabes du type 6,6 du ps. 56 sont remplacés par des vers de 14 syllabes:

**Zmiłuj się nade mną, | Boże litościwy . . .**

— — — — —  
**Dintr-a Ta milostivire | mă rog, Doamne sfinte,**  
**Milă să-ți fie de mine | să mă iai aminte.**

**23.3.** Sans vouloir entrer dans les détails de ces substitutions métriques (cf. StSlav. VI, 9 sq.), nous tenons à faire remarquer que Dosithée, par suite de sa préférence pour les formes parisyllabiques (vers de 6, 8, 10, 12 et 14 syllabes; la seule exception est constituée par le vers de 13 syllabes, cf. 23.1.), a renoncé à une série de mètres imparisyllabiques polonais, à savoir à l'h e p - t a s y l l a b e (cf. ps. 43/42: heptasyllabes → dodécasyllabes du type 6,6),

<sup>43</sup> Sur ce grand vers v. Dłuska, *op. cit.* I, 51, 55; Budzyk, *op. cit.* 184. Selon la métrique de Dosithée le schéma serait: o o o o | o o o o | o o o o | o o (cf. éd. Bianu XXI).

à l'ennéasyllabe (cf. ps. 101/100: ennéasyllabes → décasyllabes; voir aussi StSlav. VI, 10—11) et à l'hendécasyllabe (cf. ps. 7: hendécasyllabes → vers de 13 syllabes). Dans tous ces cas un vers plus bref cède la place à un vers plus long; les exemples contraires sont relativement peu nombreux (cf. StSlav. VI, 12).

23.4. La plupart des périodes et des formes strophiques (5+11, 6+11, 8+7, 10+8 etc.) ont également subi d'importantes modifications (cf. StSlav. VI, 16—17). Les strophes dérivées du vers saphique accentuel ont été remplacées soit par des octosyllabes (ps. 93/92), soit par des décasyllabes (cinq psauques, comme par ex. 16/15). Dans un seul cas (ps. 54/53) paraissent des rimes embrassées dans la traduction roumaine:

Mocą imienia swego | i swej wszechmovności  
Wybaw mię, sługę Twego, | z mych niebezpieczności!

-----  
Doamne, mă spăsiąște  
Cu sfîntul Tău nume,  
Fă-mi giudeț pre lume  
Și-ntreg mă feriăște.

Signalons enfin le ps. 57 de Kochanowski qui présente le schéma suivant: 13+11+13+13 (AABB). Les sixains de la traduction roumaine se composent de quatre dodécasyllabes (4,4,4) et de deux octosyllabes (AABBCC).

Zmiłuj się, Panie, czasu | mego niepokoja,  
W Tobie ufanie | kładzie dusza moja.  
Niechaj ulęę w pewnej | Twych skrzydeł zasłonie,  
Aż bystra zapalczywość | i niechęć opłonie.

Hie-ți milă, | Doamne sfinte, | hie-ți milă,  
Că spre tine | mi-i nedajdia, | când am silă.  
Și mișelul | mieu de suflet | ție caută,  
Să-l acoperi | cu aripa | ta cea lată.  
Pină să va | trece toiul  
Și va îndrăp- | ta poghoiul.

23.5. Comment expliquer ces divergences? On ne peut guère exclure la possibilité que Dosithée ait connu aussi d'autres remaniements en vers, notamment les traductions polonaises «prékochanowskiennes», le psautier de Siméon Polocki etc. A cet égard tout reste à faire et nous comptons

y revenir à une autre occasion. Même le psautier de Marot semble avoir laissé certaines traces dans la traduction du métropolite moldave: peut-être ne doit-on pas attribuer à une simple coïncidence le fait que le ps. 22/21 — remanié en hendécasyllabes par Kochanowski et en décasyllabes dans la version de Dosithée — peut être chanté sans difficulté sur la mélodie du texte français de Marot:

Mon Dieu, mon Dieu, pourquoi m'as-tu lais-sé,  
 Én Is-te-nem én e-rős Is-te-nem,  
 Dum-ne-dzău, Dum-ne-dză-ul mieu sfin-te,

Loin de se-cours, d'en-nuy tant op-pres-sé  
 Mi-ért ha-gyál el eny-nyi-re en-gem?  
 Cer-ce-tea-ză și mă ia a-min-te,

Et loin du cri que je t'ai a-dres-sé  
 Ki ál-tá-som-tól az se-ge-de-lem  
 Prin ce lu-cru îmi ur-nești de-par-te

En ma com-plain-te. (En ma com-plain-te.)  
 Nagy tá-vol va-gyon. (Nagy tá-vol va-gyon.)  
 A-giu-to-rul de-la gre-u-ta-te.

23.6. Une chose est certaine: comme il résulte des recherches de N. Cartoian,<sup>44</sup> les psaumes adaptés par le métropolite roumain furent bientôt mis en musique et chantés à l'occasion de certaines fêtes religieuses. Plusieurs d'entre eux connurent une diffusion encore plus large, devenant de véritables *colinde*, c'est-à-dire chants de Noël. On les chantait non seulement au-delà des Carpathes, mais même en Transylvanie;<sup>45</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle ils finirent par

<sup>44</sup> *Cărțile populare în literatura românească*. Buc. 1938, II, 214—5.

<sup>45</sup> Cartoian, *op. cit.* II, 215.

être admis dans un recueil de chants religieux, dû à Anton Pann.<sup>46</sup> En ce qui concerne ces psaumes qui furent aussi chantés en roumain, leur rythme présente encore une certaine variété, mais une variété bien différente déjà de la métrique d'inspiration polonaise de Dosithée. Le chant le plus répandu est sans conteste le ps. 46 dont les hexasyllabes («*Limbile să salte*» etc.) s'identifient, au point de vue du rythme, à une bonne partie des *colinde* et des ballades populaires roumaines. D'autres psaumes devenus également populaires et entrés, sauf le dernier, dans le recueil d'Anton Pann (48, 94, 96, 147 selon le numérotage du psautier roumain) sont sans exception des textes rédigés en octosyllabes ! Il est absolument certain que, dans tous ces cas, l'identification des mètres étrangers avec les formes roumaines indigènes a grandement contribué à faciliter la diffusion de ces paraphrases bibliques. Le conservatisme de la rythmique populaire a donc empêché l'adoption de ces formes si variées dont plusieurs ne renaîtront que dans la poésie classique des Roumains et, en particulier, dans la métrique d'Eminescu. Tout porte à croire que cet admirateur des choses du passé s'est inspiré du ps. 77/76 pour doter d'un rythme tout à fait insolite son idylle *Sara pe deal* (Un soir sur la colline). Dans ce cas le dodécasyllabe d'Eminescu, de même que le mètre admis par son grand prédécesseur moldave, comporte trois variétés rythmiques;<sup>47</sup> dans la première la coupe est placée au milieu du vers, dans la deuxième elle se trouve après la 7<sup>e</sup> syllabe (4,3 | 3,2), dans la troisième nous avons affaire à un dodécasyllabe divisé en trois parties égales (4, 4, 4):

Type a)

Dosithée: De-ai uscat într-însa | valori [=vaduri] în vînt mare.  
 Eminescu: Ah, în curînd pasu-mi | spre tine grăbește.

Type b)

Dosithée: Am strigat cu glasul meu | Dumnedzău sfinte.  
 Eminescu: Sara pe deal buciumul | sună cu jale.

Type c)

Dosithée: Lăsînd somnul | și odihna, | stînd în cuget.  
 Eminescu: Apele plîng, | clar izvorînd | din fîntîne.

<sup>46</sup> *Versuri musicesti ce se cîntă la Nasterea Mintuitorului ... și in alte sărbători ale anului*. La seconde édition date de 1834; plus tard ce recueil fut réimprimé à plusieurs reprises (cf. Cartoian, *op. cit.* II, 203).

<sup>47</sup> A proprement parler, il s'agit plutôt de la fusion de deux dodécasyllabes polonais (7,5 et 4, 4, 4), le dodécasyllabe à césure médiane n'y étant représenté que par quelques vers d'un rythme plus ou moins douteux.

En dehors de la «coexistence» de trois espèces de dodécasyllabes à l'intérieur d'un seul poème chez Dosithée tout comme chez Eminescu, rappelons encore ce qu'est devenu, sous la main d'Eminescu, l'hémistiche de 6 syllabes, d'un rythme amphibrachique, de l'ancien poète moldave. Dans ce cas, comme j'ai démontré dans un autre article,<sup>48</sup> la filiation nous mène, après une longue et fort complexe évolution historique, jusqu'aux amphibraques (ou *verso de artemayor*) d'une célèbre méditation eminescienne, intitulée *Mortua est* (cf. 50.5.). Tous ces échos lointains nous permettent de dire que les survivances de la versification de Dosithée doivent toujours être examinées d'un double point de vue: sous l'angle de la tradition populaire, d'une part, et sous celui de la poésie littéraire, de l'autre.

<sup>48</sup> Cf. LR. 1958/6, 42.

### III. Le Siècle des Lumières

24. Dans ce chapitre nous voudrions présenter l'état de la versification roumaine pendant une période qui fut incontestablement décisive pour tous les pays européens. Au début de cette période on peut placer quelques vers ajoutés, en caractères géorgiens,<sup>1</sup> par le métropolite Antim Ivireanu à l'épilogue de son *Liturghier* (1710); il y est question du rayonnement intellectuel de la Valachie au temps de Constantin Brîncoveanu:

Precum cei străini doresc | mosia să-și vază,  
Cînd sînt într-alte țari, | de nu pot să șază,  
Și că cei ce-s pre mare | bătuți de furtună  
Și roagă pre Dumnezeu | de liniște bună,  
Așa și tipograful, | de-a cărții sfîrșire,  
Laudă neîncetată | dă și mulțumire.

Qui ne reconnaîtrait dans ces vers d'un rythme un peu hésitant un mètre d'origine polonaise, celui-là même que nous avons retrouvé aussi bien sous la plume de Miron Costin que sous celle du métropolite Dosithée (cf. 21—23.) ? Mais ces vers marquent déjà, en 1710, la fin d'une grande période de la versification roumaine; celle qui s'épanouira vers la deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle sera caractérisée plutôt par des mètres d'origine néo-grecque ou italo-grecque. Un peu plus tard Iancu Văcărescu, ce grand boyard progressiste, saluera l'année révolutionnaire 1821 par une série de poèmes;<sup>3</sup> au point de vue de la forme, ceux-ci représentent non seulement l'octosyllabe d'inspiration populaire («Aidi, romîne! aidi, voinice! — Lasă ripe, vâi, colnice!»), mais aussi le vers politique, c'est-à-dire le vers iambique

<sup>1</sup> Antim était originaire de Géorgie; il publia plusieurs ouvrages destinés à l'Eglise de son pays.

<sup>2</sup> Cf. Cartoian, *op. cit.* III, 212.

<sup>3</sup> V. *Poetii Văcărești. Versuri alese*, Ed. E. Piru. Bucarest, 1961, 106 sq.

de 15 syllabes des Byzantins et des Grecs modernes (cf. 35.2.5.). Le chant national intitulé  *Glasul poporului sub despotism* (La voix du peuple sous un régime despotique) commence par les vers suivants:

Răscoală-te, inima mea, | din a răbdării boală!  
Grozav, grozav ai suferit, | grozavă te răscoală!  
Să tremure, să tremure | cumplita tiranie;  
Zdrobită azi în pulbere, | pe loc să nu mai fie!

C'est ainsi que le souffle de la Révolution Française pénétrera — avec un retard de 30 ans — dans la poésie roumaine; ce flambeau, les Roumains de Valachie le transmettront en 1848 au poète transylvain Andrei Mureșanu qui rédigea déjà en alexandrins sa célèbre «Marseillaise»:

Deșteaptă-te, romîne, din somnul cel de moarte...

25. Au point de vue de la multiplicité des influences, le XVIII<sup>e</sup> siècle est la dernière époque où chaque province habitée par des Roumains garde encore son aspect local; après 1821 et surtout après 1848 on aura déjà à envisager une évolution incomparablement plus homogène. A propos du XVIII<sup>e</sup> siècle il convient d'examiner les premiers tâtonnements de la poésie épique, les deux visages d'un lyrisme «populiste» portant l'empreinte du «rococo», les origines de l'influence néo-grecque et italo-grecque, enfin celles d'une influence directement italienne.

#### a) La poésie épique

26. Les premières manifestations de l'inspiration épique sont autant de cris de détresse; la première — une «complainte» attribuée à un monastère orthodoxe de la région de Hațeg — constitue un acte d'accusation contre l'immixtion habsbourgeoise et ses adhérents roumains qui se recrutaient parmi les uniates; la seconde relate, sur un ton monotone, mais avec une indignation à peine étouffée, le massacre de Grégoire Ghica, voïvode de Moldavie, par les Turcs (1777). D'une manière fort curieuse, le premier texte présente des traits communs avec la rythmique asyllabique des Ukrainiens et des Russes; quant aux second, il témoigne de l'emploi littéraire de l'octosyllabe des ballades populaires (v. 9.3.).

27. Le texte intitulé *Plîngerea Sfintei Mînăstiri a Silvașului* fut écrit, aux alentours de 1745, par un moine inconnu qui, selon toute probabilité, habitait au monastère de Silvaș, non loin de Hațeg. Pendant presque 120 ans ce poème ne se répandit que sous la forme de copies manuscrites; une de celles-ci fut



enfin publiée, en 1863, par C. Bolliac, champion intrépide de l'indépendance roumaine. Une autre copie, peut-être plus fidèle à l'original, fut éditée par Gh. Miceanu (1878). Dans ce qui suit, nous allons nous référer à une édition plus moderne: à celle de I. Lupaş.<sup>4</sup>

Voici le début du poème en question; on reconnaît dans presque chaque vers une césure bien motivée par la syntaxe de la phrase, les vers divisés en trois segments étant beaucoup plus rares:

**Ia aminte, ceriule, | și voi grăi**  
**Plingînd cu amar | mă voi tîngui;**  
**Auzi-mi, pămîntule, | cuvintele**  
**Și să-mi cuprinzi | lacrămile.**  
**Și firea toată | cea omenească**  
**Împreună cu mine | să se tînguiască,**  
**Că iată eu, | fata Sionului cea iubită**  
**Mînăstirea Silvașului cea vestită**  
**Rămăsei acum | pustie și ofilită**  
**Jalnică | ca o văduvă cernită;**  
**Arsă cu foc | și surpată.**  
**De toate | ce avusei | prădată...**

Dans un autre passage (éd. Lupaş, I, 63) le rythme sert de cadre aux phrases plus nerveuses et plus rapides d'une véritable satire politique (l'auteur anonyme y combat la vanité du clergé uniate):

**Acest vlădică, | dacă s-au unit săracu,**  
**I-a umplut | Papa sacu**  
**De titlușuri | înalte,**  
**Mincinoase | și deșarte,**  
**Popilor și norodului | le-au dat nădejde,**  
**Precum că iobăgia | se va perde,**  
**Și vor fi | nemeși ei**  
**Și feciorii lor, | vai de ei!**

Comment expliquer la genèse de ces vers asyllabiques où la rime (ou très souvent: l'assonance) joue un rôle essentiel? Évidemment, on pourrait bien penser à l'imitation du vers populaire asyllabique (13.); néanmoins même une *Colinda* (intitulée *Plugul*) qui paraît avoir été soigneusement retouchée par V. Alecsandri, n'emploie que les mètres connus dans la métrique populaire syllabique:

<sup>4</sup> Cf. *Cronicari și istorici romîni din Transilvania*. I. Craiova, s. d. [1933], 58—78.

Și curînd s-a apucat  
Cîmpul neted de arat  
În lungiș  
Și-n curmeziș.  
S-au apucat într-o Joi  
C-un plug cu doisprece boi.

Bou bourei,  
In coadă cudalbei,  
In frunte țintătei.  
Minați, copiii: hei, hei!<sup>5</sup>

Une analogie beaucoup plus convaincante nous est offerte par une sorte de salutation (*Colăcărie*) recitée jadis en l'honneur des jeunes mariés:

Mulțămim dumitale | cucoane mire  
și dumitale | cucoană mireasă...  
Milostivul Dumnezeu | să vă povățuiască cu sfatul  
ca să vă bucurați | unul de altul,  
cum s-a bucurat | Aron proorocul  
cînd i-a odrăslit în mină | toiagul,  
neudat, | nerourat  
de doisprezece ani uscat...<sup>6</sup>

Il s'agit ici, cependant, d'un texte manifestement pseudo-populaire (cf. les allusions bibliques etc.) dont le témoignage ne peut être retenu qu'à titre documentaire. Quant à son caractère, il est à comparer à certaines *cîntece de stea* (Gaster, *Chrest.* II, 139 sq.) qui, depuis 1784, représentent également le vers asyllabique à rimes plates.

On ne peut point exclure une autre possibilité; les Roumains orthodoxes de Transylvanie qui étudiaient souvent à Kiev et ailleurs dans le monde de l'orthodoxie orientale, devaient connaître les *вирши* qui, depuis le début du XVII<sup>e</sup> siècle, jouissaient d'une grande popularité en Ukraine et en Russie. Certes, les rimes de la «complainte» de Silvaș sont un peu plus variées que les clausules plutôt grammaticales des chants slaves;<sup>7</sup> il existe néanmoins une profonde affinité — même thématique — entre ce poème transylvain et un texte russe (1625) où Ivan Nasedka s'attaque à l'Eglise luthérienne du Danemark:

В то́лику убо го́рдость | король он, Христиа́нус, произы́де,  
Яко же и сатана́ | на се́верные го́ры мы́слию взы́де:  
Го́ре убо устро́ив | двоекро́вную по́лату,

<sup>5</sup> Cf. éd. citée 203.

<sup>6</sup> Cf. Gaster, *Chrest.* II, 316.

<sup>7</sup> Cf. Unbegaun, *op. cit.* 20. Sur les *вирши* et leur technique v. encore V. Žirmunskij, *Вирша, ее история и теория*. Péetrograd, 1923, 258 sq.; L. Timofeev, *op. cit.* 225—233. N. N. Popov, К вопросу о первоначальном появлении виршей в северно-русской письменности. ИОРЯС. XXII/2, 259 sq.

Долу же под нею | двоимянную ропату,  
И по-лютерски нарицают | их две кирки,  
По-руски же видим их: | отворены Лютером во ад две дырки...

28. Dans la chronique rimée du monastère de Silvaş on lit, entre autres, le quatrain suivant (éd. Lupaş I, 62):

O limbă ritoricească,  
Acum trebuie [=trebuie] să grăiască,  
Să[-]arate[-]această[-]întîmplare  
Groaznică și de mirare.<sup>8</sup>

Dès qu'on commence à lire la chronique rimée relatant la mort tragique de Grégoire Ghica<sup>9</sup> on y rencontre une variante très proche du même texte:

O limbă ritoricească,  
Ar trebui să grăiască;  
Să[-]arăat această[-]întîmplare  
Groznică și de mirare.

L'octosyllabe d'inspiration populaire — malgré l'invocation adressée au «style rhétorique» — perce à travers ces vers d'une touchante simplicité; même le rythme du vers 3 peut être facilement rétabli: «S-arăt această-ntîmplare...» Il est donc évident que l'auteur anonyme des lamentations sur la mort du voïvode connaissait la «complainte» transylvaine. Quant à l'utilisation «savante» de l'octosyllabe, elle remonte au premier quart du XVIII<sup>e</sup> siècle. N'oublions pas qu'un chant conservant la mémoire de Constantin Brîncoveanu, décapité avec ses fils à Constantinople sous les yeux du sultan (1714), avait également été conçu en octosyllabes (alternant avec des heptasyllabes); même l'introduction philosophique de ce vieux texte — connu aussi en Transylvanie<sup>10</sup> — se retrouve sous une forme plus succincte dans le préambule du poème attribué à Ienache Kogălniceanu:

#### *Cîntecul lui Brîncoveanu*

O pricină minunată	Că e lumea-nșelătoare
Ce au fost în lumea toată	Și foarte amăgitoare
Di-nceput și din vecie	De-i face și-i amăgește
Precum și la carte scrie	Și pre toți îi prilăstește
.....	Pre Domni și pre împărați
	Și pre cei ce sînt mai tari...

<sup>8</sup> Les rimes verbales (y compris les rimes formées par des participes et des infinitifs) constituent à peu près la moitié des rimes du texte roumain.

<sup>9</sup> Cf. Gaster, *Chrest.* II, 111—118. Cette chronique fut attribuée jadis à Ienache Kogălniceanu; contre sa paternité: G. Călinescu, *Istoria literaturii romine*. Bucarest, 1941, 57.

<sup>10</sup> Cf. Cartoian, *op. cit.* III, 262.

S-arăt această-ntimplare  
Groznică și de mirare  
La care-i cunoscut foarte,  
Halul lumii cei dișarte;  
Căci că n-are nici-un bine  
Lume[a], statornic în sine.

29. C'est également en octosyllabes d'allure populaire que Ion (ou Ioan) Barac, ce modeste écrivain de Brașov (1772—1848), publia à Sibiu, en 1800, le premier remaniement roumain de l'histoire d'Árgyirus,<sup>11</sup> fameuse «*bella storia*» hongroise du XVI<sup>e</sup> siècle. Barac devait bien connaître les chroniques rimées d'outre-mont; à son époque, le chant évoquant la mort de Brincoveanu était récité, lui aussi, comme un simple *cîntec de stea*. Dans la traduction de Barac les quatrains monorimes d'Albert Gyergyai ont subi maintes modifications; d'une manière générale, le texte roumain est beaucoup plus prolixé que les dodécasyllabes traditionnels de l'original:

*Gyergyai*

Ifjú felgerjedvén, karját felemelé,  
Hozzája szorítván leányt megölelé,  
Ki tölle magát is, leány, nem kéméllé,  
Mert ő is az ifjút igen megkedvellé.

*Barac*

Atunci dreapta își întinde	Și nici ea nu se ferește,
Și de după cap o prinde,	Că prea tare îl iubește,
Cu drag o îmbrățișează	Ci se leagănă pe brață,
Ca flacăra să-i mai scază.	Din buze culeg dulceață.

29.1. Un autre exemple un peu moins connu de l'emploi épique de l'octosyllabe est offert par la *Patima* du Transylvain Vasile Aaron (1802) qui avait pour but de mettre à la disposition des larges masses du peuple un ouvrage comparable — *mutatis mutandis* — au *Messias* de Klopstock.<sup>12</sup>

<sup>11</sup> Voici le titre complet du remaniement roumain qui jouissait jadis d'une grande popularité parmi les Roumains: *Istoria prea frumosului Arghir și a prea frumoasei Elena cea măiastră și cu părul de aur*. Sur le rapport des deux textes v. G. Bogdan-Duică, *Ioan Barac*. Bucarest, 1933, ainsi que mon étude parue dans EPhK. 1939.

<sup>12</sup> Sur l'influence du *Messias* cf. Călinescu, op. cit. 77.

V. Aaron fut un versificateur encore plus habile que Barac: il avait également contribué à ce que l'assonance fût totalement éliminée de la technique du vers roumain littéraire. Voici la prière de Jésus au mont des Oliviers:<sup>13</sup>

Părinte atotputernic!  
 Rogu-mă, ca un nemernic  
 Iată ca vremea sosește,  
 Pre mine mă proslăvește,  
 Vine ziua păciuită  
 De direpți de mult dorită...

30. C'est le dodécasyllabe hongrois qui se retrouve aussi bien chez Barac que chez son contemporain, Ion Budai-Deleanu qui, dans son épopée comique *Țiganiada*, a également intercalé au moins un épisode de l'histoire de d'Argyirus (v. encore 39.). C'est en dodécasyllabes que Barac a remanié l'Odyssée d'André Dugonics (*Ulissesnek... csodálatos kalandjai* 1780); comme jadis les dodécasyllabes de Dosithée (23.1.), les hémistiches des vers de Barac revêtent souvent l'aspect d'un senario italien:

— / — — / —

Deci sosînd Odisefs | la curte își vede

— / — — / —

Pre cîinele Argos | că spre el puțede

Quant à Budai-Deleanu, il cherchait à imiter plutôt l'*endecasillabo* italien; certains vers comme

„Multă țară-îmblă, | multe-orașe, sate”

présentent la même réalisation (quasi „saphique”) de l'hendécasyllabe que le célèbre vers dantesque:

/ — — / — | / — — — / —

Vergine Madre, | figlia del Tuo figlio.

Parfois c'est pourtant l'«alexandrin» hongrois qui se mêle à ce rythme encore assez incertain:

Jele să-mi asculte, | marture să-mi fie...<sup>14</sup>

<sup>13</sup> Gaster, *Chrest.* II, 193.

<sup>14</sup> Sur la métrique de Budai-Deleanu v. surtout mon article paru dans LR. 1959/2, 64—65.

31. Une troisième forme épique, à savoir le sixain composé d'octosyllabes trochaïques selon le schéma *AAbCCb* fut également employée par Barac; bien que cette forme puisse avoir une origine latine (cf. l'hymne *Stabat Mater*), le poète de Braşov semble l'avoir emprunté à un poème politique de 1769 qui, à son tour, est à ramener à des modèles néo-grecs. Nous allons donc mentionner cette forme strophique à propos de la pénétration de la métrique italo-grecque (35.1. 1).

b) *La poésie lyrique d'inspiration populaire*

32. Les recueils manuscrits qui, pendant le XVIII<sup>e</sup> siècle et un peu auparavant<sup>15</sup>, contenaient, même en Transylvanie, tant de chansons roumaines, n'apportent que fort peu d'innovations métriques. Dans un recueil imprimé en 1768<sup>16</sup> la plupart des chansons hongroises sont écrites en quatrains monorimes<sup>17</sup> composés d'octosyllabes (B 4):

A szép Nymphák ékességét,  
A Diánna deliségét,  
Fejér tollú gyengességét,  
Múlja teste fejrőségét.<sup>18</sup>

Les textes roumains, malgré la régularité de la disposition des rimes, trahissent un ton beaucoup plus rustique; voici une strophe que nous reproduisons selon l'orthographe hongroise de l'original (B verso):

Gye kind máj ká [!] mo nyeŕzkutu,  
Holtyej gyekind ám kreŕzkutu,  
Multye relye-ám petrekutu  
S-Rumuntŕilye mnyo plekutu.

Voici l'unique exemple du schéma AABB (A 5 verso et. p. suiv.):

<sup>15</sup> Sur quelques textes analogues du XVII<sup>e</sup> siècle cf. E. Hajek, *Die Hecatombe sententiarum Ovidianarum. des Valentin Franck von Franckenstein*. Sibiu, 1923; G. Alexici, *Material de limbă din «Codicele de Petrova»*, RIAF. XIII, 278, 293. Voir aussi les réflexions de N. Drăganu, DR. IV, 101—2.

<sup>16</sup> Titre complet: *Kintets kímpenyesty en glazurj rumunyesty Fekutyé gye-un Holtyej Kímptián' Pintru vojá Fetyilor, Nyeveŕztyilor, S-tselora kuj fze potrivéŕzk, si ku áltŕzi-ze-izbeŕzk*. Nous avons consulté l'exemplaire de la Bibliothèque de l'Académie Hongroise des Sciences (cote: 520,140). Un autre exemplaire fut analysé par O. Ghibu, *Contribuții la istoria poeziei noastre*. Acad. Roum. MSL. III/3,1 sq.

<sup>17</sup> Le schéma AABB n'est appliqué que dans un seul cas (A 5 verso et p. suiv.). Les rimes t o u - j o u r s parfaites (cf. A 5: *frumofzu/ku dofzu |ku odofzu| folofzu*), donnent parfois l'impression d'une sorte de «virtuosité» précieuse.

<sup>18</sup> «Son corps dépasse la beauté des nymphes, de même que le charme et la blancheur de cygne de Diane.»

Tsinyej ku Dregutsa[-]in Szátu  
 Ku dubindej in kerkátu [!]  
 Tzirje nur [!] fure gye pártje  
 Nu trimetye nits o Kartje.

33. Dès la même époque où les chansonniers transylvains facilitaient une sorte de mélange des diverses techniques populaires du vers, au-delà des Carpathes un processus analogue caractérisait au moins une partie de l'activité littéraire du grand boyard Ienăchiță Văcărescu (1740—1799). En lisant l'élégie où il évoque la tristesse d'une tourterelle abandonnée (sujet bien connu depuis les Bestiaires du moyen âge), on s'aperçoit à peine de l'imitation d'un modèle néo-grec (un poème de Psalidas):

*Tò τρυγόν πως ποιεῖ  
 φαίνεται ἀπ' τῆ φωνῆ,  
 κ, ἀπὸ τὰ κινήματά του  
 δείκνει ὅλην τὴν καρδίά σου.*

Amărita turturea  
 Cînd rămîne singurea  
 Căci soția i-a răpus,  
 Jelea ei nu e de spus.<sup>19</sup>

Voilà combien de contacts avec la versification des peuples voisins se sont réalisés au moyen d'un seul mètre ancestral: l'octosyllabe populaire roumain.

c) *Les formes lyriques d'origine néo-grecque*

34. En mentionnant le nom de Ienăchiță Văcărescu, nous abordons déjà un chapitre de l'histoire du vers roumain qui devait jeter les bases de presque toute la métrique de la poésie littéraire. A ce propos nous tenons à préciser que l'oeuvre de chaque poète issu de la famille des Văcărești doit être examinée isolément; seule cette méthode nous permettra de distinguer exactement les étapes successives des réformes de versification. Ce sont surtout les réformes des trois premiers poètes, à savoir celles de Ienăchiță, Alecu et Nicolae qui demandent à être traitées séparément; quant à Iancu Văcărescu, son art se confond déjà, à bien des égards, avec la technique des poètes romantiques proprement dits.<sup>20</sup> Presque toutes nos citations seront empruntées à l'anthologie récente de Mme Elena Piru;<sup>21</sup> de temps à autre nous devons pourtant y ajouter des exemples puisés dans des sources plus anciennes.

<sup>19</sup> La source néo-grecque est indiquée par A. Camariano, *Influența poeziei lirice neogrecești asupra celei românești*. Bucarest, 1935, 16.

<sup>20</sup> Malheureusement il n'existe, à notre connaissance, aucune chronologie des poésies de Iancu Văcărescu ce qui ne facilite guère notre orientation dans ce domaine.

<sup>21</sup> V. plus haut, chap. III, n. 3.

35. Ienăchiță Văcărescu est représenté dans l'anthologie que nous venons de citer par une quinzaine de poésies; abstraction faite d'une épigramme d'inspiration classique où le vers politique alterne avec un vers trochaïque de 13 syllabes<sup>22</sup> (n° 7), les mètres trochaïques — plus ou moins semblables au vers populaire — sont employés dans 6 cas et les mètres nettement iambiques dans 8.

35.1. En ce qui concerne les formes trochaïques (octosyllabes et heptasyllabes), l'alternance des vers acatalectiques et catalectiques n'est plus aussi libre que dans la poésie populaire ou dans la poésie épique; bien que l'élégie sur la tourterelle abandonnée (33.) garde encore quelques traces des anciennes libertés, plusieurs autres pièces montrent un emploi exclusif des rimes féminines (nos 3,14) ou des rimes masculines (n° 13). Quant au rythme, les vers les moins harmonieux sont ceux où deux temps forts se heurtent d'une manière inattendue. Voici une petite chanson très caractéristique (n° 13):

Într-un copaci zarifior,  
Un **șoim prins** în lățișor  
Strigă amar ciripind,  
Norocul său blestămînd.  
Multe păsări am vînat,  
Și-mi zicea **șoim** minunat;  
Iar **aici laț** fiind<sup>23</sup> întins.  
Cum am dat, pe loc m-am prins!  
De inimă, nu de cap!  
N-am nădejde să mai scap!

Des vers de ce genre se rencontrent même dans la célèbre élégie de la tourterelle:

Zboară pînă de **tot cade**,  
Dar pe **lemn verde** nu șade.

A coup sûr, le lecteur moderne trouve plus d'harmonie dans les vers où le ditrochée tend à se transformer en péon III (cf. n° 12, v. 10: «Și să **duce** de să **pierde**») et où la césure médiane favorise également une répartition mieux proportionnée des temps forts. Il est encore à remarquer que tous les mètres trochaïques se combinent avec des rimes plates; l'assonance n'est plus tolérée qu'à titre exceptionnel (n° 15: *vrodată* / *lume-ailaltă*).

<sup>22</sup> La tentative de remplacer l'hexamètre par le vers politique n'est pas originale; on la retrouve aussi chez Christopoulos qui traduisit l'*Illiade* en vers politiques non rimés (cf. B. Knös, *Histoire de la littérature néo-grecque*. Stockholm—Göteborg—Uppsala, s. d. [1962] 617).

<sup>23</sup> Prononcé comme monosyllabe.



**35.1.1.** Pendant assez longtemps on attribuait à Ienăchiță Văcărescu une sorte d'appel patriotique, intitulé *Trîmbița romînească* (1769).<sup>24</sup> Les sixains (AAbCCb) de cette ode remontent, en dernière analyse, à des sources latines médiévales (cf. le *Stabat Mater* de Jacopone da Todi); néanmoins les modèles immédiats sont à chercher dans les littératures italienne et néo-grecque:<sup>25</sup>

*Chiabrera*

*Christopoulos*

Miser'alma, ecco il periglio,	A	Ἐνθροῦλε! Τὴ μὲ χνιτάζει;
Credi, credi al mio consiglio,	A	Τὴ γογγυῖζει; τὴ φωνάζει;
Miser alma e non volar:	b	Χωρὶς νὰ ᾽ζηῖ ἀφορμὴ;
Ma se pure a volar prendi,	C	Δὲ σ' ἀφέσω; μὴ τιμῆσαι!
Creder dei che un'arte apprendi	C	Μὴ μὲ ἰδίῃ; διαβάσεις!
Di bearti con penar.	b	Τὴ μοῦ χόφνεις τὴν ὀρμὴ;

*Trîmbița romînească*

Rumîni ticăloși și vrednici,  
 Pînă cînd așa nemernici  
 Să trăiți și chinuiți?  
 Nu vă deșteptați odată  
 Să cunoașteți că în faptă  
 Vai de voi, o să pieriți?

Les strophes pleines d'enthousiasme et même d'élan poétique de la *Trîmbița* ont presque aussitôt franchi les Carpathes; au début du XIX<sup>e</sup> siècle ce fut dans la même forme que I. Barac (29.) remania, sous le titre de *Pipelea Giscariul*, le poème *Lúdas Matyi* de l'écrivain hongrois Mihály Fazekas<sup>26</sup>. Presque à la même époque (1805) des sizains de ce genre paraissent aussi sous la plume de l'acteur hongrois József Koncz qui traduisit en roumain le poème *Béka-egérharc* (Batacracomyomachie) de Mihály Csokonai.<sup>27</sup>

**35.2.** Aux vers trochaïques où la disposition trop simple des rimes ne contribue presque pas à la cristallisation d'unités strophiques plus évoluées (comme exception cf. la strophe examinée ci-dessus: 35.1.1.), on peut opposer certains mètres iambiques qui, dès le moment de leur pénétration, exigeaient des strophes savamment construites. A cet égard les innovations de Ienăchiță peu-

<sup>24</sup> Cf. *Poezii Văcărești*, ed. Paul I. Papadopol. Bucarest, 1940, 66.

<sup>25</sup> Pour Chiabrera cf. *Rime*. Milano, 1807, II, 107; pour Christopoulos: *Ποιήματα...* Athènes, 1903, 88.

<sup>26</sup> Cf. à ce sujet mon étude dans la revue *Irodalomtörténet* (1943); comme tirage à part: *Az Irodalomtörténet füzetei*, n° 15.

<sup>27</sup> Voir J. Siegescu, *EPhK*. XXIX (1905), 307 sq.

vent être groupés autour de quatre mètres iambiques. Il est curieux de remarquer que les formes iambiques sont, dans la plupart des cas, des mètres impairs ce qui les distingue nettement des vers pairs de quelques grands prédécesseurs (comme par ex. Dosithée, cf. 23.1.). Inutile de dire que c'étaient avant tout les formes iambiques qui introduisaient une variété jusque-là inconnue dans la disposition des rimes (rimes embrassées, enlacées etc.)

35.2.1. C'est le *quinario* italien ( — / — / — ou / — — / — ) qu'on reconnaît dans la chanson n° 6 de Ienăchiță Văcărescu; les vers 5 et 10 sont des vers catalectiques, c'est-à-dire des *quinari tronchi*.

La o-ntristare	A	Nu-i mîngîiere,	D
Amară foarte,	B	Nici e putință	E
'Ncît cel ce-o are	A	Acel ce piere	D
Să-și roage moarte,	B	Să-ți dea credință	E
N-ai ce să faci.	C	Treb[uije] <sup>28</sup> să taci.	C

Comme modèle grec plus ou moins semblable même au point de vue strophique (cf. le schéma *AAAbCCb*) ou peut renvoyer à une chanson de Vilaras:

*Τό ξενιτεμένο πουλί*

<i>Πουλάα ξένο,</i>	<i>Ποῦ νὰ καθήσω</i>
<i>ξενιτεμένο</i>	<i>νὰ ξενυχτήσω</i>
<i>κνηγημένο</i>	<i>νὰ μὴ χαθῶ!</i>
<i>ποῦ νὰ σταθῶ;</i>	

35.2.2. La combinaison de 4 *quinari (semplici)* et de 2 *quinari doppi* ( — / — / — | — / — / — ou / — — / — | — / — / — etc.) est attestée par une chanson (n° 10) qui — malgré le sujet commun — est antérieure au *Gefunden* de Goethe:<sup>29</sup>

Într-o grădină,	A	S-o tai, se strică!	B
Lîng-o tulpină,	A	S-o las, mi-e frică	B
Zării o floare ca o lumină.	A	Că vine altul și mi-o ridică.	B

Cette fois la correspondance des mètres grec et roumain est parfaite; c'est en territoire roumain que fut écrit le poème suivant (cf. *Revista Istorică* XX, 373):

<i>Τὴ ἀστυλόλω</i>	<i>Κάθε φίλια</i>
<i>ὁ κόσμος ὅλος</i>	<i>ἄνωσ δολεία</i>
<i>ἔφθηνε γ'εἶναι φρευτιὰ καὶ δόλοσ.</i>	<i>ἐν ἐνὶ λόγῳ ἔχθρα τελεία.</i>

<sup>28</sup> En deux syllabes; sur la forme *trebe* cf. Tiktin, s. v. *trebui*.

<sup>29</sup> Cf. là-dessus: I. E. Torouțiu, *Ienăchiță Văcărescu și Goethe. Pagini din monografia Goethe*. Bucarest, 1931, 59 sq.

**35.2.3.** Un autre mètre italien, le *settenario* a donné naissance à deux combinaisons: *AAbCCb* (n° 4) et *AAAbCCCb* (n° 5). Dans notre ordre d'idées il suffit de citer la première épigramme:

A socoti că poate  
 Un om să facă toate  
 Oricite va gândi,  
 Nu-i duh dă isteciune,  
 Nici semn dă-nțelepciune,  
 Și n-o va dobîndi.<sup>30</sup>

Comme nous l'avons déjà démontré (EPhK. 1940, 61), le modèle de cette strophe se retrouve, d'une part, chez Chiabrera, d'autre part, chez Cristopoulos<sup>31</sup>:

Ecco riposta selva,	A	<i>Εἰς ἓνα λειβαδέει</i>
Ove odiosa belva	A	<i>Προχθές, ἓνα παιδέει</i>
Spavento altrui non da:	b	<i>παρήγατο πολλά</i>
Ecco fresca riviera,	C	<i>Μ'ἐφρόναζε κοντά του</i>
Ore Anitra ciancera	C	<i>Νὰ κρίνω τ'ἄρματα του</i>
A nuoto non mai va.	b	<i>ἀν τάχα εἶν' καλά.</i>

**35.2.4.** Avant de passer au vers politique, ce mètre éminemment grec, il faut encore dire un mot sur une combinaison très particulière du *quinario* et du *settenario* (n° 8); étant donné que nous avons affaire, une fois de plus, à des vers non rimés, ce texte doit avoir un modèle grec:

Ce are? cine? | și-n ce fel să ne-arate?  
 Silință cîte | nu săvîrșaste-n vreme?  
 Războaie face | cu-npotriviri ciudate.

Ce mètre est à ramener à une des variantes du dodécasyllabe néo-grec, notamment à celles où la césure se trouve toujours après la 5<sup>e</sup> syllabe (5+7). Phr. Stavros a relevé des dodécasyllabes de ce genre (*ἰαμβικός χασματικός*) dans une ancienne traduction d'Iphigénie:

*μοι συγχωρεῖται | ὅπως ἀνακουφίζω . . .*  
*τῶν ὑπερκόων | οἱ λόγοι μας δοῦζονν.*<sup>32</sup>

<sup>30</sup> Cf. aussi l'hymne de Ien. Văcărescu à la Vierge Marie: *Poezii Văcărești*, éd. P. I. Papadopol, 54.

<sup>31</sup> Cf. Chiabrera, *op. cit.* 53. — A. Christopoulos, *op. cit.* Athènes, 1903, 91. La pièce 5 est à rapprocher du schéma strophique *XAAbXCCb* qu'on retrouve aussi bien chez Chiabrera que chez Solomos (cf. EPhK. 1940, 62—63).

<sup>32</sup> Cf. Phr. Stavros, *Ἡεοελληνική μετρική*, Athènes, 1930, 69—70. Cette variante non-populaire ne doit pas être confondue avec le dodécasyllabe byzantin du type 7+5; sur celui-ci v. P. Maas, *Der byzantinische Zwölfsilber*, *ByzZschr.* 1903, 278-323.

**35.2.5.** Ceci dit, nous n'avons à signaler que l'apparition du vers politique chez Ienăchiță Văcărescu (n<sup>os</sup> 1—2). Laisant de côté une épigramme d'intérêt purement didactique qui fait l'éloge de la grammaire et de la poétique (cf. n<sup>o</sup> 2, v. 5: «*Și versuri îmmeșteșugite arată d-a să face*»), citons un distique qui, d'une manière fort inattendue, révèle les hésitations du poète au moment où il recourt à un mètre jusque-là inconnu aux Roumains (n<sup>o</sup> 1):

**Musă, putere dă, mă rog, | la graiurile mele.**

**Zi-mi, cum să-ncep? 'n ce fel s-arăt | gîndirea mea prin ele.**

En comparant la répartition des accents au schéma idéal ( — / — / — / — / | — / — / — / — / — / — / ), on ne peut relever qu'un seul écart important: le premier temps fort qui devrait se trouver sur la 2<sup>e</sup> syllabe peut se déplacer à la 1<sup>ère</sup>. Des vers analogues sont fréquents aussi dans la poésie néo-grecque:

*γίνονται ματοκλινοῦς | πολλῶ λογιῶ θανέτοι*

(Cornaros)

*Ἄμορφος κόσμος ἤθικος | ἀγγελικὴ πλασμένος*

(Solomos)<sup>33</sup>

**35.2.6.** Au milieu de ces vers politiques — les premiers qui aient été écrits en roumain — on rencontre toujours une césure à la fois métrique et syntagmatique; grâce à cette césure le vers politique se scinde en deux segments susceptibles de donner naissance à une période composée d'un octosyllabe iambique et d'un *settenario* ( — / — / — / — / — / — / ):

**Urmașilor mei Văcărești |**

**Las vouă moștenire:**

**Cresterea limbii romînești |**

**Ș-a patriei cinstire.**

Chez les Grecs — de même que chez les Italiens — les vers 1 et 3 restent souvent non rimées ce qui montre nettement les relations de cette période métrique (8+7) avec le vers politique.<sup>34</sup> Voici les 4 premiers vers de Christopoulos à la Valachie (*Ποιήματα*, éd. cit. 82):

<sup>33</sup> Cf. Stavros, op. cit. 64—65.

<sup>34</sup> L'étroite relation qu'il y a entre le vers politique et cette période iambique (8+7) fut déjà reconnue par I. Heliade-Rădulescu: après avoir cité quelques exemples du vers politique roumain (Iancu Văcărescu), il ajouta: «Ast-fel sînt și versurile la *Pravila Țării*» (*Curs întreg de poezie generală*. I. Bucarest, 1868, LXXXVI).

*Βλαχία πολυκάσμητη,  
Ποταμοροαντισμένη,  
Μὲ παιδιάδας πρόσχαραις  
Καὶ δάση στολισμένη.*<sup>35</sup>

**36.** Ienăchiță Văcărescu légua à ses successeurs — y compris les membres de sa famille — non seulement une série de modèles de versification, mais une intéressante grammaire dont l'appendice contenait même une métrique succincte.<sup>36</sup> Son fils Alecu (1769—1799) fut déjà un vrai poète lyrique, bien qu'il prétendît n'écrire que pour ses besoins «personnels»<sup>37</sup>; son legs est représenté dans l'anthologie de Mme Elena Piru par 26 poèmes.<sup>38</sup> Au point de vue métrique les poésies d'Alecu semblent refléter une certaine réserve vis-à-vis des formes iambiques, les formes trochaïques étant représentées par 20 textes et les formes iambiques par 6<sup>39</sup>. Dans un cas (n° 12) deux vers trochaïques se combinent avec un vers iambique (cf. 36.2.1.).

**36.1.** Les octosyllabes trochaïques qui, auparavant, avaient presque toujours des rimes plates (35.1.) présentent déjà une grande variété. Le schéma *AbAb* qui deviendra aussitôt une forme très populaire fournit le cadre d'une poésie galante commençant par le nom d'Aphrodite (n° 7):

Afrodită întristată  
Căci nu s-află pe pămînt  
Frumusețe-ndestulată  
Și de duh si de cuvînt;

Te zări d-abia pă tine  
Și te hotărî de om  
Căruia i să cuvîne  
Ca să-i fie clironom.

Ces strophes sont comparables au début d'une chanson néo-grecque où il est également question d'Aphrodite (*Orig.* 28):

*Ἀφροδίτη μου κορία  
Ἰλαρόντατε θεά,  
τοῦ υἱοῦ σου τὴν κακία  
ὄλ' ἢ γῆ καταβοῶ.*

<sup>35</sup> Cf. éd. citée, 1903, 82. — La même période métrique se retrouve par ex. chez Vittorelli cf. «Oh! in amista dolcissima — Congiunta a l'alma mia — Eh, per pietade ascoltami — Se m'ami ancor qual pria» (*Poesie*, ed. A. Simoni, Roma, 1911, 141).

<sup>36</sup> *Observații sau băgări de seamă asupra regulilor și orînduielelor grammaticii rumînești*. Rimnic, 1787, 134 sq.; on, y trouve déjà une description très sommaire des mètres iambiques jusque-là inconnus.

<sup>37</sup> «N-am fost stihurgos [= poète, versificateur] pentru gustul lumii, decît pentru trebuințele mele» — lisons-nous dans la préface de ses poésies écrites à partir de 1795 (éd. E. Piru, 13).

<sup>38</sup> Les mètres trochaïques d'origine grecque prévalent surtout chez C. Conachi (1777—1849) qui nous a légué aussi un traité de versification (*Meșteșugul stihurilor romînești*). Conachi n'y mentionne même pas les mètres iambiques; il n'énumère que 5 mètres trochaïques, ayant 3, 5, 7, 8 et 16 syllabes, et un décasyllabe à césure médiane (cf. l'édition de E. et A. Teodorescu: *Serieri alese*. Bucarest, 1963, 7, 35). Ajoutons-y encore un exemple du *doppio quinario* (40).

Voici aussi quelques autres variantes de la même période: *AbAAb* (n° 1), *AAbCCb* (n° 14); sur la seconde forme strophique v. 35.1.1.

36.2. Sans examiner de près quelques nouveaux exemples du vers politique (n°s 19,25), on peut dire que le noyau des mètres iambiques d'Alecu Văcărescu est constitué par le vers anacréontique de 7 syllabes, c'est-à-dire par le *settenario* italien (cf. 35.2.3). Outre un schéma strophique déjà examiné (*AAbCCb*, cf. n° 25), les heptasyllabes iambiques peuvent être employés comme un mètre autonome (n° 15: «Dă nu mă crezi pe mine») ou en combinaison strophique avec des octosyllabes iambiques. Voici la première strophe de la chanson qui fut souvent publiée sous le titre d'*Oglinda* (n° 4):

Oglindă când ți-ar arăta	8
Intreagă frumusețea ta,	8
Atunci și tu, cu mine,	7
Te-ai închina la tine.	7

Il est évident que cette strophe dérive également du vers politique: l'octosyllabe iambique correspond au premier hémistiche du vers politique et l'heptasyllabe au second. Entre l'octosyllabe néo-grec et l'octosyllabe roumain il y a pourtant une différence essentielle; alors qu'en grec la clause des octosyllabes iambiques esto bligatoirement dactylique (d'où la dénomination *ὁ προπαραξέττος ὀχτασύλλαβος*, v. Stavros, *op.cit.* 47), Alecu n'admettait cette réalisation que dans son vers politique comme par exemple au début d'une chanson souvent recopiée (n° 19): «Război să fac cu stelile [= / — —], cu soarele, cu luna...» Même dans ce cas le deuxième vers revient déjà à la césure oxytone: «Cu cerul tot am hotărît | ș-acum și totdauna».

36.2.1. La chanson «Ochișori frumoși» (n° 12 de l'éd. Picu) constitue une sorte de transition entre les mètres trochaïques et iambiques; dans cette pièce dont tous les vers se terminent par une rime masculine, deux petits vers trochaïques de 5 syllabes forment un tercet avec un *settenario*<sup>39</sup> tronco, c'est-à-dire avec un hexasyllabe iambique:

Ochișori frumoși	— — / — /
Dulci și mîngîioși!	/ — — — /
Ce sînteți mînioși?	— / — — — /

Les strophes de ce genre, connues aux métriciens grecs sous le nom de *στροφὴς ἀπὸ σίχωνος διαφορειακῶν ὀρθμῶν* (Stavros, *op. cit.* 107 sq.), sont

<sup>39</sup> Sans compter 9 poésies grecques qui furent traduites en roumain par Al. Piru (éd. E. Piru LXXX).

<sup>40</sup> D'une manière assez curieuse (et peut-être sous l'effet des vers trochaïques du type / — — — / cf. «Dulci și mîngîioși»), le deuxième temps fort du vers iambique s'affaiblit presque toujours; v. pourtant le v. 18: «Apoi cu ce cuvînt?»

fréquentes dans la chanson populaire néo-grecque, cf. *Πάτια τοῦ γαλοῦ/μὴν ἀγαπᾷς ἄλλοῦ* (*op. cit.* 108). Il reste à voir si cette combinaison se rencontre aussi en tercets.

37. Le frère d'Alecu, Nicolae Văcărescu (1784—1825) n'est représentée dans l'anthologie de Mme E. Piru que par huit poèmes, conçus, à deux exceptions près, en formes trochaïques. Dans deux chansons (n<sup>os</sup> 1,5) nous trouvons un mètre jusque-là inconnu dans la poésie roumaine, à savoir le *senario doppio* des Italiens qui, à son tour, est identique au *verso de arte mayor* des Espagnols.

37.1. Parmi les poésies écrites en heptasyllabes et octosyllabes trochaïques nous devons signaler au moins deux: la première se distingue par une répétition très ingénieuse des motifs, la seconde par une structure assez inusitée de la forme strophique. La chanson n<sup>o</sup> 7 n'est, à proprement parler, qu'un huitain monorime:

A trăi făr-a iubi,  
 Mă mir ce trai o mai fi!  
 A iubi făr-a simți,  
 Mă mir ce dragoste-o fi!  
 A simți făr-a dori,  
 Mă mir ce simțire-a fi!  
 A dori făr-a jertfi  
 Mă mir ce dor o mai fi!

Cette disposition très savante des répétitions peut être représentée dans toute sa complexité au moyen du schéma suivant:

A		B
C	A	D
B		E
C	B	D
E		F
C	E	D
F		G
C	F	D

L'autre pièce (n<sup>o</sup> 8) qui nous intéresse de près<sup>41</sup> commence par un quatrain monorime comme la plupart des chansons transylvaines du XVIII<sup>e</sup> siècle (32):

<sup>41</sup> Elle a été plus d'une fois publiée sous le titre de *Durda* (nom de cheval).

Primăvara se ivește,  
Iar vezi muguru-nfrunzește,  
Și iarba cum încolțește,  
Inima-mi zburdă și crește!

Dans la deuxième strophe le «Gruppenreim» cède la place — comme souvent dans la poésie populaire — à des assonances à peine différenciées. En tout cas, nous avons affaire à des cinquains construits selon le schéma *AABBB*:

Cucul a-nceput să cînte,  
Nu pe crăci uscate, frînte;  
Micșuneaua, cam plăpîndă,  
Altor flori miros comîndă,  
Daleo, doamne, ce orîndă!

Les quatre dernières strophes préludent, au point de vue du style, au lyrisme d'inspiration populaire d'Alecsandri (cf. éd. Piru, XXXVII):

Daleo, daleo, dragă durdă,  
Fă-te-ncoace, nu fi surdă,  
Vin' să te-ngrijesc mai bine  
C-a-mpuiat greierii-n tine,  
Daleo, durdă, vai de mine.

**37.2.** Une autre innovation métrique de Nicolae fut signalée par N. I. Apostolescu dans les termes suivante: «Le fils cadet de Jenake Văcărescu, Nicolas — l'oncle de Jean — apporta une forme nouvelle, mais qui fut négligée par les poètes suivants, pour être reprise avec éclat plus tard par Bolintineanu et par Eminescu. Il employa pour la première fois — croyons-nous — la forme amphibrachique dans les vers roumains». <sup>42</sup> Dans l'édition de Mme E. Piru les poésies conçues dans cette forme — correspondant au *senario doppio* Italiens et au *verso de arte mayor* espagnol <sup>43</sup> — ne sont qu'au nombre de deux (n<sup>os</sup> 1,5); en tout cas, vu qu'il s'agit d'une forme fixe (ou, plus exactement, d'un mètre «monorythmique»):  $\_ \ / \ \_ \ \_ \ / \ \_ \ | \ \_ \ / \ \_ \ \_ \ / \ \_ \ )$  il est plus ou moins surprenant de voir qu'à l'exception d'un seul vers (n<sup>o</sup> 5 v. 8: «S-au săvîrșit toate! ... ah, rumpe-te, ață!»). Nicolae Văcărescu maniait ce mètre difficile avec un art consommé. Sa première chanson et surtout le début de celle-ci, avec ses oppositions symétriques, rappelle de nouveau les *concetti* et le maniérisme de l'Arcadie italienne:

<sup>42</sup> Cf. *L'influence des romantiques français sur la poésie roumaine*. Paris, 1909, 124.

<sup>43</sup> Sur les possibilités de filiation cf. W. Kayser, *Geschichte des deutschen Verses*. Bern—München, s. d. [1963], 36—37; Gáldi, *Orig.* 39. A notre avis le mètre espagnol, né peut-être du décasyllabe lyrique (cf. Verrier, *op. cit.* III, 247 sq.) de l'ancienne littérature française, pénétra, d'une



In rai fără tine | e moarte, e ghieată!  
 Ş-în iad lingă tine | e bine, e viaţă!  
 Ş-în iarnă cu tine | sînt toate-nflorite,  
 Ş-în vară cînd nu ești, | sînt toate pierite...

Bien que dans la poésie néo-grecque ce mètre — comme un des *νότοι οίχοι* — soit également connue (cf. Stavros, *op. cit.* 92), il est possible que Nicolae Văcărescu l'ait emprunté directement à la versification italienne. Quoi qu'il en soit, on peut bien appliquer à ce nouveau mètre roumain aussi la description qu'en fit, en 1596, Alonso López Pinciano: «El metro castellano de doze syllabas quiebra con el acento tres partes, la una en quinta sílaba, y la otra en octava, y la otra en undécima, como lo vereys en exemplo dicho: *al múy prepoténte don Juán el segúndo*».<sup>44</sup>

Il est encore à remarquer que chez Nicolae le *senario doppio* se termine toujours par une rime féminine; sa variété catalectique ( — — — — — | — — — — — | ^ ) ne paraîtra que plus tard, chez les poètes romantiques comme C. Negruzzi (45).

38. Comment faire entrer dans cet essai de synthèse l'oeuvre de I a n c u V ă c ă r e s c u (1792—1863) qui, selon l'épithape très juste de sa tombe, mérite d'être considéré comme «le père de la poésie roumaine» («părintele poeziei romîne»)? Nous sommes d'avis qu'aux alentours de 1821 on peut faire une césure dans son oeuvre; dans ce cas nous n'aurons à faire état que d'un nombre assez limité de poésies, à savoir de celles qui sont antérieures à l'année révolutionnaire 1821.<sup>45</sup> Ces poèmes susceptibles d'être datés ne nous réservent qu'une seule grande surprise: les vers ayant moins de 8 syllabes tendent à disparaître (cf. pourtant 42.) et même les combinaisons plus ou moins singulières (v. 38.1) ont des antécédents chez les poètes antérieurs.

38.1. Dans la famille des mesures trochaïques signalons avant tout deux aspects de l'heptasyllabe. Selon le témoignage du poème *Călătoria* (102) ce mètre peut s'associer à une rêverie très caractéristique du préromantisme où seule l'apparition d'un coucou solitaire met une nuance d'allure populaire:

Pietrilor, și voi simțiți  
 C-în stare sînt că jălîți!

part, en Italie pour y donner naissance au *senario doppio*, d'autre part, aux Pays Bays et, de là, en Allemagne. Les correspondances néo-grecques sont d'origine italienne, les correspondances russes, hongroises etc., d'origine allemande. Sur certaines formes archaïques du *verso de arte mayor* v. P. Henríquez Ureña, *op. cit.* 27—28.

<sup>44</sup> *Philosophia antiqua poetica*. Madrid, 1596, 286.

<sup>45</sup> Nous rangeons dans cette catégorie la première partie des *Poeme lirice* (61—109), ainsi que l'ode *La pravila țării* (1818, cf. 239—241), quelques épigrammes (éd. Piru, 242, 244) et des «proverburi» également datées (*ibid.* 250—251). Selon l'aimable communication de A. Piru on peut rattacher à ce groupe le poème *Călătoria*, écrit après 1812.

Silit să călătoresc,  
 Chinu morții pătimesc;  
 Trist și jalnic ca un cuc,  
 Singur sînt unde mă duc...

Après cet »andantino malinconico« qui rappelle peut-être la chute de Napoléon, le premier appel révolutionnaire de 1821, quoique écrit dans le même mètre, fera l'impression d'un »allegro con brio« :

Frați uniți, nu ca tîlhari,  
 Ci ca romîni oameni mari,  
 Veniți să ne sfātuim  
 Ce-ar trebui, cum să fim...

C'est également à propos des formes trochaïques que nous devons mentionner le long poème *Primăvara amorului* (1817), avec ses quatrains déjà conventionnels (8+7+8+7, *AbAb*):

N-am să scap, în piept port doru [ . . . — / — / — / — ]  
 Piste ape, piste munți; [ — / — / — / — / — / — ]  
 Văz că piste mări Amoru,  
 Cînd o vrea își face punți.

38.2. Une forme entièrement nouvelle est l'octosyllabe iambique »*κετά σίχρον*«; elle provient, selon toute probabilité, de la littérature française. Le poème *La rîu* (104) commence par les vers suivants:

Du-te curgînd, curînd te du,  
 Ah, rîulet! găsește-o tu  
 P-a care face d-am vărsat  
 Lacrămi, care te-am turburat...

Sans nous arrêter à quelques formes déjà mentionnées (cf. *Cercul de aur* 77: dodécasyllabe du type 5, 7, cf. 35.2.4.); *La pravila țării* 239, *La privighetoare* 101: 8+7+8+7, *aBaB*; *Bunăvestire* 107: vers de 15 syllabes etc.), il est nécessaire d'attirer l'attention sur le poème *Adevărul* (78 sq.) où des heptasyllabes d'inspiration anacréontique (cf. *Rugăciune* 81: »Stăpîne al luminii! — Eu văz în adevăr — Voința ta cea sfîntă« etc.) alternent avec des vers libres, les premiers qui aient été écrits en roumain (82):

Inel de lanț e omul — / — / — / —  
 Părtaș soțietății. — / — — — / —  
 Inelele sînt d-aur, — / — — — / —

De argint,	— — /
De aramă,	— — / —
De lut, de lemn,	— / — /
De pai.	— /
Din astea toate	— / — / —
Sînt multe	— / —
In multe părțicele,	— / — — — / —
Amestecat spoite,	— — — / — / —
Prefăcute;	— — / —
Cît nu le cunoști firea,	— / — — — / —
Atît e viclenită.	— / — — — / —

Etant donné que Iancu Văcărescu est un des premiers traducteurs de Goethe (cf. *Dracul* 248), on ne se trompe peut-être pas en supposant que la méditation que nous venons de citer est née, quant à sa forme, sous l'influence de certaines odes goethéennes comme par ex. *Das Göttliche* ou *Prometheus*. On ne saurait mieux terminer cette période du Siècle des Lumières qu'en rapprochant l'hymne à la Vérité de Văcărescu de la première de ces odes:

Edel sei der Mensch,	/ — / — /
Hülfreich und gut!	/ — — /
Denn das allein	— / — /
Unterscheidet ihn	— — / — /
Von allen Wesen,	— / — / —
Die wir kennen.	— — / —
Heil den unbekanntem	/ — / — — —
Höhern Wesen,	/ — — / —
Die wir ahnen!	— — / —
Ihnen gleiche der Mensch,	/ — / — — /
Sein Beispiel lehr uns	— / — / —
Jene glauben.	/ — / —

#### d) *Innovations d'origine italienne*

39. Dans ce sous-chapitre nous voudrions examiner brièvement les réformes métriques probablement indépendantes des innovations d'origine néogrecque. Le premier poète que nous devons mentionner à ce propos est le Transylvain Ioan Buda-Deleanu (cf. 30.) qui, dans certaines notes ajoutées

à son épopée comique *Țiganiada*, oppose nettement la structure de ses vers, appelés *stihuri*, à celle des *vierșuri*, c'est-à-dire des vers folkloriques et des vers d'inspiration populaire comme par exemple les histoires rimées de Ioan Barac, auteur d'un remaniement roumain de notre *Árgyirus* (29).<sup>46</sup>

39.1. A propos de Budai-Deleanu il est nécessaire de faire une distinction précise entre la structure de ses strophes et le rythme de ses vers. Quant à la strophe, elle n'est rien d'autre que la «sestina narrativa» des Italiens, décrite par Fr. Flamini dans les termes suivants: «La sestina lirica... non va confusa con la sestina narrativa, di due coppie d'endecasillabi a rime alterne chiuse da una rima baciata (ABABCC)».<sup>47</sup> Voici une strophe de Casti (*Gli animali parlanti*, chant X, str. 58):

E ognor moltiplicandosi le spie,  
I sospetti, i pericoli, i timori,  
Le persecuzion, le prigionie,  
Per sottrarsi a disastri anche maggiori  
Altri migraro in region lontane,  
Altri s'uniro al Elefante e al Cane.

A coup sûr, Budai-Deleanu avait adopté sans difficulté la disposition des rimes. Dans la plupart des cas il a préféré, sous l'influence du vers italien, la rime féminine; selon Rosetta del Conte: «Le sestine del Budai sono il frutto felice di un esercizio tecnico paziente, che gli ha permesso — con uno sforzo di scelta e adattamento — di rifiutare quasi sempre per la rime, l'aspre e barbara [sic!] terminazione consonantica».<sup>48</sup>

39.2. Quant au rythme, rien ne fut plus difficile à un Roumain de Transylvanie que de créer en sa langue des vers rappelant au moins vaguement le caractère iambique de l'*endecasillabo* occidental; même au-delà des Carpathes l'*endecasillabo* était, autour de 1800, un mètre à peu près inconnu (cf. 40.). En ce qui concerne les formes lyriques d'allure iambique de Ienăchiță Văcărescu (35.), elles étaient probablement restées inconnues à Budai-Deleanu qui, depuis la fin du siècle, vivait en Galicie, loin du mouvement littéraire de Valachie.<sup>49</sup>

<sup>46</sup> «Poeticul», écrit Budai Deleanu, «au vrut să aducă în limba noastră un feliu de poezie noao, precum să află la italieni și alte neamuri... fiindcă la noi pînă acum puțin au fost obi-cinuite alte *stihuri* afară de cele deobște, ce le numim *vierșuri*» (note à la str. 32 du chant III). Dans la même note il est question aussi de Barac: «Pentru [=despre] această Ileana au povestit și un dascăl din Avrig, în Ardeal; dar într-alt chip începe, nu precum să spune aici și cu *vierșuri* deobște, nu cu tot bine legate».

<sup>47</sup> *Notizia storica dei versi e metri italiani*. Livorno, 1919, 88.

<sup>48</sup> *Omagiu lui Iorgu Iordan*. Bucarest, 1958, 202.

<sup>49</sup> Les poètes d'outre-mont dont plusieurs écrivaient des vers iambiques en grec moderne se trouvaient dans une situation beaucoup plus favorable.

Pour se tirer d'embarras Budai-Deleanu pouvait bien prendre pour modèle, après un séjour prolongé à Lvov (alors Lemberg), la métrique de sa partie adoptive: il trouvait par exemple chez Ignacy Krasicki des sixains composés, au lieu d'hendécasyllabes, de décasyllabes à césure médiane (5, 5).<sup>50</sup> C'est sous l'influence polonaise, croyons-nous, qu'ont pris naissance les décasyllabes de Budai-Deleanu où le seul ictus obligatoire frappe la 9<sup>e</sup> syllabe (et un second ictus, un peu plus flottant, la 4<sup>e</sup>):

O! tu, hirtie | mult răbdătoare,  
 Care pe spate-ți | cu voie bună  
 Toată[-]înțelepția de supt soare  
 Și nebunia | porti împreună,  
 Poartă ș-aceste | stihuri a mele,  
 Cum ți le dau, | și bune și rele.<sup>51</sup>

Il arrive souvent que, grâce à la synérèse, même des vers relativement plus longs peuvent être lus comme décasyllabes:

Cătră ai noștri; la arme, la arme afară!<sup>52</sup>

39.3. Dans certains cas on rencontre aussi des mesures plus complexes. Quelques passages lyriques du chant III (str. 6—18) se distinguent par leur musicalité; signalons-y, en dehors du *quinario doppio* (v. la note 45), le décasyllabe anapestique des Italiens:

a) **Vezi** cele paseri | pre rămurile  $\underline{\quad} \quad \underline{\quad} \quad \underline{\quad} \quad \underline{\quad} \quad | \quad \underline{\quad} \quad \underline{\quad} \quad \underline{\quad} \quad \underline{\quad}$   
 b) Ce jucându-se | vesele cîntă?  $\quad \quad \underline{\quad} \quad \underline{\quad} \quad \underline{\quad} \quad \underline{\quad} \quad | \quad \underline{\quad} \quad \underline{\quad} \quad \underline{\quad} \quad \underline{\quad}$

Il y a des anapestes analogues aussi dans une autre strophe:

Tot ce simte, să mișcă, viază,  $\underline{\quad} \quad \underline{\quad} \quad \underline{\quad} \quad \underline{\quad} \quad \underline{\quad} \quad \underline{\quad} \quad \underline{\quad}$   
 Tot ce-nverde, ce-nfloare și crește

Des vers de ce genre sont fréquents même dans la poésie italienne du XX<sup>e</sup> siècle: «Lampeggiavano i monti e le coste» (d'Annunzio, *Elettra*, v. 129). A. Duro renvoie à un exemple plus classique, notamment à une strophe de Manzoni: (v. *Immagini e ritmi*. 6<sup>e</sup> éd. Roma, s. d. [1956], 93):

Ben talor nel superbo viaggio  
 non l'abbatte l'eterna vendetta;

<sup>50</sup> Sur les détails de l'influence polonaise cf. mon article *Incă o dată despre metrul «Țiganiadei»*. LR. 1959/2, 61 sq.

<sup>51</sup> Les vers de ce genre sont comparables aussi au *quinario doppio* des Văcărești (35. 2. 2.) que Budai-Deleanu devait connaître directement et non par la filière de la littérature néo-grecque.

<sup>52</sup> Sur les synérèses de ce genre cf. F. Fugaru, *Despre lectura manuscriselor lui I. Budai-Deleanu* LR. 1958/4, 11 sq.

ma lo segna, ma veglia ed aspetta;  
 ma lo coglie all'estremo sospir.

39.4. Il nous reste à voir où Budai avait trouvé le modèle d'un autre décasyllabe où aussi bien avant le césure médiane qu'à la fin du vers il y a une clausule masculine (!):

Veniti, fraților,   la creșcul must,	— / / — / ^   — — / — / ^
Să ne bucurăm   bîndu-l și închinînd:	— — — — / ^   / — — — / ^
De sete un pahar,   altul pentru gust,	— / — — / ^   / — / — / ^
A treia de chief,   a patra cîntînd,	— / — — / ^   — / — — / ^
A cincea de saț,   că a șasa-i prisos;	— / — — / ^   — / — — / ^
De-a șapte încolo   n-aduce folos.	— / — — / ^   — / — — / ^

Ce mètre pourrait être expliqué soit par la réunion de deux petits vers populaires de 5 syllabes (hexasyllabes catalectiques, cf. 9.2.), soit par une variante à césure et à clausule masculine du dodécasyllabe trochaïque (30.). Malheureusement aucune de ces deux hypothèses ne peut être prouvée d'une manière absolument convaincante.<sup>53</sup> L'influence directe du décasyllabe français à césure médiane semble exclue.<sup>54</sup>

40. Gheorghe Asachi, cet infatigable pionnier du renouveau intellectuel de la Moldavie (1788—1869), était certainement un fidèle imitateur de la technique des quatre poètes issus de la famille des Văcărești; c'est lui qui forgea un mètre harmonieux du vers trochaïque de 16 syllabes;<sup>55</sup> voici la premier sixain de son ode *Cătră Italia* (1812):<sup>56</sup>

Vă urez, frumoase țermuri   ale-Ausoniei antice,	A
'Ncunjurate de mări gemeni,   împărțite de-Apenin,	b
Unde lîngă dafin verde   crește-olivul cel ferice,	A
Unde floarea nu se trece   supt un cer ce-i tot senin	b
Unde monumenturi mîndre-a   lumii domnitoare ginte,	C
Inviază mii icoane   la aducerea-aminte. <sup>55</sup>	C

<sup>53</sup> Le fait que sous la plume d'Héliade cette espèce de décasyllabe alternera avec des dodécasyllabes trochaïques (*Visul* 1836, éd. D. Popovici, I, 168) semble militer en faveur de notre deuxième hypothèse:

Imi împuta vini | ce le nu le-aveam;  
 Așteptam osînda | l-orice faptă mare;  
 Eram bănuît | chiar cînd mă smcream;  
 Ș-apoi împăcată | era iertătoare.

Inutile de dire qu'en écrivant ces vers Héliade ne connaissait point les tentatives analogues de Budai-Deleanu dont les manuscrits ne seront découverts qu'à une date postérieure.

<sup>54</sup> Sur ce mètre cf. W. Th. Elwert, *Französische Metrik*. München, 1961, 116.

<sup>55</sup> Sur ce mètre d'origine grecque cf. *Orig.* 44 sq. La date précise de l'introduction de cette forme n'a pas encore été établie avec certitude. Selon l'aimable communication de M. A. Piru, C. Conachi s'en servit à partir de 1802 (cf. aussi l'éd. E. et A. Teodorescu, Bucarest, 1963, 7, 98, 103, 106, 111 etc.).

Dans la même forme un peu lourde Asachi essaya d'écrire aussi des sonnets (*La introducerea limbii naționale în învățătura publică*, 1819). Mais ce poète, si profondément influencé par ses impressions romaines<sup>56</sup>, ne s'est point contenté de cette solution hybride; un peu plus tard il publiera déjà son sonnet pétrarquaisant *Către planeta mea* qui, pour le moment, doit être considéré comme le premier spécimen de l'hendécasyllabe roumain.

Selon toute probabilité, les hendécasyllabes de Iancu Văcărescu (éd. Piru 165 sq.) que nous allons examiner un peu plus bas (p. 88) sont postérieurs à ceux de Gh. Asachi. Citons donc le beau sonnet d'Asachi qui termine si dignement une longue période pleine de tâtonnements et d'innovations plus ou moins réussies:

Cît ți-s dator,   o stea mult priincioasă	/  —  —  /     —  /  /  —  —  /  —
Că în primăvara   vieții mele	—  —  —  /  —     —  /  —  /  —
Tu m-ai ferit   de strîmbe căi și rele,	/  —  —  /     —  /  —  /  —  /  —
Și m-ai condus   pe calea virtuoasă!	—  —  —  /     —  /  —  —  —  /  —

Tu-n sîn mi-aprinzi   făclia luminoasă,	/  /  —  /     —  /  —  —  —  /  —
M-ai adăpat   l-acrèe fîntînele,	—  —  —  /     —  /  —  —  —  /  —
Și cînd vieța-mi   îndulcesc prin ele,	—  /  —  /  —     —  —  /  —  /  —
Disprețuiesc   chiar soarta fioroasă.	—  —  —  /     —  /  —  —  —  /  —

Ca să doresc   a vieții nemurire	—  —  —  /     —  /  —  —  —  /  —
Mă-ndeamnă raza-ți   care-n cer se vede,	—  /  —  /  —     /  —  /  —  /  —
Cum statornică-urmaz-   a ei rotire.	—  —  /  —  —  /     —  /  —  /  —

De la țermul fatal   vasul purcede,	—  —  /  —  —  /     /  —  —  /  —
Și-acum plutind,   prin marea de peire,	—  /  —  —  /     —  /  —  —  /  —
A ta rază la port   mă va încrede. <sup>57</sup>	—  —  /  —  —  /     —  /  —  /  —

La particularité la plus frappante de ce nouveau mètre<sup>58</sup> est la place presque fixe de la césure: sur un total de 14 vers les *endecasillabi a minore* sont au nombre de 10 (4, 7: 8 cas; 5, 6: 2). Dans le premier hémistiche il y a un ictus obligatoire à la 4<sup>e</sup> syllabe; un autre ictus peut frapper, dans l'intérêt de l'expressivité, même la 1<sup>re</sup> syllabe (cf. les vers 1, 3, 5). Le rythme iambique est

<sup>56</sup> Asachi vécut à Rome comme poète et peintre de 1807 à 1812.

<sup>57</sup> Cf. Gh. Cardaș, *Poezia românească*, Bucarest, 1937, I, 63.

<sup>58</sup> Selon E. Lovinescu, Asachi écrit ses sonnets «mai întîi în italienește prin sugestia poetilor italieni și, mai ales, a marelui cîntăreț al dragostei neîmplinite, a lui Francesco Petrarca» (*Gh. Asachi*, Bucarest, 1923, 113). Voir aussi la préface de l'édition de 1854 des Poésies d'Asachi où le poète lui-même précise «că s-a îndreptat precît se putea, după regulile poeziei italiene, ce sînt mai conforme cu geniul limbii noastre» (Lovinescu, *op. cit.* 225).

plus net dans le second hémistiche (cf. les vers 3, 10); néanmoins l'avant-dernier ictus est souvent supprimé (cf. les vers 4—6, 8—9, 13). Quant aux *endecasillabi a maggiore*, ils ont nécessairement une césure masculine (6,5, cf. les vers 12, 14); le vers 2, avec sa césure féminine après la 6<sup>e</sup> syllabe [!], est manifestement défectueux. Au fond ce vers est plutôt un *quinario doppio*:

Că-n primăvara|vieții mele                    = — — — — | — — — —

En comparaison avec les rimes exclusivement féminines et le rythme plus ou moins capricieux de ce sonnet les huitains de Iancu Văcărescu, construits selon le schéma AbAbCdCd et avec une césure obligatoire après la 4<sup>e</sup> (ou, très rarement, après la 5<sup>e</sup>) syllabe, paraissent plus évolués, mais aussi plus froids, plus calculés:

Uitare-n veci | vrei între noi să fie?    [... | — — — ...]

Frumoasă ești; | eu alt nu știu, iubesc!

Mergi să auzi | ce mișlisiri plac ție,    [... — — — —]

Nimicuri dragi | la neamu-ți femeiesc.

Mais n'oublions pas que l'élégie *Uitare-n veci* n'est qu'une traduction. Son original n'a pas encore été retrouvé (cf. éd. Piru LV), mais la facture des vers roumains nous oblige à penser à une source allemande ou française.<sup>69</sup> Ajoutons que les hendécasyllabes d'une célèbre stance de Goethe (*Zueignung*, str. 1) présentent des similitudes nullement négligeables (surtout en ce qui concerne la prédominance de la césure «a minore»):

Der Morgen kam; | es scheuchten seine Tritte  
Den leisen Schlaf, | der mich gelind umfing,  
Dass ich, erwacht, | aus meiner stillen Hütte  
Den Berg hinauf | mit frischer Seele ging;  
Ich freute mich | bei einem jeden Schritte  
Der neuen Blume, | die voll Tropfen hing.  
Der junge Tag | erhob sich mit Entzücken,  
Und Alles ward erquickt, | mich zu erquickten.

A notre avis, une strophe de ce genre (mais du type AbAbCdCd, avec un vers de 12 syllabes à la fin) devait être l'original allemand de la traduction de Iancu Văcărescu; il n'en reste pas moins que l'alternance régulière des rimes féminines et masculines est une particularité d'origine incontestablement française dans la poésie allemande elle-même.

<sup>69</sup> Sur cette particularité du décasyllabe français (4,6) cf. Elwert, *op. cit.* 114 sq.



**40.1.** L'hendécasyllabe d'allure italienne ne fut pas l'unique innovation importante de Gh. Asachi; on retrouve chez lui aussi une variante caractéristique de la période iambique lyrique (8+7) qui dérive du sectionnement du vers politique (cf. 35.2.6.). Sous la plume du poète moldave les vers 1 et 3 se terminent par une clausule dactylique non rimée tout comme dans la métrique grecque moderne ou italienne:

**Mergi unde cu Haritele  
Dulce amor domnează,  
Unde-al meu gînd și inima  
Deapururi viază.<sup>60</sup>**

<sup>60</sup> Cité par Lovinescu, *op. cit.* 127. La même strophe rendue célèbre par Manzoni (*Il Cinque Maggio*), sera reprise par Héliade, un autre admirateur de la poésie italienne (49.3.).

#### IV. Le romantisme roumain

41. La longue période qui va de 1821 jusque vers 1866, c'est-à-dire jusqu'à l'union définitive des Principautés et à la parution des premières poésies de Mihai Eminescu, constitue une époque de renouveau national, une véritable «Ère des Réformes»<sup>1</sup> qui, au point de vue littéraire, se déploie sous le signe du romantisme. Les innovations qui se manifestent dans le domaine de la versification s'attachent à une série de grands noms; après un examen sommaire de la seconde période de l'activité de Iancu Văcărescu, nous avons à analyser l'apport de I. Heliade-Rădulescu, Vasile Cîrlova, Costache Negruzzi, Gr. Alexandrescu, C. Bolliac, G. Bolintineanu et V. Alexandri. Ce sont, en somme, ces sept poètes qui ont préparé la voie vers le classicisme national de Mihai Eminescu (v. 50. et suiv.).

42. Les poésies antérieures à 1821 de Iancu Văcărescu nous ont révélé un auteur qui, à peu d'exceptions près (38.), s'était contenté d'une métrique introduite par ses prédécesseurs. Après 1821, on lui doit pourtant une série d'innovations bien qu'il nous paraisse presque impossible, au moins pour le moment, de fournir des dates précises.

42.1. Les vers trochaïques ayant moins de 8 syllabes forment une longue série de périodes et de combinaisons strophiques. Sous l'impulsion d'une sorte de maniérisme Iancu<sup>2</sup> recourait souvent à des vers très brefs (cf. nos remarques sur ses formes iambiques). La période  $(4+4+7) \times 2$  (née du sectionnement du grand vers trochaïque de 15 syllabes) est à expliquer par des modèles italiens et néo-grecs (cf. RVK. 170, éd. Piru 175):

*Chiabrera*

Senti, senti  
Miei tormenti  
Senti ormai gli affanni miei,

*Rigas*

<sup>2</sup>Ω παιδιά μου,  
<sup>2</sup>Ορφανά μου,  
Σχορπισμένα δὲ κ' ἐκεῖ.

<sup>1</sup> Terme emprunté à l'historiographie hongroise pour désigner l'époque de Széchenyi et Kosuth.

<sup>2</sup> Comme les poètes du «biedermeier» dans les pays germanophones et en Hongrie.

Mostra Amore  
Tuo rigore  
All'asprezza di costei.

Διοργμένα  
Ἐβροισμένα  
Ποιὸς ἀκλήρως αἴς διοικεῖ.

Iancu Văcărescu

Tinerețe,  
Frumusețe  
Și-alte daruri câte sînt,  
D'împreună  
Te cunună,  
Una te vor pe pămînt.

La période (6+6+5)×2 (avec le même schéma des rimes: AAbCCb) semble être une formation analogique (*Soarta în viață*, éd. Piru 128); même plus tard elle restera fort rare dans l'histoire du vers roumain:

Suflet altu n-are  
Chin astfel de mare  
Foc astfel de greu;  
Trăiesc moarte vie,  
Fără să mai stie  
Altul decît eu.

[... ≧ ⊥ ]

La période 8+7 forme des quatrains (*Către mormînturi*, 130), des sixains (*Nemulțumirea cu nădejdea* 130), des huitains (*Bacchic* 192) et même de nonains (*Safo* 209: AAbCCbDDb); plus d'une fois les heptasyllabes (102—3 etc.) sont employés *κατὰ στίχον*, comme avant 1821 (cf. *Călătoria*).

Une innovation très surprenante consiste dans l'emploi d'octosyllabes non rimés; la 2<sup>e</sup> partie du poème *La adevărat iubită* (200) semble se composer de cinquains sans rimes:

Draga mea, spui adevăru?  
Vrei să-mi prenoiești ființa?  
Zîmbetul tău nu mă-nșală!  
Luceaferi-ți luminară  
Labirintu vieții mele!

Peut-être avons-nous affaire à une imitation de l'octosyllabe anacréontique; même dans ce cas la division — d'ailleurs hypothétique — du texte en cinquains reste inexpliquée.

En ce qui concerne les mètres trochaïques plus longs, il suffit de signaler trois sonnets en dodécasyllabes, dont deux (*Pacea, Lui Aga Nicolache Ghica* 113—114) parurent en 1829—1830. Toutes les rimes sont féminines; leur disposition est conforme à un des schémas les plus anciens (*ABAB ABAB CDC DCD*). Il n'est pas inutile d'ajouter qu'à la même époque Héliade écrivit également deux sonnets, mais en *quinari doppi* (éd. Popovici I, 289—290); la disposition des rimes — surtout en ce qui concerne le second quatrain — prélude déjà à la plupart des sonnets d'Eminescu (50.4.2.): *AbBA BAAb CCd EEd*.

Sur quelques exemples antérieurs des vers trochaïques de 16(15) syllabes cf. 40.; chez Iancu on rencontre aussi bien des vers de 15 syllabes (*La ade-vărat iubită*, partie III, 201) que des vers de 16 syllabes (*Cele patru virtuți* 247).

42.2. En connexion avec les formes *i a m b i q u e s* nous avons à signaler, une fois de plus, la fréquence des vers ayant moins de 8 syllabes. La chanson intitulée *Barcarolă* (190—192) peut rivaliser, quant à la brièveté de certains vers, avec *Les djinns* de Victor Hugo. Dans ces strophes de 13 vers les quatre bisyllabes constituent une espèce de refrain:

Pe nori de vijelie	<i>Gingaș,</i>
Viteaz sînt fără frică,	<i>Pescar,</i>
Zboară ca păsărica	<i>Vislaș,</i>
Luntrița mea ușoară.	<i>Corsar,</i>
Ea val sfișie,	Slobod sînt tare
Talaz despică,	Stăpîn de mare.
Unde doboară.	

Un poème entier (*La amor* 175—176) est écrit en quatrains composés de vers quadrisyllabiques (*abab*); plus fréquentes sont les combinaisons des vers de 4 et 5 syllabes (*Prieteșugul* 137: 5+4+5+4; *Sinucizul* 131—132: 5+5+5+4—5+5+5+4, *ABAcDBDc* etc.). Dans un poème bien connu (*Ielele* 223 sq.) paraissent déjà des rimes dactyliques:

Umbre se <b>plimbă</b> , [ ... / — ]	<b>Chiote!</b> [ / — — ]
Vîntul se <b>schimbă</b> .	<b>Țipete!</b>
Neguri s- <b>adună</b> ,	<b>Chicote!</b>
Maluri <b>răsună</b> ,	<b>Urlete!</b>
	<b>Hurur brumb! Brumb!</b> (bis)

A propos du *senario* il convient de mentionner la chanson *Legea tirană* (178—179) où le *senario pieno* se combine avec le *senario tronco*, c'est-à-dire avec sa variante catalectique:

O lege tirană  
 Din buze-mi nu lasă  
 O vorbă să iasă,  
 Să spuie ce dor,

Ce groaznică rană  
 În inimă-mi este;  
 Ce rău fără veste  
 Mă face de mor.

Cf. un petit poème de circonstance de 1819 (242) où 4 *senari tronchi* se combinent avec un *senario piano*.

Dans un seul cas c'est la variété la plus régulière de l'hexasyllabe (— 1 — 1 — 1) qui forme un poème entier (*Minutul îndumnezeit*, 120 sq.; sixains du type *aabccb*).

Les quatrains composés d'octosyllabes et d'heptasyllabes iambiques (*La amor* 146 sq.) doivent leur importance au fait que Iancu mentionna dans des strophes de ce genre les grands prédécesseurs qui, après tant de jeux superficiels, lui suggérèrent des aspirations plus nobles:

Voi sînteți, Rafael! Bairon!	Toți voi amor cîți ați simțit
Petrarca! Mozart! Goethe!	În vremi cît de departe!
Modele d-arte de-nalt ton	În veac de pilde mari lipsit
Ce-n veci el <sup>3</sup> lumei dete;	Cu pilde luați parte!

Le *quinario doppio* se rencontre déjà non seulement sous sa forme catalectique (133. sq.), mais aussi comme un vers catalectique; cf. les périodes 10+9 du poème *Tipografia* (204).

42.2.1. Sans reprendre le problème des hendécasyllabes (cf. 40.), il convient de signaler que déjà Iancu Văcărescu a essayé d'introduire un autre mètre entièrement nouveau, à savoir l'alexandrin. L'épigramme *La portretul maicii mele* (242), n'est pas datée; est-ce un distique antérieur aux traductions de certaines méditations lamartiniennes par Héliade (1826)? Héliade lui-même, dans son traité de versification roumaine, ne mentionne aucun exemple antérieur de l'alexandrin roumain; il n'en reste pas moins que chez Iancu Văcărescu on rencontre deux variétés de l'alexandrin. Dans le premier cas une césure obligatoirement masculine est suivi d'une clause obligatoirement féminine (type MF):

In viață te-au purtat | virtutea și credința;  
 Crescut-ai p-ai tăi fii | ca însăși providința.<sup>4</sup>

Dans le second cas nous devons signaler des alexandrins du type FF. Iancu recourut à cette forme à deux reprises (*Limba bogată* 276; *Într-un alb [=album] a unei dame engleze* 290); dans ces quatrains il n'y a encore

<sup>3</sup> C'est-à-dire l'amour.

<sup>4</sup> Cf. aussi le poème satirique *Potpurri* (230).

aucune alternance des rimes féminines et masculines. Voici la dernière strophe du premier petit poème :

Ca stele cu lumina | vorbesc și prin tăcere  
Înduplecă, încântă, | au tot fără a cere.  
Ochi-ți frumoși, isteții, | în denadins în glume  
Sînt slovele a limbi-ți; | am martur al tău nume.

Etant donné que l'alexandrin roumain se présente ici sous une forme beaucoup plus rudimentaire que dans la technique d'Héliade, nous ne serions pas surpris de pouvoir constater un jour que Iancu Văcărescu était réellement un important pionnier de l'introduction de l'alexandrin. Avait-il pris pour modèle le *martelliano* italien qui a nécessairement 14 syllabes, mais qui, quant à sa diffusion, était au XVIII<sup>e</sup> siècle un mètre beaucoup moins fréquent que l'alexandrin français? Dans le *Potpurri* que nous venons de citer il y a des allusions à Corneille et à Racine (230); tout porte à croire que ce poème repose sur l'imitation de certains poèmes satiriques français. Le modèle de l'alexandrin roumain est donc à chercher dans l'alexandrin français du type MF comme par ex. ce distique de Voltaire (*Discours sur l'homme IV*):

**Tout vouloir** est d'un **fou**, | l'**excès** est son **partage**,  
La **modération** | est le **trésor** du **sage**.

Les alexandrins roumains du type FF que nous venons de citer ne remontent pas directement à une source française; depuis le XVI<sup>e</sup> siècle la césure féminine n'est qu'une simple convention dans la poésie française, puisque l'*e* caduc placé devant la césure doit être nécessairement élidé (cf. Lamartine: «La nuit roule en silenc[e], autour de nos demeures»)<sup>5</sup>. L'influence du *martelliano* italien ou de l'*alejandrino* espagnol est peu probable; même le vers iambique correspondant de la poésie néo-grecque (Gáldi, *Orig.* 44) n'entre pas nécessairement en ligne de compte. Etant donné que Iancu Văcărescu adoptait tantôt la première variante de l'alexandrin (MF), tantôt la seconde (FF), on peut supposer que la normalisation du premier hémistiche en faveur de la césure féminine s'était effectuée en roumain. Ce fut donc Iancu Văcărescu qui légua ce mètre à Héliade; celui-ci, à son tour, le décrira dans les termes suivants: «Alexandrinul plan [=à clausule féminine] se compune din două versuri ce îi sint hemistihuri, de câte șapte

<sup>5</sup>. Il n'en reste pas moins que dans son traité de versification Héliade essayait de justifier la césure féminine par des modèles français (*Curs XXXIII*); dans ce qui suit nous allons reproduire sa propre scansion:

Souvent sur la montagne | à l'ombre du vieux chêne  
Adesea ori pe munte | cînd soarele apune

silabe fiecare. În cel trunchiat isoton [=à clausule masculine] primul hemistichu plan este de șapte silabe și al doilea trunchiat de șese» (*Curs LXXXIII*).

Sur une variante non encore décrite de l'alexandrin roumain (MM: césure et clausule masculines) cf. 44.

43. L'analyse relativement détaillée de la versification des poètes antérieurs aux romantiques proprement dits nous permet de mieux discerner ce que les grands poètes du romantisme roumain doivent à leurs prédécesseurs. Considérons tout d'abord l'activité de Ion Heliade-Rădulescu (1802—1872) qui, en 1830, traduit en roumain les *Méditations* de Lamartine et qui, dès 1817, se préparait à rédiger un traité de versification roumaine.<sup>6</sup>

43.1. Les mètres trochaïques de I. Heliade sont relativement peu variés; par conséquent, il est facile de les décrire. Les mètres les plus brefs (42.1.) tendent à disparaître; comme si l'auteur ne voulait plus briller par une virtuosité qui allait presque toujours au détriment du contenu. Il n'en est pas moins vrai que la célèbre chanson de Gretchen («Meine Ruh ist hin») est traduite en périodes 6+5 («Rămii sănătoasă!/Mi-a zis și s-a dus»); le titre même de cette traduction (*Margherita*) témoigne du rôle intermédiaire du texte français de G. de Nerval (cf. éd. Popovici I, 505). La période 8+7 forme parfois des quatrains traditionnels (*Canțonetă*, cf. Paolo Rolli, *Canzonetta* II), mais elle peut entrer aussi dans quelques combinaisons plus rares (Lamartine, *Lacul*: XAXbXAb; idem, *Providența la om* I, 93—94: XAXbXAAb;<sup>7</sup> idem, *Desnădăjduirea*: XAXAb XCXCb). — Il est curieux de voir que dans plusieurs parties de la méditation *Providența la om* le vers trochaïque de 12 et 11 syllabes sert à former une strophe d'origine incontestablement française, dont les rimes présentent la disposition suivante: AbAbCCdEEd.<sup>8</sup> Voici la dernière strophe de cette méditation en français et en roumain:

Lamartine

Heliade

Marche au flambeau de l'espérance	Mergi după făclia ce îți dă credința
Jusque dans l'ombre du trépas,	Ș-în umbrele morții pînă la mormînt,
Assuré que ma providence	Cu încredințare că-n veci provedința

<sup>6</sup> Cf. Heliade, *Opere*, éd. D. Popovici. Bucarest, 1939. I, 487. Toutes les citations qui vont suivre sont puisées dans cette édition. Sur les études de versification d'Heliade v. D. Popovici, *Ideologia literară a lui I. Heliade-Rădulescu*. Bucarest, 1935, 130 sq. Son traité de versification ne parut qu'en 1868 sous le titre de *Curs intreg de poezie generală*.

<sup>7</sup> La partie qui commence par le célèbre vers «Ô temps, suspends ton vol...» est traduite en tercets construits d'octosyllabes selon le schéma AAbCCb (I, 282). La même disposition des rimes se rencontre dans un remaniement de la méditation *Le désespoir* (I, 292.)

<sup>8</sup> Sur l'histoire de l'«ode pindarique» française de Ronsard à Leconte de Lisle cf. Elwert, *op. cit.* 175. Comme exemple moderne de l'application de la même strophe cf. le poème *Palme* de P. Valéry.

Ne tend point de piègè à tes pas!  
 Chaque aurore la justifie,  
 L'univers entier s'y confie,  
 Et l'homme seul en a douté!  
 Mais ma vengeance paternelle  
 Confondra ce doute infidèle  
 Dans l'abîme de ma bonté.

Nu întinde curse la al tău cuvînt.  
 Orice auroră este în mirare,  
 Şi tot universul în încredinţare  
 Şi omul rămase neîncredinţat?  
 Însă părinteasca a mea răsplătire  
 Întru a mea milă, accastă-ndoire,  
 Şi întru uitare au acufundat.<sup>8a</sup>

43.2. A propos des heptasyllabes iambiques il convient de distinguer deux espèces de vers: le même schéma métrique (par ex. la combinaison strophique 7+7+7+7+6×2; rimes *ABABc*) peut se présenter sous une forme rimée ou non-rimée :

*Serafimul și Heruvimul*  
 (I, 158)

Ochii tăi schînteiază,  
 Brațul tău e puterea,  
 Sabia-ți flăcărează,  
 Cruntă îți e vederea,  
 Fața ta e fior!

*Cîntarea dimineții*  
 (I, 143)

Cîntarea dimineții  
 Din buzi nevinovate  
 Cui altui se cuvine,  
 Puternice Părinte,  
 Decît ție a da?

Dans la réalisation a) (cf. *Cîntarea dimineții*) seul le deuxième ictus est supprimé (— 1 — — 1 —); dans la réalisation b) (cf. *Serafimul și Heruvimul*) l'ictus obligatoire de la 6<sup>e</sup> syllabe est maintenu, mais les deux autres temps subissent un curieux déplacement vers le début du vers (de la 2<sup>e</sup> syllabe à la 1<sup>ère</sup> et de la 4<sup>e</sup> syllabe — éventuellement — à la 3<sup>e</sup>: 1 — — — — 1 —).

La réalisation 1 — — — 1 — prédomine aussi au début du poème *Serafimul și Heruvimul* où l'on trouve des sixains composés d'heptasyllabes (rimes: *ABCABC*). Dans un autre sixain, intercalé dans l'ode *La F. Schiller*, prévaut la réalisation — 1 — — 1 — (I, 185):

Cîntați, vergini, dreptatea  
 Ş-a Terrei<sup>9</sup> împărtire,  
 Dați partea la poet;  
 Cîntați azi libertatea  
 Ş-a omului unire.  
 Onoare la profet!

<sup>8a</sup> L'allongement des vers s'explique, selon toute évidence, par le souci de pouvoir mieux exposer ces idées philosophiques.

<sup>9</sup> Latinisme ou italianisme individuel; doublet savant de *țară*.



La forme classique de l'ode française, voire de l'ode pindarique (cf. 43.1.) fut reprise par Héliade d'abord au moyen de décasyllabes à césure médiane (*quinari doppi*: *Dragele mele umbre*), ensuite en alexandrins roumains (*Odă asupra aniversării de 2 sept. 1829*). Dans le domaine des décasyllabes on retrouve aussi le schéma *ABABc* × 2 (v. plus haut): il est représenté par la partie VII du poème *Visul*. Même dans quelques autres cas Héliade cherchait à créer un lien solide entre deux strophes successives; voici par exemple la structure du poème *Rugăciunea pruncului*: 10+9+9+10 — 9+10+10+9; rimes: *AbBA dCCd*. L'alternance rigoureuse des rimes féminines et masculine témoigne de l'influence déjà prépondérante de la métrique française.<sup>10</sup>

43.2.1. C'est également par l'influence française qu'on doit expliquer la fréquence de l'alexandrin dans l'oeuvre d'Héliade. Chez lui l'alexandrin roumain de 14 ou 13 syllabes (cf. 42.2.1.) est déjà un mètre définitivement formé qui peut entrer dans des combinaisons strophiques assez variées. Les modèles français sont souvent identifiables même au moyen des traductions d'Héliade:

Quatrans

Lamartine: *L'isolement*

a) *AbAb*

Souvent sur la montagne, | à l'ombre du vieux chêne,  
 Au coucher du soleil, | tristement je m'assieds;  
 Je promène au hasard | mes regards sur la plaine,  
 Dont le tableau changeant | se déroule à mes pieds.

Héliade: *Singurătatea*

Adesea ori pe munte, | când soarele apune,  
 Eu obosit de gânduri, | la umbră rezemat,  
 În jos preste cîmpie | vederea-mi se răpune,  
 Privind cum se destinde | cu-ncetul și treptat.

Sous la plume d'Héliade la même strophe «se roumanise» très rapidement: à notre avis, l'expressivité du vers roumain commence, entre autres, par sa ballade *Zburătorul* (1844) où le naturel du langage parlé se mêle si harmonieusement au balancement déjà conventionnel des deux hémistiches. Voici la 1<sup>ère</sup> et la dernière strophes de l'idylle qui est intercalée entre les deux parties épiques (v. 77—80):

<sup>10</sup> Cf. pourtant quatre strophes du poème *Serafimul și Heruvimul* (I, 157) où il n'y a que des rimes féminines.

Vezi, mamă, ce mă doare | și pieptul mi se bate,  
 Mulțimi de vinețe | pe sân mi se ivesc;<sup>11</sup>  
 Un foc s-aprinde-n mine, | răcori mă iau la spate,<sup>12</sup>  
 Îmi ard buzele,<sup>13</sup> mamă, | obrajii-mi se pălese!

— — — — —  
 Tăcere este totul | și nemișcare plină;  
 Încîntec<sup>14</sup> sau descîntec | pe lume s-a lăsat:  
 Nici frunza nu se miscă, | nici vîntul nu suspină,  
 Și apele dorm duse,<sup>15</sup> | și morile au stat.

b) La strophe 12+12+12+6 est très fréquente chez Lamartine; voici par exemple le début de l'ode *La gloire* qui, selon son sous-titre, fut adressée «à un poète exilé», le Portugais Manoel:

Généreux favoris des filles de Mémoire,  
 Deux sentiers différents devant vous vont s'ouvrir:  
 L'un conduit au bonheur, l'autre mène à la gloire;  
 Mortels, il faut choisir.

Héliade, en bon helléniste, reconnu sans difficulté dans cette forme un reflet moderne de la strophe saphique; il s'en servit donc pour traduire — après une tentative peu réussie<sup>16</sup> — les célèbres odes de Sapho à Aphrodite et à son amante<sup>17</sup>; voici la 1<sup>ère</sup> strophe de la seconde ode:

I<sup>ère</sup> traduction (en vers sans rimes)

Pare-mi ferice | ca zcii oricine  
 Stă înainte-ți, | și d-aproape-aude  
 Dulcea ta voce. | Si mai ferice-ncă  
 De-ți vede fața...

II<sup>e</sup> traduction (en alexandrins)

Ca zcii de ferice | acela mi se pare  
 Ce-mpins de soartea-i bună | nainte-ți va veni.

<sup>11</sup> La réalisation  $\sim \underline{\text{f}} \sim \sim \sim \underline{\text{f}} \sim \sim \sim \underline{\text{f}} \sim \sim \sim \underline{\text{f}} \sim (\sim)$  restera toujours une des plus fréquentes en roumain; cf. aussi en français: «N'éprouve devant eux | ni charme ni transports» (*L'isolement*, v. 18).

<sup>12</sup> Un des rares vers où tous les temps forts (ictus) du mètre se réalisent au moyen de la répartition des accents.

<sup>13</sup> Les heurts de ce genre de deux temps forts seront plus tard soigneusement évités par les poètes, en particulier par Eminescu.

<sup>14</sup> Mot créé par Héliade sur le modèle de *descîntec*; un autre exemple (*incîntic*, Odobescu) est signalé par DA. III, 563. Cf. fr. *enchantement*, ital. *incanto*, *incantesimo*. N'oublions pas que précisément Héliade fut un pionnier de l'italianisation du vocabulaire roumain.

<sup>15</sup> La scansion de cet hémistiche est la suivante:  $\sim \underline{\text{f}} \sim \sim \sim \underline{\text{f}} \sim$  ce qui diminue considérablement le choc des deux temps forts.

<sup>16</sup> Sur quelques hendécasyllabes assez mal rythmés d'Héliade cf. les réflexions de V. Streinu, *op. cit.* I, 192.

Și dulcele-ți accente, | divină ta cântare  
D'aproape v-auzi.

Cinquains (ou dixains). — Un seul exemple généralement connu: *La moartea lui Cîrlova* (*AbAbc*×2). Rien de pareil dans la poésie française, mais cf. quelques autres poèmes d'Héliade construits selon le même schéma (43.2.).

Sixains (*AAbCCb*). L'exemple le plus connu du sixain monométrique est la traduction de la méditation lamartinienne *Le poète mourant* (*Nouvelles méditations*); en voici la première strophe:

A vieței mele cupă   se sparse încă plină;	A
In lungi suspine viața-mi   se duce și declină;	A
Nici lacrem', nici regrete   n-o pot întîrzia.	b
In bronzul ce mă plînge   în sonuri precurmate,	C
A morții mină rece   ultima-mi ora bate,	C
Să gem oar'? sau mai bine   să caut a cînta?	b

Sur les dixains composés d'alexandrins: 43.1.

43.2.3. Héliade écrivit aussi des sonnets sans pourtant adopter l'hendécasyllabe acatalectique d'Asachi (40.); comme Iancu Văcărescu, il recourut tantôt au dodécasyllabe trochaïque à césure médiane (*Sonet II*,<sup>18</sup> I, 290), tantôt au décasyllabe d'allure grecque (*Sonet I*,<sup>19</sup> I, 289). Néanmoins il écrivit déjà des sonnets en alexandrins; dès 1836 il publia le cycle *Visul* qui se compose de XX sonnets,<sup>20</sup> conçus selon le schéma *AbAb CdCd EEf GGf*. La discontinuité qu'il y a entre les rimes des deux quatrains est une particularité relativement moderne; quant à la littérature française, on rencontre des quatrains rappelant le sonnet de Shakespeare par ex. chez A. Barbier<sup>21</sup> et même chez Baudelaire (*De profundis clamavi* etc.).

43.2.4. Signalons enfin les alexandrins sans rimes d'Héliade qui, à un moment donné, devaient servir à remplacer deux mètres encore à peine employés: l'hexamètre épique et l'*endecasillabo*. Comme vers blancs, nous avons là signaler les deux premiers chants d'un «fragment epic» intitulé *Mihaida* (alexandrins à clause féminine), la traduction de *Fingal*, poème épique attribué à Ossian,<sup>22</sup> ainsi que les stances non rimées du chant VII de la *Gerusalemme liberata*.

<sup>17</sup> Sur les éventuels modèles français (Boileau, Delille) v. éd. Popovici I, 499—501.

<sup>18</sup> La disposition des rimes des quatrains est bizarre: AABB×2.

<sup>19</sup> Rimes: *Abba bAAb*. La même disposition des rimes reviendra chez Eminescu.

<sup>20</sup> Plus exactement: XIX, puisque le XX<sup>e</sup> sonnet est identique au 1<sup>er</sup>.

<sup>21</sup> Cf. Elwert, *op. cit.* 188.

<sup>22</sup> Héliade suivit de près une traduction en prose: celle de Le Tourneur (cf. D. Popovici, *Ideologia literara a lui Heliade* 43—44; éd. Popovici, I 627—628).

**43.3.** Chez Héliade paraissent aussi quelques formes dactyliques, comme par ex. l'octosyllabe du type  $\underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad}$ ; on le trouve à la fin du poème *Serafimul și Heruvimul*: «Vișorul bubuie, zboară; Crivățul vișie, trece» (I, 160). Ce mètre peut bien remonter à un modèle néogrec (cf. Stavros, *op. cit.* 90). La chanson entière, malgré certains élargissements, présente un schéma déjà connu: *ABABc—DEDEDEc*.

Dans le même poème il y a aussi des vers dactyliques introduits par une anacrusse (*verso de arte mayor*, cf. 37.2.); ils forment des quatrains selon le schéma *AbAb* (I, 157, 160):

Frumoși îți sînt ochii! | frumoasă ți-e fața!  
Frumos îți e zborul, | o, Înger ceresc!...

**43.4.** Un trait essentiel de la versification d'Héliade consiste dans le mélange de plusieurs mètres soit dans une strophe, soit dans un poème. Voici quelques variétés de ces combinaisons hétérométriques.

**43.4.1.** Le modèle de certaines rhapsodies d'un caractère presque musical est à chercher dans le romantisme français: dans un seul «dithyrambe» lamartinien (*La poésie sacrée*) on voit se succéder les mètres suivants: alexandrins — octosyllabes et alexandrins — alexandrins et heptasyllabes — alexandrins et octosyllabes — 5 strophes d'ode pindarique (dizains) — sixains (12+12+6+12+12+6) — quatrains (12+12+8+12: *AbBA*) etc. C'est dans cette perspective qu'il faut placer par ex. le poème *Serafimul și Heruvimul* où toute une série de mètres sont passés en revue: 1) quatrain (14+14+14+13; *AbAb*) — 4 sixains (heptasyllabes iambiques: *ABCABC*) — 4 quatrains (alexandrins à rimes féminines croisées) — 3 quatrains (*quinari doppi*: *AbAb*) — 2 alexandrins suivis d'un vers de 5 syllabes — 4 cinquains (heptasyllabes iambiques: *ABABc* × 2) — 3 quatrains (ou *quinari doppi*: *AbAb*) — 4 quatrains (alexandrins: *AbAb*) — 2 strophes dactyliques (cf. 43.3.) — 2 quatrains (alexandrins: *AbAb*). Les dithyrambes (ou rhapsodies) de ce genre auront la vie dure: on en retrouvera quelques échos jusque dans la poésie du jeune Eminescu (50.5.).

**43.4.5.** Héliade — de même que la plupart de ses contemporains (Asachi, Donici, A. Pann, etc.) — est aussi un fabuliste; dans ses fables écrites en vers libres rimés il recourt, d'une part, à des vers trochaïques de 12, 11, 6 et 5 syllabes (*Foile și cărbunele*)<sup>23</sup> d'autre part, à des vers iambiques de 14, 13, 7 et 6 syllabes (*Coadă momitelor*). Il est évident que ces deux systèmes s'expliquent par les variétés et le sectionnement de deux vers longs: le dodécasyllabe trochaïque<sup>24</sup> et l'alexandrin. V. encore 45.4.

<sup>23</sup> La fable *Măcișul și florile* n'est pas à ranger parmi les compositions hétérométriques; on n'y voit qu'une alternance assez libre des octosyllabes acatelectiques et catalectiques.

<sup>24</sup> Cf. la versification d'A. Pann (*Povestea vorbii*).

44. Vasile Cîrlova (1809—1831), ce jeune poète mort à l'âge de 22 ans, fut le plus cher disciple d'Héliade; par conséquent, on n'est guère étonné de retrouver chez lui les mètres les plus fréquents de son maître, par exemple le décasyllabe à césure médiane (*Păstorul întristat: AbAb; Rugăciune: AAbCCb*<sup>25</sup>), les quatrains composés d'alexandrins (*Inserarea: AbAb*) etc. Une importante innovation métrique de Cîrlova est l'alexandrin du type FM employé *κατὰ στίχον*; les derniers vers de la méditation *Ruinurile Tirgoviștei* semblent avoir profondément impressionné les poètes de la période suivante, d'Alexandrescu à Eminescu:

Deci priimiți, ruinuri, | cît voi vedea pămînt,  
Să viu spre mîngîiere, | să plîng p-acest mormînt,  
Unde tiranul încă | un pas n-a cutezat,  
Căci la vederea voastră | se simte spăimîntat.<sup>26</sup>

44.1. Il est encore à rappeler que Cîrlova, jeune officier, écrivit même une sorte de «Marseillaise» (*Marsul [oștirii romîne]*) où deux vers trochaïques de 15 syllabes sont suivis de 3 octosyllabes (selon le schéma: *aaBBa*):

Glasul vostru strigînd «slavă» | pe strămoși a deșteptat,  
Ale căroră țarină | în mormînturi s-a mișcat.  
Ș-umbrile în veci tăcute  
Stau cît colo nevăzute  
Privind corbul înălțat.<sup>27</sup>

Sur la reprise d'une forme analogue par Alecsandri cf. 49.3.

45. Y a-t-il quelque chose de nouveau dans la métrique de l'écrivain moldave Costache Negruzzi (1808—1868)? Il se fit remarquer, dès 1839, par quelques traductions de V. Hugo; il est curieux d'observer comment *La chasse du burgrave* se transforme chez lui en *quinari* d'inspiration italienne (cf. Gáldi, *Orig.* 21):

Daigne protéger notre chasse,  
Châsse  
De monseigneur saint Godefroi,  
Roi!

O împărate  
Sfinte Gofred!  
Tu protejează  
Acest vînat!

<sup>25</sup> Sur un modèle néo-grec de ce sixain cf. RVK. 324.

<sup>26</sup> Les belles allitérations de ce vers préudent déjà à l'art de Gr. Alexandrescu (46.).

<sup>27</sup> Allusion au corbeau qui symbolisait, au point de vue héraldique, la Valachie et au sujet duquel déjà Iancu Văcărescu avait observé: «Atunci [au moment de la libération] și acest c o r b s ă r m a n /Iar acvila s-a face/ Ș-orice rumîn va fi roman/ Mare-n război și-n pace» (*La pravila țării*, éd. Piru 241).

La ballade *Les pas d'armes du roi Jean* (écrite en vers de 4 et 3 syllabes) subit également un profond remaniement; dans l'adaptation roumaine de Negruzzi on trouve des réminiscences italiennes et néo-grecques (cf. 42.1.):

Çà, qu'on selle	Hai la treabă
Ecuyer,	Și degrabă
Mon fidèle	Să-mi înșeale calul meu;
Destrier.	
Mon coeur ploie	Pre-a mea lege
Sous la joie	S-a alege
Quand je broie	Ce pot face eu când vreau.
L'étrier.	

C'est en traduisant la XIII<sup>e</sup> ballade de Victor Hugo (*Cazania călugăritei*) que Negruzzi se servit d'une forme jusque-là très rare: de la période 9+8. Cette période qui dérive de l'octosyllabe français forme chez lui des huitains (*AbAbCdCd*); entre les deux vers d'un distique il y a souvent une césure bien faible (v. 5—6: «Ea fu o jună fată, care / Era frumoasă de vestit» etc.). La dernière particularité mérite d'être retenue; nous y renverrons encore dans un autre chapitre (cf. 52.2.).

45.1. Negruzzi fut un des premiers poètes roumains sachant suffisamment le russe pour en traduire dans sa langue maternelle. Outre les traductions des satires d'Antioque Cantemir, prince russe d'origine roumaine (v. plus bas), il remania aussi une des plus belles ballades de Pouchkine, intitulée *Черная шаль*. Malheureusement c'est un remaniement fort prolix, influencé par une traduction française antérieure, due à Charles Durand. A chaque distique de Pouchkine correspond un *s i x a i n* en roumain; seul le rythme de la plupart des vers roumains accuse une certaine similitude avec l'original russe:

— / — — / — — / — — / — / ^  
 Ляжу, как безумный | на черную шаль,  
 И хладную душу | терзает печаль.

La șalul cel negru | mă uit în tăcere  
 Și sufletu-mi rece | e nemișiat,  
 Pentru că de jale, | de chin, de durere  
 Este sfișiat.  
 Eu astăzi la lume | a spune voiesc  
 Din care pricină | cumplit pătimesc.

Quelques hémistiches (comme par ex. le 1<sup>er</sup> hémistiche du vers 3) ressemblent plutôt au dodécasyllabe trochaïque; néanmoins on ne saurait mécon-

naître l'effort de l'auteur qui consiste à rapprocher ce mètre plus libre et plus souple d'un mètre aussi rigoureux que le *verso de arte mayor* (ou *senario doppio*). Dans la plupart des cas le vers 4 (par ex. «Și trup mlădios»; «Pe lume era» etc.) correspond au second hémistiche d'un vers catalectique.<sup>28</sup>

45.2. Dès 1855, dans une chanson d'inspiration bélangérienne (*Eu sînt român...*) C. Negruzzi se servit de l'hendécasyllabe dans des huitains construits selon le schéma *abatCdCd*. La césure se trouve toujours après la 4<sup>e</sup> syllabe comme chez certains poètes antérieurs: «Francez, Neamț, Rus, | ce firea te-a făcut, / Pămîntul tău | e bine-a nu uita». V. aussi 49.4.

45.3. On rencontre chez Negruzzi plusieurs variétés relativement rares de l'alexandrin (cf. 42.2.1.):

a) MM: Știi, dragă, pentru ce | cînd te vād, mă mîhnesc?  
Știi pentru ce ades | cînd mai mult te priveșc...  
(Gelozie 1840)

b) FM:<sup>29</sup> Cînd va sosi momentul, | copii, ca să muriți  
Și veți zbura spre ceruri, | foarte să vă păziți  
De duhurile-acelea | ce-n drum vor întîlni.  
(Zina și Peri 1839)

Pour l'alternance normale de FF/FM cf. *Bunica* (III<sup>e</sup> ballade de V. Hugo), *Melancolie* (méditation originale) etc. La même période se rencontre sous une forme non rimée dans une série de traductions (satires de A. Cantemir, etc. cf. *Opere complete* II, 188 sq.).

46. Après Heliade et Cîrlova, Tirgoviște, l'ancienne capitale de la Valachie donna même un troisième poète remarquable à la littérature roumaine: Grigorie Alexandrescu (1812—1885). Chez lui les formes iam-biques et, en particulier, l'alexandrin consacré par les traductions d'Heliade (43.2.1.) jouent un rôle si prépondérant qu'il ne reste à décrire qu'un très petit nombre d'autres mètres.

46.1. Bien qu'Alexandrescu eût recueilli, lui aussi, des poésies populaires<sup>30</sup>, la métrique de celles-ci n'a exercé sur sa poésie, presque aucune influence ce qui marque une césure fort nette entre la première génération des romantiques et la seconde, représentée surtout par V. Alecsandri (49.). Le vers trochaïque populaire de 6 (5) syllabes n'est attesté que par un *Pamflet* tardif (après 1860) où, quant au style, il n'y a que fort peu de traces de l'influence folklorique. A propos de l'octosyllabe, il convient de signaler un cas d'application du schéma *XAXA* (*Mării Sale Domnului Alexandru Ioan* [=A. I.

<sup>28</sup> Sur quelques autres cas de flottement v. 48.1.

<sup>29</sup> Cf. l'apparition de cette variante comme forme exclusive chez Cîrlova.

<sup>30</sup> Cf. l'édition de I. Fischer (1957), 381, sq. (*Cîntece de peste Olî*).

Cuza] éd. Fischer 262, huitains). Dans une belle idylle, intitulée *Viata cîmpenească* (1840—1841) on retrouve — au moins au début du poème — la même disposition des rimes que dans l'ode pindarique française (cf. 43.1.). En ce qui concerne les vers longs, Alexandrescu a essayé d'introduire une variante à césure masculine du vers trochaïque de 15 syllabes; ce mètre est né sous l'influence de l'alexandrin du type MM:

Din ziua cînd am citit | scrisoarea către Horace  
 Doream, de s-ar fi putut, | toată sfiala să las . . .  
 (Epistolă către Voltaire 1838—1841)

Plus tard cette forme se rencontrera aussi dans une fable (*O profesiune de credință*); elle y alternera avec le vers de 16 syllabes du type FF. Entre l'alexandrin et le vers de 16 syllabes on observe d'ailleurs même d'autres interférences: la forme de l'ode *Unirea Principatelor* [(16+16+15)×2, AAbCCb] est à ramener à une combinaison analogue de l'alexandrin (cf. chez Alexandrescu lui-même: *O impresie*, éd. Fischer 82).

En dehors de ces réformes assez modérées, les mètres trochaïques conventionnels d'Alexandrescu méritent également notre attention. Ce poète, doué d'une sensibilité remarquable pour l'«instrumentation verbale», est capable de forger une forme harmonieuse même à partir d'un mètre aussi lourd que le vers de 16 syllabes. Les temps forts ne s'y heurtent plus; leur répartition bien proportionnée confère au vers une légèreté qui prélude déjà à certaines célèbres descriptions de M. Eminescu:

Ale turnurilor umbre | peste unde stau culcate;  
 Către țărîmul dimpotrivă | se întind, se prelungesc,  
 Ș-ale valurilor mîndre | generații spumegate  
 Zidul vechi al mănăstirei | în cadență îl izbesc.  
 (Umbra lui Mircea la Cozia 1842)

46.2. Sans nous arrêter longuement aux mètres iambiques plus brefs que l'alexandrin, nous devons dire un mot de la forme de l'ode *Fericirea*. Dans les dizains de cette ode qui n'est, à proprement parler, qu'une imitation libre d'un poème de Béranger (*Le bonheur*, cf. éd. Fischer 471), on reconnaît, une fois de plus, le schéma strophique de l'ode pindarique, bien que les derniers quatrains aient subi un léger remaniement (*DDEE* au lieu de *DEED* ou plutôt *dEEd*).

Quant à l'alexandrin<sup>31</sup> où — à l'exception de quelques fables (cf. 46.4.)

<sup>31</sup> Comme exemple de l'emploi exclusif de l'alexandrin du type FM (cf. 44.) nous ne saurions citer que la méditation *Trecutul* où les deux premiers vers se terminent par une assonance de coloris populaire (*depărtat/inalt*). Cf. *lungă/făcurea, tuse/răspunse, nume/lume* (éd. Fischer 67, 215—216, 271 etc.). L'assonance littéraire constitue déjà une rareté à cette époque.



— prédomine déjà la césure féminine (FM, FF), on peut établir la typologie suivante des combinaisons strophiques:

**Quatrains.** — Le type le plus simple (*AbAb*) est représenté par une douzaine de poésies dont le plus connu, l'ode *Anul 1840* montre fort bien comment le quatrain peut s'élargir en sixain. Voici la 1<sup>re</sup> et la 9<sup>e</sup> strophes de ce poème:

Să stăpînim durerea | care pe om supune;  
Să aşteptăm în pace | al soartei ajutor;  
Căci cine ştie oare | şi cine îmi va spune  
Ce-o să aducă ziua | şi anul viitor?

— — — — —  
Ici ombre de noroade | le vezi ocîrnuite  
De umbra unor pravili | călcate, siluite  
De alte mai mici umbre, | neînsemnaţi pitici.  
Oricare simţimente | înalte, generoase,  
Ne par ca niste basne | de povestit frumoase,  
Şi tot entuziasmul | izvor de idei mici.

Sur quelques variétés hétérométriques du quatrain cf. **46.2.1.**

**Cinquains.** — Le schéma *AbAAb* que nous retrouverons chez Eminescu (*Impărat şi proletar*) n'est représenté que par une seule méditation: *Mormintele la Drăgăşani*. Cette variété strophique peut être ramenée à des modèles français<sup>32</sup>, mais elle est expliquable aussi comme une variété élargie du quatrain (v. plus haut ce que nous venons de dire de certains sixains).

**Sixains.** — Outre l'alternance déjà signalée du quatrain et du sixain, nous devons accorder une importance particulière à certaines strophes de la méditation *O impresie* où Alexandrescu chante la gloire de Michel de Brave et de son armée (str. 6):

Călugărenii încă | păstrează pomenirea  
Vitejilor ce-n valea-i | aflară nemurirea,  
Al faptelor de cinste | preţ vecinic meritat;  
Iar praful ce acolo | de vînturi viscoloase  
În aer se ridică | e pulbere de oase,  
Ce tabere duşmane | în treacăt au lăsat.

**Dizains.** — Dans ce cas on peut saisir sur le vif le passage d'une célèbre strophe de la littérature française dans la littérature roumaine. Une

<sup>32</sup> Sur la fréquence du schéma *AbAAb* chez les romantiques français (Lamartine, V. Hugo) cf. Suchier, *op. cit.* 187.

<sup>33</sup> Cf. plus haut n. 8.

fois de plus, il est question de l'ode pindarique<sup>33</sup> dont la forme se retrouve jusque dans une charmante idylle lamartinienne:

*Lamartine*

Naître avec le printemps, mourir avec les roses,  
Sur l'aile du zéphyr nager dans un ciel pur;  
Balancé sur le sein des fleurs à peine écloses,  
S'enivrer de parfums, de lumière et d'azur;  
Secouant, jeune encor, la poudre de ses ailes,  
S'envoler comme un souffle aux voûtes éternelles:  
Voilà du papillon le destin enchanté.  
Il ressemble au désir, qui jamais ne repose,  
Et, sans se satisfaire, effleurant toute chose,  
Retourne enfin au ciel chercher la volupté.

*Alexandrescu*

Cu primăvar-a naște, cu roza ei să moară,  
În unde de lumină cu zefiri a-nota,  
Pe flori a se da-n leagăn c-o aripă ușoară,  
De aer, de miroase, senin a se-mbăta,  
De praf a sale aripi de june să clătească,  
Să zboare ca suflarea la bolta cea cerească:  
A fluturelui astfel e soarta de iubit.  
El este ca dorința ce-n veci nu se așază,  
Nemuțumit de toate, din toate vrînd să vază,  
Se duce s-afle-n ceruri plăcerea ce-a dorit.

**46.2.1.** — Les types hétérométriques des combinaisons strophiques reposent sans exception sur la segmentation de l'alexandrin; c'est un de ses hémistiches qui se transforme soit en hexasyllabes, soit en heptasyllabes.

**Quatrains.** — La combinaison 14+13+14+6 que nous avons déjà décrite (43.2.1.) se retrouve par ex. dans l'élegie *Cînd ădar o să guști pacea?* Même le deuxième vers peut être remplacé par un hexasyllabe comme tant de fois chez les romantiques français. Voici une des strophes les plus célèbres du *Lac* de Lamartine:

Ô temps, suspends ton vol! | et vous, heures propices,  
Suspendez votre cours!  
Laissez-nous savourer | les rapides délices  
Des plus beaux de nos jours!

Sous la plume d'Alexandrescu c'est également une mesure élégiaque:

In valurile-acelea | de lume încîntată,  
In care m-am găsit,  
In vesele cadrile, | în sala luminată,  
Stam singur și mîhnit.

(*Te mai văzui odată* 1842)

Une variété plus rare est celle où le troisième vers est remplacé par un heptasyllabe, c'est-à-dire — selon la terminologie française — par une hexasyllabe à rime féminine (*Cimitirul*, str. 1—2, 4—5).

Il arrive enfin que trois vers du quatrain se transforment en vers plus brefs; le schéma 7+6+6+14 (*Abba*) caractérise la chanson *De ce suspin*:

Și cum poci a-ți răspunde?  
De ce m-ai întreat?  
Eu știu c-am suspinat  
Dar taina mea e tristă | și va a se ascunde.

**S i x a i n s .** — La forme la plus classique est celle où les vers 3 et 6 sont des hexasyllabes; cette forme dérive directement de la littérature française:

#### *Lamartine*

De quel nom te nommer, ô fatale puissance?  
Qu'on t'appelle Destin, Nature, Providence,  
Inconcevable loi;  
Qu'on tremble sous ta main, ou bien qu'on te blasphème,  
Soumis ou révolté, qu'on te craigne ou qu'on t'aime;  
Toujours, c'est toujours toi!

(*Le désespoir*)

#### *Alexandrescu*

Al totului Părinte, tu a cărui voință,  
La lumi ne'nființate a dăruit ființă,  
Stăpîne creator!  
Putere fără margini, izvor de veșnicie,  
Al căruia sfînt nume pămîntul nu îl știe,  
Nici omul muritor!

(*Rugăciunea*)

Une autre variété du sixain s'explique par la segmentation du 1<sup>er</sup> et du 3<sup>e</sup> vers du quatrain (7+7+13×2, *AAbCCb*):

Inima-mi e-ntristată,  
Și-n lacrimi înecată,  
La fericiri trecute | gîndește în zadar!  
Plăcere, mulțumire,  
Viață, fericire,  
Le-am gustat. A lor lipsă | acum o simt amar.  
(*Inima mea e tristă*)

46.4. Comme bon nombre de ses contemporains, Alexandrescu écrit beaucoup de fables. Abstraction faite de quelques fables conçues en formes isométriques (octosyllabe trochaïque: *Cîinele izgonit*, *AAbCCb*; décasyllabe à césure médiane: *Privighetoarea și măgarul*, *AbAb*; dodécasyllabe trochaïque: *Boul și vițelul*, *AbAb*; alexandrin: *Mierla și bufnița*, rimes plates féminines etc.) le vers libre des fables dérive de l'alexandrin dont on retrouve chez ce seul poète toutes les variétés principales:

MM: Și caii lui Ahil, | care proorocea,  
Negreșit că au fost, | de vreme ce-l trăgea.<sup>34</sup>  
(*Toporul și pădurea*)

MF: Acum să venim iar | la vorbă începută;  
Văzînd bieteles oi | că toate o să piară,  
După lungi chibzuiri | s-aleseră o sută  
Și merseră la crai | izbăvire să ceară.  
(*Elefantul*)

FM: Iar frumoși de minune  
Se socotea aceia | ce era mai pociți.  
(*Oglindele*)

FF: Toți se înfățișară; | și-nălțimea lupească  
Incepu să vorbească  
C-un glas dojenitor...  
(*Lupul moralist*)

<sup>34</sup> Des vers de ce genre se trouvent aussi chez le fabuliste A. Donici qui connaissait bien l'alexandrin russe (MM ou MF), cf. «Și cum nu obosești | mi-e greu de întăles» (*Riul și heleșteul*). Sur le style et la versification de Donici cf. P. Haneș, *Legături literare romîno-ruse: Krilov-Donici*. LL. II, 133 sq. Sur l'alexandrin russe: Unbegaun, *op. cit.* 45 sq. (exemples à partir de 1714). Sur l'emplo de l'alexandrin dans les fables de Krylov: *ibid.* 151.

Les petits vers ne sont point aussi variés que chez La Fontaine ou Krylov; tandis que dans une seule fable de Krylov (Волк на псарне) aux alexandrins se mêlent des vers de 5,9 et 10 syllabes, les vers brefs d'Alexandrescu correspondent toujours à un hémistiche de l'alexandrin (7 ou 6 syllabes). Toutefois au fond il n'y a aucune différence essentielle entre la métrique des fables de Donici et celle des fables d'Alexandrescu.

47. Avant de passer à la poésie de V. Alecsandri qui doit être considérée à juste titre comme l'apogée du romantisme roumain, il convient de dire un mot sur la métrique de deux poètes mineurs, dont l'activité — de même que celle d'Alecsandri — s'attache à l'année révolutionnaire 1848. Par C e z a r B o l l i a c (1813—1880) commence une période où la poésie tend à devenir le porte-parole des grands efforts libérateurs de l'époque; le paysan et même l'ouvrier entrent en scène. Lorsqu'on parcourt les poèmes les plus connus de Bolliac on n'y trouve presque aucune innovation métrique;<sup>35</sup> il n'en est pas moins vrai que par ex. dans *Sila*, poème exprimant la lutte pour les droits de la paysannerie, les sixains assez rigoureusement rythmés sonnent comme les *Iambes* d'Auguste Barbier:

Era o iarnă aspră | și-o noapte ce-ngrozește,  
 Și crivățul, cu viscol, | mugea precum mugește  
 Un taur ce e rănit...

— — — — —  
 P-un pat de paie numai | un biet bătrîn bolește...

— — — — —  
 Oftă adînc bătrînul, | căci Sila e cumplită!

Dans un autre poème qui évoque la «dolce vita» des riches (*Carnavalul*) nous retrouvons, en guise de contraste, les mêmes accents douloureux de la misère:

Un cap strivit de ziduri, | un om ce se consumă  
 De foame și de frig!

Un peu plus haut nous avons déjà fait allusion aux *Iambes* de Barbier: un autre poème de Bolliac où il est question d'un tzigane vendu (*Țiganul vîndut*) présente une alternance des vers longs et brefs qui, en tant que forme expressive sur le plan de la métrique, peut bien être comparée à un passage bien connue de *La curée*:

<sup>35</sup> Sur quelques réformes d'importance secondaire cf. RVK. 332—333.

*Barbier*

Que faisaient-ils, tandis qu'à travers la mitraille  
Et sous le sabre détesté,  
La grande populace et la sainte canaille  
Se ruaient à l'immortalité?

*Bolliac*

O! oameni fără lege! | Stăpîni fără-ndurare  
Cu inima de fier!  
Cînd zmulgeți unei mume | un singur fiu ce are,  
Gîndiți atunci la cer?

De ces strophes pathétiques procèdent en ligne droite les premières grandes odes patriotiques d'Eminescu (notamment le poème *Junii corupți*); un peu plus tard le poème *Clăcașul*, écrit à Paris, pendant les mornes années de l'émigration, semble préparer la voie — dès 1851! — à la poésie sociale d'un Coșbuc. Quelques rares imitations de la poésie populaire comme par ex. un intéressant *Cintec oltenesc* («Leleo muică, rîndurica Nu mai poate mitutică...»); huitains à rimes plates selon le schéma: *AABBccdd*) sont également mises au service des revendications sociales.

48. Contrairement au tempérament fougueux de Bolliac, Dimitrie Bolintineanu (1819—1872), figure faustienne du romantisme roumain, fut plutôt un penseur.<sup>36</sup> Il paraît avoir été obsédé par des formes métriques jusque-là assez rares dans la poésie roumaine; même lorsqu'il se proposait d'écrire une sorte de paraphrase de *La jeune captive* d'André Chénier, il remplaça les alexandrins et les octosyllabes de l'original par les dactyles à anacruse (ou amphibraques) du *verso de arte mayor*:

*Chénier*

L'épi naissant mûrit de la faux respecté;  
Sans crainte du pressoir, le pampre tout l'été  
Boit les doux présents de l'aurore;  
Et moi, comme lui, belle, et jeune comme lui,  
Quoi que l'heure présente ait de trouble et d'ennui  
Je ne veux point mourir encore.

<sup>36</sup> Sur Bolintineanu v. l'ouvrage récent de, D. Păcurariu, *D. Bolintineanu*. Bucarest, 1962 (avec une bonne bibliographie). Sur la date de naissance: *ibid.* 7. Sur le poème faustien *Sorin*: *ibid.* 48 sq.

Ca robul ce cîntă | amar în robie,  
 Cu lanțul de brațe, | un aer duios,  
 Ca riul ce geme | de rea vijelie,  
 Pe patu-mi de moarte | eu cînt dureros.

Jadis Heliade était ravi de cette «imitation»; il fit l'éloge de «acea legănare și lină cadență, accl repaos al semistihului, acele expresii și asemănări răpitoare, ce întineresc inima».<sup>37</sup>

Auteur d'une série de ballades, Bolintineanu écrit des poèmes de ce genre tantôt en dodécasyllabes trochaïques,<sup>38</sup> tantôt en formes dactyliques dont l'origine reste encore à établir. Les mètres dactyliques sont fréquentes dans la poésie néo-grecque (v. Stavros, *op. cit.* 90), mais on ne sait pas au juste si Bolintineanu, descendant d'une famille aroumaine établie en Valachie, savait encore suffisamment le grec pour adopter de nouveaux mètres. Dans la métrique allemande les dactyles sans anacrusse sont fort rares; les ballades de Goethe, pour ne citer que ce seul cas, n'en présentent aucun exemple.<sup>39</sup> Toujours est-il que Bolintineanu se plaisait à caractériser par de purs dactyles des chevauchées bien romantiques:

Mihnea încalecă, | calul său tropotă,  
 Fuge ca vîntul;  
 Sună pădurile, | fișie frunzele,  
 Geme pămîntul. (Mihnea și baba<sup>40</sup>)

Il y a plus de variété dans quelques épisodes lyriques du poème épique *Traianida* (1868—1870), notamment dans les paroles attribuées par le poète à Tilia, la belle reine des Yaziges:

Cînd el vederilor | pare, mă farmecă,  
 Cînd el vederilor | scapă, mă-omoară,  
 Sufăr cînd nu văd, | geme-adînc sufletul, [... 1 — 2 1 — ]  
 Frigul și flacăra | corpu-mi alerg.

<sup>37</sup> Cité par Păcurariu, *op. cit.* 9, cf. aussi 40.

<sup>38</sup> Păcurariu est d'avis que certaines légendes ou ballades (comme par ex. *Muma lui Stefan cel Mare*) qui ne tardèrent pas à être mises en musique «au devenit niște cîntece aproape populare» (*op. cit.* 43). Il est évident que le rythme trochaïque de ces textes était beaucoup plus près de la versification folklorique que les formes dactyliques (ou amphibrachiques, selon la terminologie roumaine courante).

<sup>39</sup> Cf. Heusler, *Deutsche Versgeschichte*, III, 200 sq.

<sup>40</sup> Il n'est pas exclu que nous ayons affaire à une sorte d'hexamètre rimé, composé uniquement de dactyles (ddd) comme 18 p. c. des hexamètres d'Homère (cf. J. Minor, *Neuhochochdeutsche Metrik*, 1893, 285, avec renvoi au pourcentage des vers analogues dans la poésie allemande). Chez Bolintineanu les vers à clause dactylique ne sont jamais rimés ce qui montre l'unité des 4 premiers dactyles et la «cadence» 1 — 1 — 1 — 1 — (ou parfois 1 — 1 — 1 — 1 —).

**48.1.** Ce poète qui s'opposait, dans une certaine mesure, à l'attitude désillusionnée des écrivains de son temps, c'est-à-dire aux «épigones» condamnés plus tard par Eminescu<sup>41</sup>, s'intéressait vivement à la poésie folklorique; il recourut parfois avec succès à l'octosyllabe populaire. C'est grâce à l'idylle *San-Marina* que le thème de la transhumance balkanique a pénétré dans la poésie littéraire. On regrette pourtant que la structure savante des strophes de Bolintineanu soit plus près des oeuvres de la Renaissance italienne (cf. 49.3.) que du folklore proprement dit:<sup>42</sup>

Se întinde masa dalbă	A
Pe un plai lingă Cătun,	b
Cu smîntînă	C
De la stînă	C
Cu faguri de miere albă	A
Și cu vin de la Zeitun.	b

**49.** Quand on aborde la métrique d'un poète aussi fécond que *Vasile Alecsandri* (1821—1890),<sup>43</sup> il faut renoncer dès le début à une énumération complète des mètres et des strophes; la meilleure méthode de s'orienter dans une oeuvre aussi vaste est d'examiner en tant que «systèmes fermés» quelques cycles représentatifs.

**49.1.** Arrêtons-nous d'abord au premier recueil, intitulé *Doine* (1842—1853). Ce cycle de 24 poèmes mérite d'être considéré comme la manifestation d'un «populisme» très conscient de ses buts. S'appuyant sur les tentatives analogues de quelques prédécesseurs (cf. déjà les poèmes révolutionnaires de Iancu Văcărescu: 38.1.) Alecsandri a inauguré une tendance issue d'un heureux croisement du folklore et des formes plus évoluées de la poésie de son époque: le folklore fournissait les mètres (octosyllabe, hexasyllabe) et l'ingéniosité des poètes antérieurs, les formes strophiques. A deux exceptions près (décasyllabes à césure médiane: *Crai-Nou*, *Cinel-Cinel*) les mètres iambiques sont entièrement exclus des *Doine*; l'hexasyllabe populaire est rare (cf. *Făt-Logofăt*: «O! Făt-Logofete, / Cu netede plete, / Cu părul de aur...») (6+6+5) × 2,

<sup>41</sup> Dans le pamphlet *Les Principautés Roumaines* (Paris, 1854) on lit la déclaration suivante: «ils vont s'inspirer sur les bords de la Seine ou de la Tamise; ainsi leurs poésies respirent-elles le parfum funeste de la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle, le sensualisme, le doute et le découragement» (Păcurariu, *op. cit.* 18).

<sup>42</sup> Les poésies populaires publiées par V. Alecsandri exercèrent une influence décisive sur l'activité de Bolintineanu; son *Ciobanul* n'est qu'une variante de la ballade *Miorita*, mise en vogue par le texte (plus ou moins remanié) Alecsandri.

<sup>43</sup> «Am scris eu multe versuri, și poate chiar prea multe» — dira le poète deux ans avant sa mort dans une réplique à ses critiques (*Unor criticii* 1888).

<sup>44</sup> Dans les poésies de ce genre les octosyllabes et les heptasyllabes (ou octosyllabes catalectiques) alternent avec la même liberté que dans la poésie folklorique; c'est du folklore authentique que provient par ex. l'exclamation: «Nani, nani, pușor!» (*Dorul romuncei*, v. 12).



*AAbCCb*), mais l'octosyllabe populaire figure dans les combinaisons strophiques les plus diverses, des distiques aux huitains. Voici quelques exemples:

**Distiques.** — «Frunză verde lăcrămioară, / Vai de biata-mi ini-mioară» (*Mărioara Florioara*, VI).

**Tercet.** — «De-aș avea o mîndrlică / Cu-ochișori de porumbică / Și cu suflet de voinică» (*Doina*, str. 2).

**Quatrains.** — *AABB* (ou *aabb*<sup>44</sup>): *Dorul romîncei*; *ABAB*: *Cîntic ostășesc*. Dans un cas le deuxième type se combine avec un troisième: *ABBA*, cf. *Sora și hoțul*. Il est à remarquer que les schémas *ABAB* et *ABBA* ne se rencontrent guère dans la poésie populaire (à moins qu'on ne tienne compte de certains refrains intercalés, cf. 11. sq.).

**Cinquains.** — Exemples: *Maghiara*: *aaBBB*; *Baba Cloanța*: *AbAAb*. La première combinaison se rencontre parfois dans la poésie populaire, mais la seconde n'est rien d'autres qu'une forme strophique inspirée surtout par les romantiques français (cf. Suchier, *op. cit.* 187).

**Sixains.** — Le schéma *AAbCCb* (cf. plus haut, à propos de l'hexasyllabe) est représenté par une seule petite chanson en trois strophes: *Mîndrulița de la munte*.

**Huitains.** — Ce n'est que le redoublement du quatrain du type *abab* (v. plus haut, cf. *Zburătorul*, *Tatarul*).

Mentionnons une *Hora* dont certains refrains proviennent incontestablement du folklore authentique; dans ce cas les trois octosyllabes d'un quatrain sont complétés par un hexasyllabe:

Iată! hora se pornește  
Sub stejar la rădăcină,  
Iată! hora se-nvîrtește,  
Vină, puico, vină.

Lîngă mine vin' drăguță  
Să te pot strînge de mînă  
Ca ieri seara la fîntînă,  
Mario, Măriuțo!

Comment ne pas voir dans cette strophe une sorte de reflet littéraire de la période à refrain qui se compose d'un octosyllabe (texte principal) et d'un hexasyllabe (refrain)? Nous avons déjà signalé des poésies populaires de ce genre (11.2.); dans la collection d'Alecsandri lui-même on lit le texte commençant par les vers: «Hai, Ileană, la poiană, / Ileană, Ileană!»

Une autre strophe hétérométrique (cinquain: 12+5+12+11+11, *AbAbb*) est représentée par le poème *Groza*, vrai tableau de genre de la vie villageoise d'autrefois:

Galben ca făclia | de galbenă ceară  
Ce-aproape-i ardea

Pe-o scîndură veche, | aruncat afară,<sup>45</sup>  
 De somnul cel veşnic | Groz' acum zăcea!  
 Iar după el nîme, | nîme nu plîngea!

Alecsandri n'est arrivé à une imitation consciente du vers libre populaire que dans un *Descîntic* posthume qui pourrait bien être pris pour un texte folklorique authentique (cf. éd. G. Adamescu, 1937, II, 233). En voici la seconde partie: «Soare luminos, / Cît ești de răzos, Cît ești de frumos, / Așa să fiu și eu frumoasă, / Răzoasă, / Luminoasă / În ochii mîndrului meu, / Pețimi-l-ar Dumnezeu!»

49.2. Alecsandri lui-même n'est pas resté fidèle à ces formes plus ou moins «ennoblies» de la poésie populaire; dans son deuxième cycle, intitulé *Lăcrămioare* — parallèlement à quelques nouvelles variantes du cinquain trochaïque (cf. *Lăcrămioare: ABBBA*) — on trouve déjà une série de formes *i a m b i q u e s*. Plusieurs d'entre elles sont mises au service des efforts destinées à prouver, même sur le plan de la versification, la solidarité de la civilisation latine. Dans une *Canțonetă napoletană* — écrite à Naples, en 1847 — la période 7+7+6 se répète à quatre reprises pour donner naissance à une strophe de 12 vers! La chanson *Barcarolă venețiană* — écrite à Venise, en 1846 — présente l'alternance de vers de 5 et 9 syllabes (cf. les décasyllabes à césure médiane); il en résulte des sixains d'allure incontestablement italienne:

Pe marea lină,  
 Care suspină  
 Stelele toate | plutesc ușor.  
 De ce, drăguță,  
 A mea steluță,  
 Lipsești tu numai | din horul lor?

C'est également Alecsandri qui introduit dans la poésie roumaine la période 8+6, identique au «Chevy-chease verse» des ballades anglaises.<sup>46</sup> On trouve cette période pour la première fois dans les huitains de l'idylle *Pescarul Bosforului* (1845); un quart de siècle plus tard ce mètre (ou, pour mieux dire, sa variante 8+7) prendra un accent majestueux et même tragique pour servir de cadre à une sombre évocation de la marche des révolutionnaires russes vers leur exil sibérien (*Pohod na Sybir*, 1871):

<sup>45</sup> Les vers de cette espèce, avec leur rythme sautillant, rappellent le *senario* italien et sa forme redoublée, le *senario doppio* qui est identique au *verso de arte mayor*. Chez Alecsandri — comme jadis chez Dosoftei — le dodécasyllabe présente souvent une sorte de forme intermédiaire entre plusieurs mètres.

<sup>46</sup> Sur les origines françaises de ce mètre cf. Verrier, *op. cit.* III, 293 sq.

In urma lor și pe-mpregiur  
 Cazaci, Bașkiri sălbatici  
 Cu sulii lungi, cu ochi de ciur  
 Alerg pe cai sburdatici,  
 Și-n zare sură stă urlînd  
 Urlînd lupul flămînd.

L'alexandrin du type FF ~ FM est également fréquent dans ce cycle; il forme des quatrains (*Steluța*), des cinquains (*Veneția*) et des sixains (*Despărțirea*). Sous la plume d'Alecsandri l'alexandrin est souvent un mètre éminemment lyrique; on soupçonne presque des accords éminesciens dans la strophe 3 de la célèbre *Steluța*:

Trecut-au ani de lacrimi, | și mulți vor trece încă  
 Din ora de urgie | în care te-am pierdut!  
 Și doru-mi nu s-alină, | și jalea mea adîncă  
 Ca trista veșnicie | e fără de trecut.

Parfois l'alexandrin alterne avec le *verso de arte mayor*; c'est ce qu'on constate dans l'élegie 8 *Mart* où les distiques de la deuxième partie constituent un véritable „colloque sentimental”:

Era blînda oră | a blîndelor șoapte,  
 Cînd nu mai e ziuă, | și nu-i încă noapte...

49.3. Dans le cycle *Mărgăritărele* qui s'ouvre par une grande ode patriotique (*Deșteptarea Romîniei* 1848<sup>47</sup>) l'idée de la solidarité romane se révèle d'une manière encore plus vigoureuse. Après 1850 le poète voyage en Espagne; à Grenade il ébauche l'idylle *O noapte la Alhambra* dont la forme — par l'intermédiaire de V. Hugo (*Sara la baigneuse* 1828) — remonte à Chiabrera et à Ronsard (cf. Găldi, RVK.):

Hugo

Alecsandri

Sara, belle d'indolence  
 Se balance  
 Dans un hamac, au-dessus

In Alhambra strălucită  
 Mult vestită,  
 Unde sufletul uimit

<sup>47</sup> Il est curieux de voir qu'à cette époque le poète transylvain A. Mureșanu recourut déjà à l'alexandrin, c'est-à-dire à une forme plus moderne pour écrire son *Răsunet* («Deșteaptă-te, romîne, din somnul cel de moarte...»). Les vers d'Alecsandri (par ex. v. 11: «Iată, lumca se deșteaptă [din adîncă-i letargie!») qui reflètent une influence visible de ceux de Cirlova (cf. *Marsul [oștirii romîne]*) correspondent à une phase plus ancienne de l'histoire de la versification roumaine (schéma strophique: 16+15+16+8+5; *AbAbAb*).

Du bassin d'une fontaine  
Toute pleine  
D'eau puisée à Ilissus...

Drăgălaș se desfătează  
Și visează  
La trecutul fericit...

C'est également à Grenade qu'Alecsandri essaie d'écrire une *Seguidila* (sous-titre: «cîntic poporal spaniol»); ses périodes 8+7 correspondent réellement à une forme très répandue de la poésie populaire espagnole:

De la Siera<sup>48</sup> Nevada  
Pîn la munții Pirenei  
Nu-i minune ca Grenada,  
Nu-i cer dulce ca al ei!

En visitant le Maroc, il y écrit, sous le titre d'*El R'baa*, un «cîntic arăpesc» dont chaque strophe (6+7+7+6×2) se termine par un refrain en langue arabe («*La Allah, illa Allah | U Mhammed rasul Allah*»). Mais n'est-il pas touchant de trouver sur la même page (éd. G. Adamescu, 1937, I, 109) la «doină» *Stelele* où presque tous les distiques, d'une clarté cristalline, se composent exclusivement de mots d'origine latine: «De la mine pîn'la tine / Numai stele și lumină!»

Une autre petite chanson, bien qu'elle soit datée de Paris (1857), reprend dans ses distiques composés d'heptasyllabes un motif élégiaque des *colinde* et des *bocete*: «In ce loc unde se duc / Florile ce se usuc? — Unde zbor, în care rai / Flutureauii de pe plai?» (*Surorii mele*). V. aussi 62.

Voici, par ailleurs, quelques innovations. Une ballade pseudo-populaire (*Noaptea Sfintului Andrei*) qui présente un curieux mélange des traditions spécifiquement roumaines et de certains motifs des ballades romantiques est écrite en s e p t a i n s qui, évidemment, ne font qu'une forme élargie du sixain (*AAbCCb*). On trouve, en outre, une variante de la période 8+7, à savoir celle où les vers 1 et 3 du quatrain se terminent par une clausule dactylique non rimée. Cette forme d'origine grecque qui semble avoir été transmise à Alecsandri par Manzoni (cf. *Il Cinque Maggio* et plus haut 40.1.) se rencontre dans le cycle *Coroana vieții*, dédié à Milan, en 1859, «damelor italiene». L'essor de l'idée de liberté y est comparé — comme chez Gorkij dans le *Буревестник* — au vol de l'aigle:

Mult falnic este vulturul  
Cu aripi izbitoare,  
Ce vîntul, norii spintecă,  
Și zboară cătră soare!

(*Solferino*<sup>49</sup>)

<sup>48</sup> En trois syllabes!

<sup>49</sup> Le même schéma fut repris plus tard sous une forme rimée: *Teara* (1886).

L'élégie *Bersalierul murind* (qui figure dans le même cycle) accuse une influence manifeste de Bolintineanu (cf. 48.): à un *senario doppio tronco* ( — 1 — — 1 — | — 1 — — 1 ^ ) s'y associe un *senario piano* ( — 1 — — 1 — ):

Pe patul durerii | un tânăr rănit  
Își pierde-al lui singe.

Une innovation non moins intéressante que les précédentes est l'introduction de deux vers de 7 syllabes dans un quatrain formé par des alexandrins; c'est dans l'édition de 1863 que parut une ode à la Pologne non encore libérée; comme tant de fois depuis la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, l'idée de la liberté s'y exprime au moyen d'un symbole emprunté au christianisme. Voici les 2<sup>e</sup> et 4<sup>e</sup> strophes du poème *Cristos a înviat*:

Cristos, Zeul credinței | ieșit-a din mormînt!  
Și-a sa reînviere  
Ne-arată că nu pier  
Dreptatea și credința | și adevărul sfînt!

Polonie strivită | sub aprigul picior  
A tiraniei crude,  
Curagiu! în cer s-aude  
Un imn de re'nviere, | un glas prevestitor.

49.4. Dans les recueils *Pasteluri* et *Legende* le vers de 16(15) syllabes d'abord, l'alexandrin ensuite jouent un rôle prépondérant.<sup>50</sup> A propos du second recueil il faut souligner une particularité plutôt négative de la métrique d'Alecsandri. Bien que ce poète connût à fond l'Italie et l'art italiens, il n'a presque pas essayé d'introduire le mètre italien le plus connu: l'*endecasillabo*. Une seule «légende», le tableau vénitien *Palatul Loredano* est écrite en hendécasyllabes. Malheureusement ces vers nous surprennent par leur monotonie: à l'exception d'un ou deux vers<sup>51</sup> la césure est toujours placée après la 4<sup>e</sup> syllabe («In cel palat | de marmoră antică»; «Din cînd cînd | sus pe-un balcon s-arată . . .»). On ne saurait donc attribuer à Alecsandri un certain progrès dans le niment de l'hendécasyllabe; sous ce rapport ni lui, ni ses prédécesseurs n'ont fait que préparer la voie à Mihai Eminescu, le plus grand poète roumain.

<sup>50</sup> Sur 40 *pasteluri* 24 sont écrits en vers de 16(15) syllabes et 13 en alexandrins, mais parmi les 32 *legende* on compte seulement 2 pièces écrites en vers de 16(15) syllabes et 14 en alexandrins. Ces chiffres suffisent pour donner une idée de la diffusion rapide de l'alexandrin aux dépens du vers de 16(15) syllabes.

<sup>51</sup> Cf. par ex. le v. 30: «Ochiu-i țintit în sus | crunt scînteiaa.ză.»

## V. Le classicisme national de Mihai Eminescu

50. L'histoire des études consacrées à la versification de Mihai Eminescu (1850—1889) a été analysée par D. Caracostea<sup>1</sup>; ce qui s'est passé depuis dans ce domaine peut être exposé en quelques mots.

Les contemporains d'Eminescu, en particulier A. Densusianu,<sup>2</sup> ayant en vue comme idéal jusque-là inégalé l'élégance facile, mais très souvent conventionnelle d'Alecsandri, ne manquaient pas de reprocher au nouveau poète ses néologismes, ses hésitations dans le domaine de la morphologie, certaines rimes «pauvres» comme *farmă/doarmă*, quelques vers défectueux etc.; inutile de dire que les remarques de ce genre ne pouvaient donner à u c u n e i d é e de l'art d'Eminescu. Après la mort du poète St. Orașanu n'a analysé que la strophe saphique d'Eminescu pour la mettre en parallèle avec les tentatives analogues des poètes allemands (Platen) et italiens (Carducci).<sup>3</sup> Le métricien O. Neuschotz<sup>4</sup> avait, dès 1890, des ambitions plus hautes: essayant de découvrir des survivances antiques dans la versification des Roumains et des Allemands, il n'hésita pas à déclarer que la versification d'Eminescu était étroitement apparentée à la métrique allemande; Eminescu aurait introduit par la filière de la poésie allemande certaines formes jusque-là inconnues à la poésie roumaine.

Une nouvelle excursion dans le domaine de la métrique comparée fut faite par A. Demetrescu<sup>5</sup> en 1901; à son avis, les rimes composées du type *gîndul/luminîndu-l* auraient été inspirées à Eminescu par la technique de Rückert (v. *blüht es/Gemüthes* etc.).

<sup>1</sup> Cf. *Arta cuvîntului la Eminescu*. Bucarest, 1938, 26 sq.

<sup>2</sup> Cf. *Istoria limbii și literaturii române*, 1894.

<sup>3</sup> Polit [=St. Orașanu] *Strofa safică*. Revista popurului, 1891, 575—584. Pour une bibliographie plus détaillée de la question v. Heliade, *Opere*, éd. D. Popovici, I, 499 sq. En Transylvanie on rencontre des vers saphiques accentuels depuis le premier quart du XIX<sup>e</sup> s. (cf. C. Diaconovici Loga, *Chemare la tipărireă cărților românești*. Buda, 1821).

<sup>4</sup> Cf. O. Neuschotz, *Eminescu și formele noi*, dix feuillets dans le journal *Lupta* (1890). V. aussi Caracostea, *op. cit.* 32 sq.

<sup>5</sup> *Rima lui Eminescu*, dans: *Literatură și artă română*. 1901. La théorie de A. Demetrescu ne peut être admise que sous bénéfice d'inventaire; pour rester dans le domaine des littératures néo-latines, il suffit de rappeler que les rimes de ce genre sont fréquentes au moins depuis Dante (cf. *spirti/dirti*, *Purg.* I, 65—67; *parlo/chiosarlo* *Purg.* XI, 139—141 etc.).

Le premier métricien qui ait essayé d'embrasser d'un coup d'oeil toute la versification d'Eminescu fut A. Bogdan,<sup>6</sup> un diligent élève de G. Weigand. Malheureusement A. Bogdan était trop influencé par certains principes de E. Stengel, considérés comme vieillis dès son époque; au lieu d'examiner les diverses formes de versification selon leurs particularités essentiellement acoustiques, il se contentait de les grouper selon le nombre des syllabes. Les principes de métrique comparée sont également négligés dans son ouvrage; la versification d'Eminescu n'est rattachée ni à l'histoire antérieure du vers roumain, ni à l'évolution européenne. On peut souscrire sans réserve à l'opinion de D. Caracostea selon laquelle A. Bogdan a décrit la versification d'Eminescu comme s'il s'agissait d'une langue morte dont le système d'accentuation échappe totalement à l'observation directe.<sup>7</sup>

Malgré ces lacunes évidentes, l'étude de Bogdan est restée une sorte de «standard work» jusqu'après 1930, plus exactement jusqu'au moment où parut le t. IV de la grande monographie de G. Călinescu, avec un chapitre consacré à la «technique» poétique d'Eminescu.<sup>8</sup> L'académicien Călinescu esquisse d'une manière fort ingénieuse les rapports qu'il y a entre la métrique d'Eminescu et celle de ses prédécesseurs; il est dommage que l'arrière-plan européen de cette métrique ne soit pas toujours prise en considération et que l'apport personnel d'Eminescu ne soit pas mis en relief dans toute sa complexité. Malgré cela, presque chaque remarque de G. Călinescu mérite d'être retenue; dans ce qui suit nous allons renvoyer à son ouvrage à plusieurs reprises.

**50.1.** A notre avis, le rôle d'Eminescu dans l'histoire du vers roumain peut être caractérisé par quatre constatations qui, à bien des égards, se complètent mutuellement.

a) Signalons avant tout la variété de la technique du vers. Cette technique embrasse jusqu'à quatre systèmes de versification: le vers populaire roumain, les formes — presque exclusivement d'origine néolatine — de la versification moderne des littératures occidentales, les variantes accentuelles de certains mètres antiques, enfin quelques formes d'origine orientale.

b) Suivant l'exemple de quelques grands prédécesseurs comme Héliade et Alecsandri, Eminescu a opéré un choix rigoureux parmi les formes qui lui avaient été léguées par les poètes antérieurs; les mètres traditionnels auxquels il a recouru, ont subi, grâce à son intervention, d'importantes modifications.

c) Presque toute la carrière d'Eminescu est caractérisée par la préoccupation d'enrichir la métrique roumaine; tantôt il a donné plus d'ampleur

<sup>6</sup> *Die Metrik Eminescus*. XI. Jahresbericht des Institutes für rum. Sprache zu Leipzig, 1904, 193—272.

<sup>7</sup> «Exemplele lui», dit Caracostea, «sint ca si cind ar fi o colectie dintr-o limbă moartă în care nu sunetul viu, ci litera dă prilej de observație» (*op. cit.*, 46).

<sup>8</sup> *Opera lui Mihai Eminescu*. IV. Bucarest, 1936, *Technica*, 219—315.

à certaines tentatives à peine ébauchées du passé, tantôt il a essayé d'introduire des formes entièrement nouvelles (y compris le vers libre!).

d) C'est à partir de l'époque d'Eminescu qu'on peut parler d'une véritable esthétique de la rime roumaine.

50.2. En ce qui concerne les formes d'origine folklorique, il est curieux de voir qu'Eminescu, bien qu'il ait recueilli lui-même beaucoup de poésies populaires authentiques,<sup>9</sup> s'en sert beaucoup plus rarement qu'Aleksandri. Comme exemple du vers de 6(5) syllabes nous ne saurions citer que le début d'un remaniement de l'histoire d'Arghir (cf. 29.) sous le titre de *Basmul lui Arghir*: «Fost-a împărat / Mîndru luminat, / Ce avea cetate / De nalte palate, / Cu turnuri de fier / Ce lovea în cer...»<sup>10</sup> Quant à quelques célèbres exemples de l'octosyllabe populaire, il suffit de renvoyer aux poèmes *Revedere*,<sup>11</sup> *Ce te legeni...* et *La mijloc de codru...*, à la «doina» intercalée dans la *Scrisoarea III* («De din vale de Rovine...»), ainsi qu'à une petite chanson posthume,<sup>12</sup> écrite aux alentours de 1878. Il est utile d'y observer une alternance très expressive des rimes masculines, féminines et dactyliques:

Lumineze stelele,	/ — —
Plîngă riurelele,	/ —
Norii-n cer călătorească,	
Neamurile-mbătrînească	
Și pădurile să crească —	

Numai eu voi rămînea,	— /
Gîndurile la o stea,	
Ce au fost odat-a mea:	
Căci a fost și nu mai este.	/ —

Dulce gură de poveste,	/ —
Ziua cine mi-o zîmbi,	— /
Noaptea cine-o povesti? <sup>13</sup>	— /

50.3. L'octosyllabe t r o c h a î q u e d'allure non-populaire présente chez Eminescu un double aspect: d'un côté, il renvoie à la poésie roumaine an-

<sup>9</sup> Cf. M. Eminescu, *Literatura populară*, éd. D. Murărașu, Craiova, s. d. [1937], avec une bonne introduction et Perpessicius, t. VI, Bukarest, 1963.

<sup>10</sup> *Lit. pop.* 405—407, 619.

<sup>11</sup> Cf. une analyse récente du poème *Revedere* par R. Jakobson et B. Cazacu, *CLThA.* I/1962, 47 sq.

<sup>12</sup> Cf. éd. Perpessicius (pour bibliophiles, 1958) 607. Toutes nos citations seront puisées dans cette édition généralement connue.

<sup>13</sup> Sur quelques fragments d'inspiration populaire v. la belle étude de Perpessicius, *Creație și divertisment folcloric la Eminescu.* CC. I, 185 sq.



térieure, en particulier à la poésie d'amour des Văcărești (cf. surtout un petit poème de 1876: *Cintec vechi*, éd. cit. 386),<sup>14</sup> d'autre part à la poésie allemande où la combinaison de l'octosyllabe avec le schéma *xaxa* (*Halbreim*) était particulièrement fréquente (cf. *Făt-Frumos din tei*, *Dorința* etc.). Même la célèbre *Glossă* d'Eminescu, est à ramener à des modèles plutôt allemands que directement espagnols.<sup>15</sup> C'est peut-être une volonté d'innovation personnelle qui a poussé le poète à écrire des *dizains* composés d'octosyllabes et d'heptasyllabes (216).<sup>16</sup> Des décasyllabes trochaïques ne paraissent que dans le poème dramatique *Murășanu* («*Sună [...] vînt prin frunzele uscate*» 440). Comme exemple particulièrement importante du dodécasyllabe trochaïque nous tenons à mentionner, en dehors de quelques poèmes de jeunesse (185, 187), le poème réaliste *Viața* (1879) qui, selon l'opinion de Perpessicius, est une sorte d'adaptation libre d'un poème socialiste avant la lettre, notamment de la *Chanson de la chemise* (Thomas Hood),<sup>17</sup> Dans ce cas la simplicité du vers trochaïque — dont le rythme a presque toujours des affinités avec le vers folklorique — semble s'adapter étroitement au caractère du sujet. Quant au rythme si singulier du poème *Sara pe deal* («*aduce aminte de inventiile metrice nebunatică [!] ale lui Platen*», écrit G. Călinescu, *op. cit.* IV, 304), nous avons essayé de l'expliquer par les dodécasyllabes d'un psaume de Dosoftei (23.6.); d'une manière ou d'une autre, c'est la «*koloméïka*» polono-ukrainienne qui perce à travers les vers de cette idylle tardive.

De même que Macedonski, Eminescu fut le dernier grand artiste du vers trochaïque de 16 (15) syllabes. Il s'en servit aussi bien dans sa «*Légende des Siècles*», intitulée cette fois *Memento mori* (sixains) que dans ses 5 épîtres (rimes plates) et dans quelques remarquables poèmes lyriques comme *Venere și Madonă*, *Inger și Demon* etc. (quatrain). Les trochées d'Eminescu ont une musicalité qui s'est depuis longtemps imprégnée dans le cœur de tous les Roumains:

Peste cite mii de valuri | stăpinirea ta străbate,  
Cînd plutești pe mișcătoarea | mărilor singurătate!

(Scrisoarea I)

<sup>14</sup> V. aussi quelques vers monosyllabiques (441, cf. 42.2.), ainsi que le petit poème *Doi aștri* (1872; 6+6+5+2+) dont le modèle fut également fourni par Iancu Văcărescu (*Soarta în viață* éd. Piru 128, cf. 42.2). Une forme strophique introduite par Alecsandri (v. *O noapte la Alhambra* cf. 49.3.) a visiblement influencé la chanson intercalée dans la poésie juvénile *O călărire în zori* (8—9). Sur les antécédents possibles de la période 8+6 (*Unda spumă* 198) v. 49.1. Le schéma de *Somnoroase pășărele* (8+8+8+4, *ABAB*) est à rapprocher de *Adio* (vers lambiques: 8+7+8+3). Les sixains de l'idylle *Freamăt de codru* (trochées: 8×5+4, *ABCCBA*) préludent aux strophes analogues de Coșbuc.

<sup>15</sup> Le poème d'Eminescu a pour «thème» un huitain et non un quatrain comme la plupart des *glosas* allemandes. Sur la pénétration de cette forme fixe dans la poésie romantique allemande cf. W. Kayser, *op. cit.* 121.

<sup>16</sup> Au fond c'est l'union de deux cinquains selon le schéma *AbAAb+CddCd* (*Basmul ce i l-as spune ei*).

<sup>17</sup> V. l'édition critique de Perpessicius: V, 388.

**50.3.1.** Les mètres et les strophes trochaïques d'Eminescu portent l'empreinte d'un esprit toujours en quête d'innovation. La traduction de la ballade *Der Handschuh* de Schiller est fondée sur une segmentation ingénieuse du vers de 16 syllabes en unités plus brèves (de 8 à 3 syllabes).<sup>18</sup> Autour de 1882 la chanson *Ochiul tău iubit* présente des affinités avec l'art de Verlaine (7+7+7+3): «*Ochiul tău iubit, / Plin de mîngîieri, / Dulce mi-au lucit / Pină ieri*» (549, cf. 551). On a à signaler aussi quelques octosyllabes non rimés qui se trouvent dans le poème satirique *Romancero español* (572 sq., cf. 575, 577).

**50.4.** Les formes *iambiques* d'Eminescu peuvent être rangées dans quatre sous-catégories: *a)* vers et périodes ayant moins de 10 syllabes; *b)* l'hendécasyllabe; *c)* l'alexandrin; *d)* vers de 15 et 17 (18) syllabes.

**50.4.1.** Dans l'art d'Eminescu on voit renaître quelques mètres et périodes «ultra-brefs»<sup>19</sup> qui avaient déjà été abandonnés par la plupart des poètes romantiques. Voici quelques vers iambiques (*quinari*) inspirés par Iancu Văcărescu:

*I. Văcărescu*

O îndoială  
Inima-mi are!  
N-are-nvoială  
Ce pățimesc.  
Cu a nădejzii  
Fiică<sup>19a</sup> răbdare:  
Mii de primejdii  
Nu s-învoiesc.

(*Sinucizul*, éd. Piru 131)

*Eminescu*

Prin **nopti** tăcute,  
Prin **lunce** mute,  
Prin **vîntul** iute,  
**Aud** un **glas**;  
Din **nor** ce **trece**,  
Din **luna** **rece**,  
Din **visuri** **sece**  
**Vad** un **obraz**.

(*Prin nopti tăcute*, éd. Perpessicius 199)

La poésie *Lectura* (1877) remonte — malgré certaines différences métriques<sup>20</sup> — à des modèles analogues:

*I. Văcărescu*

O lege tirană  
Din **buze**-mi nu **iasă**  
O **vorbă** să **iasă**,  
Să **spuie** ce **dor**,

*Eminescu*

**Stau** sara la **fereastă**,  
**Iar** **stelele** prin **ceață**  
Cu **tainică** **dulceață**  
Pe **ceruri** **izvorea**.

<sup>18</sup> Voir plus haut (46.4.) nos réflexions sur quelques fables roumaines ayant une structure analogue.

<sup>19</sup> Cf. la note 14 de ce chapitre.

<sup>19a</sup> En deux syllabes.

<sup>20</sup> Chez Iancu Văcărescu nous trouvons des *senari* et chez Eminescu des heptasyllabes anacréontiques; néanmoins la structure des strophes présente des analogies indiscutables.

Ce **groaznică rană**  
 In inima-mi este;  
 Ce **fără veste**  
 Mă face să **mor.**

(*Legea tirană*, éd. cit. 178)

Citeam pe-o carte veche,  
 Cu **mii de negre gânduri**  
 Și **literile-n rînduri**  
 Prinsese a **juca.**

(*Lectura*, éd. cit. 452)

En ce qui concerne les octosyllabes iambiques, l'exemple le plus important nous est fourni par le beau poème posthume *Privesc orașul — furnicar* (351). Une «prière» non moins connue («Rugămu-ne-ndurărilor / Luceafărului mărilor...» 490) a peut-être des modèles néo-grecs.<sup>21</sup> L'octosyllabe iambique a donné naissance à quelques périodes déjà connues: 8+6 (*Ce suflet trist... Pe lângă plopii fără soț...* ), 8+7 (*Luceafărul, Cînd amintirile, Ce e amorul?*)<sup>22</sup> et 9+8 (*Cu mine zilele-ți adaogi... etc.*). La dernière période, selon le témoignage des rimes *xaxa* (cf. aussi 417, 420), doit être ramenée à des modèles allemands (v. encore **50.4.4.**).

Le décasyllabe à césure médiane, c'est-à-dire le *quinario doppio* italo-grec ne caractérise que quelques poésies de jeunesse (*Amicului F. I.* etc.); après Eminescu ce mètre, jadis si populaire, tombera définitivement en désuétude.

**50.4.2.** Quant à l'hendécasyllabe d'Eminescu, nous lui avons déjà consacré une étude détaillée<sup>23</sup>; il suffit donc d'insister sur le fait qu'après quelques tentatives isolées (cf. surtout **40.**) Eminescu a donné à l'hendécasyllabe roumain un éclat jusque-là inconnu. Il recourut à ce mètre au moins dans cinq domaines de sa poésie: stances (de 1871 à 1879), «blank verse» (hendécasyllabes non rimés, de 1872 à 1883), tercets dantesques (1873—1882), quatrains d'inspiration orientale (disposition des rimes: *aaxa*: de 1875 à 1880), ghazel (1876).<sup>24</sup>

Eminescu ciselait, polissait ses hendécasyllabes avec un soin extrême (cf. le sonnet *Iambul*) et sa réussite était complète: pour se convaincre de la beauté des *endecasillabi* éminesciens qui doivent leur musicalité surtout à la variété de la césure et à une répartition harmonieuse des temps forts, il suffit de lire le sonnet *Afară-i toamnă* (1879):<sup>25</sup>

<sup>21</sup> Nous pensons surtout à un hymne cité par Ch. S. Megdanis (*Καλλιόπη παλινοστούσα*, Vienne, 1819, 53) qui commence par les vers: „*Μαρία Κυριώνυμε, Παρθένε Μυριώνυμε...*” Le mètre est identique au vers ambrosien qui est également d'origine grecque.

<sup>22</sup> A l'époque où Eminescu travaillait à son *Luceafărul*, il était littéralement obsédé par ce schéma métrique; c'est pour cette raison qu'il a écrit tant de poèmes dans cette forme. Grâce à la période 8+7 le, vers épique d'Eminescu est devenu semblable au vers «Chevy-Chease» des ballades anglaises.

<sup>23</sup> *Les variétés expressives de l'hendécasyllabe dans la poésie de M. Eminescu*. ALH. XII, 137—165.

<sup>24</sup> Nous ne mentionnons ici qu'un ghazel conçu en hendécasyllabes (éd. Perpessicius 398).

<sup>25</sup> Sur ce sonnet cf. mon étude: *Une analyse de stylistique littéraire*. CL. III (supplément), 177 sq.

Afară-i toamnă, | frunză-mprăștiată,  
Iar vîntul zvîrle-n geamuri | grele picuri;  
Și tu citești | scrisori din roase plicuri  
Și într-un ceas | gîndești la viața toată.

Pierzîndu-ți timpul tău | cu dulci nimicuri,  
N-ai vrea | ca nime-n ușa ta să bată;  
Dar și mai bine-i, | cînd afară-i zloată,  
Să stai visînd la foc, | de somn să picuri.

Și eu astfel | mă uit din jet pe gînduri,  
Visez la basmul vechi | al zinei Dochii;  
În juru-mi ceața | crește rînduri-rînduri;

Deodat-aud | foșnirea unei rochii,  
Un moale pas | abia atins din scînduri...  
Iar mîni subțiri și reci | mi-acopăr ochii.

Le lecteur est prié de comparer le rythme si souple et si varié de ces vers à celui d'un poème comme *Palatul Loredano* (Alecsandri, cf. 49.4.); de 1874 à 1879 l'hendécasyllabe roumain est devenu — après une longue vie de Cendrillon — un mètre aussi expressif que le mètre analogue des grandes littératures européennes.

50.4.3. A propos de l'alexandrin d'Eminescu nous avons à signaler avant tout quelques variétés archaïques de ce mètre. Les variantes MM et MF (cf. 42.2.1., 44.) ne sont attestés que par une «épigramme arabe» (traduit, selon toute probabilité, par l'intermédiaire d'un texte allemand):

Plîngînd tu ai venit   pe-acest pămînt;	(hendécasyllabe: 6,4)
Amici, ce te-așteptau,   te-au salutat zîmbînd;	MM
Dar să trăiești astfel,   încît cînd te vei stînge	MF
Să părăsești zîmbînd   amicîi, ce te-or plînge.	MF

(*La un nou născut*, éd. Perpessicius 356)

Les poèmes où prédomine l'alexandrin du type FM (*Despărțire* etc.) ont également des modèles dans la littérature roumaine antérieure (cf. 44., 46.2.); la même constatation vaut pour une série de combinaisons strophiques, y compris les cinquains du poème *Impărat si proletar* (v. 46.2.). Une autre variété du cinquain (*Strigoii: abbba*) semble être plus original. Sur les sixains de l'ode *Junii corupți* [(14+14+)×2] cf. 46.3.; sur la combinaison 13+13+13+6, représentée, entre autres, par le poème posthume *Viața mea fu ziuă* (1869) cf. 46.3. Entre les huitains qui se composent d'alexan-

drins il y a des stances ou *ottave rime* (*M-ai chinuit atita cu vorbe de iubire*, éd. cit. 406). Dans une élégie tardive (*Renunțare* 1882) on rencontre même des strophes plus longues: les dizains de ce poème alternent avec des strophes de 12 syllabes.

Quant à la facture rythmique de l'alexandrin éminescien, il est fort difficile d'en rendre compte en quelques mots; pour illustrer la répartition des temps forts nous allons citer au moins une strophe du poème *Impărat și proletar* (1874), notamment celle qui évoque les jours fiévreux de la Commune de Paris:

Parisul arde-n valuri, | furtuna-n el se scaldă,  
 Turnuri ca facle negre | trăsesc arzînd în vînt —  
 Prin limbile de flacări, | ce-n valuri se frămînt,  
 Răcnete, vuiet de-arme | pătrund marea cea caldă,  
 Evul e un cadavru — | Paris al lui mormînt.

Dans 3 cas sur 5 le premier accent métrique se déplace pour mettre en relief le début du vers ( \_ / \_ / \_ / \_ > / \_ \_ / \_ / \_ ); ce déplacement mérite d'être considéré comme une des particularités de l'alexandrin d'Eminescu.<sup>27</sup> Dans bien des cas la musique de l'alexandrin éminescien est nuancée par de singuliers effets de «phonétique impressive»;<sup>28</sup> parfois on a l'impression de réentendre «les violons de l'automne»:

O, mamă, dulce mamă, | din negură de vremi  
 Pe freamătul de frunze | la tine tu mă chemi,  
 Deasupra cripei negre | a sfîntului mormînt  
 Se scutură salcîmii | de toamnă și de vînt,  
 Se bat încet din ramuri, | îngîină glasul tău...  
 Mereu se vor tot bate, | tu vei dormi mereu...

(O, mamă...)

**50.4.4.** Un des ghazels d'Eminescu (éd. Perpessicius 345) est conçu en vers politiques de 15 syllabes; ce n'est qu'un écho assez imprévu d'une élégie déjà citée (36.2) d'Alecu Văcărescu: «Război să fac cu stelile, cu soarele, cu luna...» (éd. Piru 36):

<sup>26</sup> Sur ces combinaisons v. Călinescu, *op. cit.* IV. 299 sq. On doit pourtant s'inscrire en faux contre une des assertions de cet auteur, selon laquelle «cel mai lung metru iambic este cel de 14 silabe...» (VI, 289), Cf. 50.4.4.

<sup>27</sup> Les vers analogues sont fréquents dans les autres poésies également; dans la II<sup>e</sup> partie du poème *Strigoi* (1876) nous avons relevé un vers qui s'y répète comme une sorte de refrain: «Barba-n pămînt i-ajunge și genele la piept...»

<sup>28</sup> Selon la terminologie de M. Grammont.

Tu, cu-cruzime m-ai respins, | cînd am voit, copilă,  
Să devastez frumsețea ta | cea dulce, făr' de milă —  
Și totuși corpul tău e plin | de-o coaptă tinerețe,  
Tu, al amorului duios<sup>29</sup> | demonică prăsilă!

Ce mètre, en 1873, ne pouvait être qu'une sorte de curiosité littéraire, une survivance du passé du vers roumain. En outre, nous avons à signaler le plus long vers iambique de la poésie roumaine qu'on attribue généralement à l'ingéniosité de Macedonski, mais qui, dès 1873, fut déjà lancé par Eminescu, comme en témoignent les quatrains (*AbAb*) de l'élegie *De ce n-aflăm în împlinirea...* (éd. Perpessicius 582):

De ce n-aflăm în împlinirea | dorințelor din astă lume,  
Acea sublimă fericire | ce înainte-i am visat?

Pour expliquer la genèse de ce vers, je ne saurais proposer qu'une seule hypothèse: le vers de 17 syllabes n'est rien d'autre que l'union de deux vers iambiques plus brefs, à savoir d'un ennéasyllabe et d'un octosyllabe (*XaXa*):

„Cu mîne zilele-ți adaogi, | Cu ieri viața ta o scazi...”

Naturellement, ce seul poème d'Eminescu, resté inédit jusqu'à 1952 (éd. Perpessicius IV, 491), ne suffit guère pour résoudre toutes les difficultés. Il est bien peu probable que précisément Macedonski ait vu ce manuscrit perdu parmi les papiers berlinois de son adversaire (cf. éd. Perpessicius V, 581); il vaut mieux supposer qu'Eminescu et Macedonski aient pensé indépendamment et presque simultanément à la réunion de deux octosyllabes iambiques (FM ou FF) en un vers de 17 ou 18 syllabes.

**50.5.** Les mètres dactyliques et anapestiques d'Eminescu sont à ramener à plusieurs sources. On a bien le droit de postuler des modèles non-roumains pour une célèbre chanson posthume dont le rythme dactylique<sup>30</sup> pur est une rareté dans la métrique éminescienne:

<i>Stelele-n cer</i>	⌊ — — ⌊ (Λ)
<i>Deasupra mărilor</i>	⌊ — — ⌊ — —
<i>Ard depărtărilor</i>	⌊ — — ⌊ — —
<i>Pînă ce pier.</i>	⌊ — — ⌊ Λ <sup>31</sup>

<sup>29</sup> Dans l'édition de Perpessicius on trouve ici une virgule qui nous paraît totalement superflue.

<sup>30</sup> D'après G. Călinescu, «cel mai scurt metru dactilic din poeziile cunoscute este *Stelele-n cer* a cărui strofă pare născocită” (*op. cit.*, IV, 304).

<sup>31</sup> Selon le témoignage du ms. A 2276, 137 (cf. éd. Perpessicius V, 399) Eminescu a essayé de mêler même des vers iambiques au vers initial (— — — ⌊ — ⌊, selon sa propre notation): «*Floare de tei, / Ca și un inger blind / Te-ai arătat tăcînd / Ochilor mei*». Cf. aussi ce que nous allons dire de la forme de l'élegie *Mai am un singur dor* (p. 129).

Dans *Ondină*, «fantasie» écrite sous l'influence manifeste d'Héliade et Bolintineanu (1869), le maniement des dactyles présente une liberté qu'il serait impossible d'expliquer sans certaines traditions d'origine italienne. La clausule est nécessairement un *quinario*, avec ses deux variantes régulières ( — — — — — ou — — — — — ):

In coruri nimfele		cîntă la hore	— — — — —		— — — — —
Și gem în lyrele		blînde, sonore,	— — — — —		— — — — —
Ascunse gîndure		de dor de ducă	— — — — —		— — — — —
Triste și palide		ca o nălucă...	— — — — —		— — — — —

Au fond, tous les deux hémistiches pourraient être considérés comme des *quinari*: *quinario* à clausule dactylique + *quinario* à clausule féminine. Le dernier vers rappelle de près les dactyles déjà cités de Bolintineanu: «*Mihnea încalecă, [calul său tîropotă], Fuge ca vîntul*» (cf. 48.). Cette période elle-même fut d'ailleurs adoptée dans son ensemble par Eminescu, cf. certaines strophes du poème *Ondină*: «*Pe riul dorului, | mînat de vînture/Veni odat...*» (alternance de clausules dactyliques et masculines).

L'application du *verso de arte mayor* trahit surtout l'influence de Bolintineanu (cf. Bolintineanu: *O fată tînără pe patul mortii* — Eminescu: *Mortua est*). Eminescu forgea même une forme épique à partir de ce mètre (*Diamantul mortului*); comme exemple de cinquains composés de vers de cette espèce cf. *Povestea magului călător în stele* (II<sup>e</sup> partie: *AbAAb*).

Quant à certaines strophes hétérométriques qui dérivent également du *verso de arte mayor*, elles se cristallisèrent en partie sous l'influence d'une traduction. En 1873 Eminescu traduisit d'une manière vraiment géniale le *Hochzeitslied* de Goethe, en conservant les périodes caractéristiques de ce texte:

— — — — —		— — — — —	(ou	— — — — —		— — — — —
— — — — —		— — — — —		— — — — —		— — — — —

Goethe: Da bist du nun, Gräflein, da bist du zu Haus  
Das Heimische findest du schlimmer...

Eminescu: Acum, conțisorule, | acasă că-mi ești...  
Dar afli mai rău cele toate.

Dix ans plus tard, essayant d'écrire un hymne en l'honneur d'Etienne le Grand, Eminescu ne fera que reprendre l'alternance de ces deux mètres (éd. Perpessicius 632):

Cind Ștefan se suie | călare pe cal  
Răspunde Suceava din urmă...

La même alternance hétérométrique se retrouve encore dans la «fantasie»  
*Ondină* (1869):

Pe-un cal care soarbe

	prin nările-i foc,	— / — — / —   — / — — /
Din ceața pustie și rece		— / — — / —   — / — — /
Un june pe vânturi,   cu capul în joc,		— / — — / —   — / — — /
Cu clipa gândirei se-ntrece		— / — — / —   — / — — /
Și calu-i turbat		— / — — /
Zbura necurmat		— / — — /
Mînat ca de-a spaimelor zîă		— / — — / — — / —
Bătrîă.		— / — — /

Le mètre — / — — / — — / —, identique au *novenario* italien (cf. «O falce di luna calante», D'Annunzio), fut bientôt une sorte d'obsession pour le poète roumain:

Idee,  
Pierdută-ntr-o pașidă fec.  
Din planul Genezei, ce-aleargă  
Nentreagă.<sup>32</sup>

(*Ondină*, éd. cit. 204)

Voici aussi une variante à césure masculine du même mètre:

In lacul cel verde și lin  
Resfrînge-se cerul senin...

(*Frumoasă-i*, éd. cit. 183)

Dans quelques cas la présence de l'anapeste s'explique par un traitement spécifiquement «germanique» de l'iambe (— / > — — /):

Auzi prin frunzi uscate	— / — / — / —
Trecînd un rece vînt,	— / — / — /
El duce viețile toate	— / — — / — — / —
In mormînt, în adîncul mormînt.	— — / — — / — — /

(*Auzi prin frunzi uscate*, éd. cit. 470)

<sup>32</sup> Cf. les derniers vers de la strophe que nous venons de citer.







et Platen<sup>37</sup>; il écrivit des ghazels en octosyllabes (*Călin*), en hendécasyllabes (*In liră-mi geme, și suspin-un cînt*, éd. Perpessicius 398) et en vers politiques (cf. 50.4.4.). — Non moins importante est l'imitation du r u b a ' i, caractérisé par le schéma *aaxa* des rimes.<sup>38</sup> Eminescu écrivit dans cette forme les poèmes *Din Halima*<sup>39</sup> et *Rime < simbolice > alegorice*;<sup>40</sup> dans ce cas l'hendécasyllabe présente certaines affinités avec un mètre oriental bien connu: le *hezédz* (— — — — | — — — | — — —). Eminescu savait donner un accent très personnelle même à cette forme jusque-là totalement inconnue dans la littérature roumaine. Voici la première strophe des *Rime alegorice*:

Corabia vieții-mi, grea de gânduri,  
De stîncă morții risipită-n scînduri,  
A vremei valuri o lovesc și-o sfarmă  
Și se izbesc într-însa rînduri-rînduri.

Ne retrouve-t-on pas ici les mêmes rimes „mouillées” qui caractérisent le sonnet *Afară-i toamna?* (v. 50.9.4.).

50.8. Quant au vers libre roumain, il est loin d'être une «invention» personnelle de Macedonski.<sup>41</sup> Nous en avons déjà vu quelques antécédents chez Iancu Văcărescu (38.2.); cette fois nous jugeons utile d'attirer l'attention sur deux poèmes posthumes à peine connus d'Eminescu:

...Numai poetul,  
Ca pasări ce zboară  
Deasupra valurilor,  
Trece peste nemărginirea timpului:  
In ramurile gândului,  
In sfintele lunci,  
Unde pasări ca el  
Se-ntrec în cîntări.

(*Numai poetul*, 1868, éd. cit. 567)

<sup>37</sup> Cf. W. Kayser, *op. cit.* 122: «Diese Form wirkt auf die Romantiker wie eine Steigerung, eine Bestätigung des Spanischen. Die Form des Ghasels: Es reimen sich Zeile 1 und 2, dann kehrt der gleiche Reim als vierte, sechste, achte, zehnte und zwölfte Zeile durch das Gedicht hin wieder».

<sup>38</sup> Cf. E. W. Gibb, *A History of Ottoman Poetry*. London, I, 1900, 88; ALH. X, 159—160.

<sup>39</sup> Une sorte d'épisode ajouté aux *Mille-et-Une nuits*.

<sup>40</sup> Le titre *Rime simbolice* fournit une preuve de plus de la communauté d'intérêt qu'il y avait entre Eminescu et les pionniers français du symbolisme.

<sup>41</sup> Comme le prétend, entre autres, VI. Streinu (*Istoria literaturii romîne moderne*. Bucarest, 1944, I, 366) qui essaie de rattacher le vers libre de Macedonski à celui de Rimbaud (*Marine*). Sur les questions de priorité cf. Z. Czerny, *Le vers libre français et son art structural*, dans *Poetics—Poetyka — Поэтика*. Warszawa, 1961, 249—251.

Dans un autre poème il n'y a plus aucune trace de rime; c'est le vers libre goethéen de *Prometheus* ce qui, comme technique, correspond parfaitement à cette belle évocation du «génie de la lumière»:

Într-o lume de neguri  
Trăiește luminoasa umbră.  
Mai întâi scăldată  
În ceți eterne și sure,  
Însă încet-încet,  
Razele mari a gândirii  
Negurile albe pătrund  
Și formează un arc albastru,  
Clar senin în jurul lui,  
Ce-a lui margini își găsește  
Într-a negurilor creți  
Și nainte, înainte  
Zboară geniul de lumină...

(Într-o lume de neguri, 1873? éd. cit. 580)

50.9. En ce qui concerne la technique éminescienne de la rime, il ne suffit guère d'examiner rapidement quelques fameuses rimes composées (cf. Călinescu, *op. cit.* IV, 283 sq.); il vaut mieux faire ressortir deux préoccupations qui ont des analogies aussi bien dans l'esthétique de la rime française que dans celle de la rime russe.

50.9.1. L'on sait depuis longtemps qu'Eminescu est l'auteur d'un dictionnaire des rimes<sup>42</sup> qui, malheureusement, est resté en manuscrit. Entre les rimes recueillies dans cet ouvrage et la technique réelle du poète il y a mille correspondances précises; pour ne signaler qu'un cas, la rime *Sibile/copile* figure aussi bien au dictionnaire que dans le dernier tercet du sonnet *Venetia*.<sup>43</sup> Chaque page du dictionnaire des rimes prouve qu'Eminescu cherchait la rime riche et inédite avec un soin digne des meilleurs parnassiens; même le culte des noms propres plus ou moins rares (*Clitemnestre/ferestre/ campestre*) se retrouve chez Leconte de Lisle et ses contemporains.

50.9.2. Une conséquence nécessaire des préoccupations que nous venons d'esquisser fut le soin d'éviter les rime flexionnelles. Dans le texte définitif du *Luceafărul* les rimes de ce genre (p. e. *tremurător/fulgerător*) sont déjà fort rares; bien au contraire, la plupart des mots placés sous la rime appartiennent à des catégories très différentes du vocabulaire (subst.-verbe: *timple/împle, rază/luminează, viață/îngheață*; adj.-subst.: *himeric/întu-*

<sup>42</sup> Cf. Călinescu, *ibid.*

<sup>43</sup> Voir N. Șerban, *Dicționar de rime*. Lutetia [Paris], 1948, 25.

neric; adj.-verbe: *întreaga/încheagă*; adv.-subst.: *acuma/muma* etc.). Parfois la rime équivaut à un accord musical qui agit sur l'ensemble du vers:

Și dacă stele bat în lac  
 Adîncu-l *luminîndu-l*  
 E ca durerea mea s-o-mpac  
 Inseninîndu-mi *gîndul*.

**50.9.3.** En dehors des rimes masculines ( \_ / ), féminines ( / \_ ) et dactyliques ( / \_ \_ ; sur les dernières v. plus haut **50.2.**), Eminescu recourait parfois à des rimes «hyperdactyliques» ( / \_ \_ \_ ). A cet égard le meilleur exemple nous est fourni par la chanson posthume *Dintre sute de catarge* (1880):

Dintre sute de catarge	De-i goni fie norocul,
Care lasă <b>malurile</b> ,	Fie <b>idealurile</b> ,
Cîte oare le vor sparge	Te urmează în tot locul
Vînturile, <b>valurile</b> ?	Vînturile, <b>valurile</b> .

Dintre păsări călătoare,	Nenteles rămîne gîndul
Ce străbat <b>pămînturile</b> ,	Ce-ți străbate <b>cînturile</b> ,
Cîte-o să le-nece oare	Zboară vecinic, înghinîndu-l
Valurile, <b>vînturile</b> ?	Valurile, <b>vînturile</b> .

**50.9.4.** Ces strophes donnent une certaine idée de la légèreté aérienne de quelques poèmes écrits aux alentours de 1880. Aux rimes essentiellement **vocaliques** que nous venons de relever ajoutons aussi quelques autres consonnances qui sont inséparables de la structure même de la langue roumaine. Dans l'élégie *O, mamă...* (cf. **50.4.3.**) les rimes se répartissent en quatre catégories: a) rimes terminées par la semi-voyelle -u: *meu/mereu, țiu/mereu, rîu/sicriu*; b) rimes terminées par une consonne mouillée: *vremi/chemi, s-o-ngropi/stropi*; c) rimes terminées par une consonne nasale: *murim/țintirim*; d) une seule rime en -t: *mormint/vînt*. Dans ce cas la «dureté» de la consonne finale est sensiblement atténuée par le groupe de sons -în- qui forme le noyau de la syllabe. En étudiant les effets acoustiques de ce genre, on pense involontairement de nouveau à Verlaine et aussi aux «rimes mouillées» (влажные рифмы) de Lermontov.<sup>44</sup> L'art éminescien de la rime est digne de figurer au même rang que celui de ces deux frères d'élection du grand poète roumain.

<sup>44</sup> Sur ces «rimes mouillées» cf. mes remarques dans l'étude: *Lermontov versművészete magyar köntösben* (Les traductions hongroises des poésies de L.). *Tanulmányok a magyar—orosz irodalmi kapcsolatok köréből* (Études sur les relations littéraires hungaro-russes). Budapest, 1961, I, 413—414. Sur les relations de Lermontov et Eminescu cf. C. F. Popovici, dans: *Страницы дружбы* 1958, 141. sq.

**50.10.** Jadis ceux qui n'avaient en vue que l'édition de I. Maiorescu, se plaignaient de la «pauvreté» et même de la monotonie de la versification d'Eminescu, lui préférant la «richesse» de la métrique d'un Bolintineanu. Depuis, grâce à une connaissance toujours plus approfondie des variantes et des poésies posthumes, le problème a entièrement changé d'aspect. Aujourd'hui, tout en reconnaissant l'inégalité, sur le plan esthétique, des matériaux offerts par les dernières éditions, on est déjà en mesure d'apprécier l'apport métrique d'Eminescu à sa juste valeur. Il est impossible de ne pas penser à ce propos à ce que W. Kayser a dit de la métrique de Goethe: «*Faust II* enthält ja fast alle Metren, die im Deutschen überhaupt möglich sind.»<sup>45</sup> On peut dire sans exagérer que la métrique d'Eminescu représente également, à un niveau incomparablement plus élevé, tout ce qu'il y avait de précieux dans la versification des poètes roumains antérieurs à lui; en même temps cette grandiose synthèse qui tend à une universalité d'inspiration goethéenne contient au moins les germes de l'évolution ultérieure.

<sup>45</sup> *Op. cit.* 76.

## VI. Symbolisme, réalisme, néo-romantisme

51. En parlant de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle nous n'avons l'intention d'examiner que quelques figures marquantes de cette période de transition; d'une part, il est nécessaire de faire état de l'apport de A. Macedonski, pionnier du symbolisme roumain, et de celui d'un poète découvert par lui, à savoir de D. Zamfirescu; d'autre part, il faut analyser le rôle de novateur de G. Coşbuc, le premier poète remarquable — depuis Budai-Deleanu — de la Transylvanie, ainsi que l'activité de son disciple, Şt. O. Iosif. Les noms de ces écrivains sont propres à symboliser deux tendances opposées: d'un côté, une orientation essentiellement urbaine; de l'autre, les débuts d'un «populisme» dont les répercussions se prolongeront, par l'intermédiaire du mouvement du groupe «Sămănătorul», presque jusqu'à nos jours.

52. La carrière littéraire d'Alexandru Macedonski (1854—1920) embrasse un demi-siècle; son premier volume (*Prima Verba*) date de 1872 et ses derniers rondels (en roumain: *rondeluri*) nous conduisent, malgré leurs tendres couleurs d'aquarelle, jusqu'au gouffre de la première guerre mondiale (édition posthume: 1927). Mais comment apprécier cette longue carrière au point de vue de la technique du vers alors qu'une bonne partie des textes mêmes nous reste encore inaccessible? L'édition de T. Vianu (1939) à laquelle nous allons nous référer n'est — selon l'aveu répété de l'éditeur — qu'un choix destiné à établir définitivement la renommée de ce «poète maudit»<sup>1</sup>; T. Vianu a donc omis la plupart des «juvenilia», une série de poèmes politiques et sociaux etc.,<sup>2</sup> c'est-à-dire tout ce qui, au point de vue esthétique, ne correspondait pas à un certain idéal un peu abstrait. Mais si l'on a, dès le début, reconnu l'inégalité de l'oeuvre d'un Alecsandri et que l'on a néanmoins publié toutes ses poésies, pourquoi ne pas reconnaître de la même manière l'oeuvre de Macedonski? Etant donné que quelques

<sup>1</sup> Sur les causes multiples de la résistance du public et même d'une partie considérable des gens de lettre cf. le chapitre «Poète maudit» de la belle introduction de T. Vianne, p. XXXI sq.

<sup>2</sup> Quelques fragments des poèmes omis ont pourtant été cités dans son introduction.

<sup>3</sup> Y compris les *Idile brutale* et tous les poèmes français qui, déjà dans l'édition de Vianu, comptaient si utilement le portrait psychologique du poète.





Tăceți O! versuri <i>deșerte!</i>	— /   /   / — — / —
Tăceți O! coarde <i>inerte!</i>	— /   /   / — — / —
Poete, — și tu, — la <i>pământ!</i> ...	— / —   — /   — — / ^
Pământul acesta e <i>sfânt!</i>	— / — — / —   — /

## Texte définitif

Tăceți, o! versuri <i>deșerte</i> ...	— /   /   / — — / —
Și tu, la <i>pământ</i> , poete: —	— / — — / — / —
Trec <i>Caesarii</i> —	— / — — ^
Sărută <i>pământul</i> acesta;	— / — — / — — / —
E <i>sfânt</i> .	— /

Les textes que nous venons de citer permettent au lecteur de saisir la complexité rythmique du poème; bien que le caractère iambique de certains vers soit incontestable, les iambes cèdent souvent la place aux anapestes et, chose singulière, même quelques vers dactyliques (comme par ex. le v. 2) sont admis. La plupart des vers se termine par un sorte de «cursus planus» ( / — — / — ) ce qui peut bien être attribué aux réminiscences puisées dans certains vers libres de Goethe.<sup>9</sup> Quant aux rimes, il est à remarquer que plusieurs consonnances, après avoir été des rimes finales, sont devenues des rimes intérieures (cf. *lat/ondulat, pământ/sfânt*).

52.2. De même que chez Lermontov (cf. *Кинжал* etc.), les vers hétérométriques de Macedonski se rangent parfois en quatrains, donnant naissance à des combinaisons strophiques très mélodieuses où l'on retrouve quelque chose du charme de certaines strophes antiques comme par exemple la strophe saphique. Sous ce rapport nous devons signaler avant tout un petit poème lyrique, intitulé *Intiul vînt de toamnă* qui date également de 1880 (cf. *Opere* I, 12 et note, I, 392). Il suffit de citer la première et la dernière strophes de ce *lied* un peu sentimental qui, d'une manière assez singulière, est si semblable à une chanson d'automne du grand poète hongrois André Ady (*Párisban járt az ősz...*):

<sup>9</sup> Cf. surtout les odes *Meine Göttin* et *Grenzen der Menschheit*.



Les vers d'une longueur inégale produisent un effet très singulier dans le poème *Cu morții* (9+2+9+9+2):

Cu viii nu mai am ce face  
De mult,  
Și foarte des, cînd totul tace,  
Chiemînd pe morți ce dorm în pace  
I-ascult.

52.4. Même les vers les plus suggestifs de Macedonski remontent souvent à des sources manifestement livresques; c'est le rythme de la *Chanson d'automne* de Verlaine qu'on réentend<sup>13</sup> — malgré certaines différences<sup>14</sup> — dans le poème *Vis de mai*:

Spre munți să merg     — / — /  
În zbor alerg             — / — /  
Cu gîndul,                     — / —  
Și trec prin văi,             — / — /  
Pe tainici căi                 — / — /  
De-a-rîndul.                     — / —

Citons aussi la première strophe d'un remaniement (éd. cit. I,451) de a célèbre ballade de H. Heine *Pfalzgräfin Jutta*:

Heine

Pfalzgräfin Jutta fuhr über den Rhein.  
Im leichten Kahn, bei Mondenschein.  
Die Zofe rudert, die Gräfin spricht:  
„Siehst du die sieben Leichen nicht,  
Die hinter uns kommen  
Einhergeschwommen? —  
*So traurig schwimmen die Toten!*” — / — / — / —

<sup>13</sup> Selon une aimable communication du poète hongrois L. Áprily, traducteur de Macedonski. La chanson de Verlaine fut traduite en roumain par M. Demetriad, cf. N. Davidescu, *Din poezia noastră parnasiană*, éd. N. Davidescu. Bucarest, 1943, 56.

<sup>14</sup> Les vers 3 et 6 de chaque strophe de Verlaine présentent le rythme suivant: — / — / (et non — / — / comme en roumain). La formule — / — / dérive d'un ditrochée (/ — / —): «Feuille morte».

Contesa Jutta, Palatină,  
 Cu sora ei ce se-nfioară,  
 Pe Rhin, în luntre-ncet coboară  
 L-a luni galbenă lumină.  
 Contesa zice: „Vezi tu sorții  
 Cum mă urmează-n lumea toată?...  
 Sint șapte morți ce-n noapte-nnoată  
 Ce trist înnoată-n noapte morții.<sup>15</sup>

A la fin de ce remaniement libre Macedonski avait bien raison d'ajouter la remarque suivante: «Versuri de armonie imitativă».

**52.5.** En ce qui concerne les innovations de Macedonski dans le domaine des vers réguliers proprement dits, nous ne voudrions renvoyer ici qu'à un seul mètre. C'est un grand vers iambique de 18 ou 17 syllabes qui doit être né de la fusion en un seul vers long de la période 9+9 (8), c'est-à-dire de deux variantes, munies alternativement de rimes féminines et masculines, de l'octosyllabe français. Il n'est guère probable que Macedonski ait connu un fragment inédit d'Eminescu où cette forme avait paru dès 1873 (cf. 50.4.4.). Peut-être avait-il puisé quelque chose dans la musique de certains poèmes baudelairiens comme par ex. dans *Le jet d'eau*: «Tes beaux yeux sont las, pauvre amante!/Reste longtemps, sans les rouvrir,/Dans cette pose nonchalante/Où t'a surprise le plaisir...» Sous la plume de Macedonski ce long vers sert souvent de cadre à un optimisme robuste qui sait triompher sur toutes les vicissitudes de la vie. D'où le plus célèbre vers de la *Nuit de Mai (Noaptea de mai)*: «**Veniți: privighietoarea cîntă și liliacul e-nflorit.**»

Selon le choix de poèmes rédigé par T. Vianu le vers de 17(18) syllabes ne parut sous la plume de Macedonski qu'en 1886 (*Apolog*). Un peu plus tard dans le poème *Faunul* (1893) c'est le vers politique (8, 7, cf. 50.4.4.) qui se mêle aux vers iambiques de 17 syllabes:

In ochii mei adînci, pe brînci   un faun priveghiază	8,7
Visează strajnica plăcere   ce poți să smulgi unui viol,	9,8
Hipnotizări ce pervertesc   rînjind împrăștiază	8,7
Și-n fund de gingașe potire   țijneste silă vitriol:	9,8
In ochii mei adînci, pe brînci   un faun priveghiază. <sup>16</sup>	8,7

<sup>15</sup> D'une manière générale, le refrain joue un rôle essentiel dans plusieurs poèmes de Macedonski, cf. *Cînd aripă... Țara tainică, Guzla* etc. Cf. aussi l'Introduction de T. Vianu, *éd. cit.* I, CVII.

<sup>16</sup> Dans le texte français correspondant (1892) la facture du vers semble procéder en ligne droite de la technique baudelairienne:

52.6. Disons encore un mot de quelques forme dactyliques et anapestiques. Les vers dactyliques purs sont rares (mais cf. les hexamètres rimées: «Rimele cîntă pe harpă: — ușor un zbor se zvonește...» (éd. cit. I, 168).<sup>17</sup> On constate une sorte de flottement entre des *novenari* et des vers dactyliques dans le *Cintecul ploaiei* où au vers «Durerca cea veche, — cea nouă» s'oppose «Sufăr și plîng amîndouă», enfin ce sont des *novenari* catalectiques et acalectiques qui alternent dans *Epoca de aur*:

Sub cerul de zori printre nori  
 Surpare de roze din raze  
 Și ochi rourați de extaze  
 Și flori peste tot și fiori...

L'exemple le plus illustre de l'emploi du *verso de arte mayor* nous est fourni par le poème *Noaptea de Decembrie* (1902).<sup>18</sup>

53. C'est en 1880 que Macedonski présenta aux lecteurs de la revue *Literatorul* un poète jusque-là inconnu, Duiliu Zamfirescu (1858—1922) qui, dès la même époque, devint aussi un hôte assidu du salon de Maiorescu; il y vit encore Alecsandri et Eminescu... Ce «double baptême» du jeune poète fit de Zamfirescu le créateur d'un singulier essai de synthèse où l'on retrouve tour à tour des réminiscences renvoyant — même au point de vue de la versification! — à Alecsandri, à Eminescu et à Macedonski. En 1934 M<sup>me</sup> M. Rărinescu, éditrice d'un bon choix des poèmes de Zamfirescu, considérait ce poète comme une sorte de «Carducci roumain», animé par la devise: «Odio l'usata poesia...»<sup>19</sup> Aujourd'hui on voit mieux la continuité qu'il y a entre l'art de ses prédécesseurs et le sien; il faut aussitôt ajouter que presque toutes les traditions ont subi, sous la plume de cet excellent artiste de la langue et du style, d'importantes modifications.

53.1. Ce sont les chansons folkloriques à refrain (11.1.), le vers trochaïque de 16 syllabes et le schéma *abaab* des rimes qui ont donné naissance à une curieuse période originale (16+5):

Tout au fond de mes yeux aux abîmes profonds,  
 Accroupi guette un faune éternellement fauve  
 Et pervers, son penser monte par petits bonds  
 Vers la candeur de fleur, blanche gloire d'alcôve,  
 Qu'impudique il enlace, et criblé de frissons  
 Tout au fond de mes yeux aux abîmes profonds.

<sup>17</sup> Comme exemple de l'hexamètre rimé à anacrusse (cf. 50.6.) v. *Bucolica undă*: «Bucolica undă adoarme în tihnă de sălcii pletoase», éd. cit. I, 79).

<sup>18</sup> Sur les rondels de Macedonski (1916—1920) v. 60.

<sup>19</sup> Cf. Zamfirescu, *Poesii*. Craiova, s. d. [1934] Préface, 47.

Pe subt umbrele de frasini, la fintina din pădure,  
 Vin, surată, vin.  
 S-adunăm culbeci de aur, să umplem cofiți cu mure,  
 Și din fugă, peste umeri, sărutări badea să-ți fure,  
 Vin, surată, vin.  
 (Alt cîntec 1893)

**53.2.** Le sonnet de Zamfirescu — de même que celui de A. Vlahuță (*Să-manătorul* etc.) — continue les traditions du sonnet eminescien; il est pourtant à ajouter que le sonnet *Boul* (écrit à Frascati, en 1889) reflète aussi l'influence incontestable de Carducci (*Il bove*). C'est également à Eminescu que Zamfirescu emprunte une période «amphibrachique» d'origine allemande (50.5.):

Plecată cu capul pe albe genunche     — / — — / — | — / — — / —  
 Fecioara cu ochi liniștit                 — / — — / — — / —  
 Din apa curată adună mănunche  
 De ramuri de tei înflorit.

(Plecată cu capul... 1889)

Comme forme dactylique originale signalons la poésie *Fluture* où chaque vers du quatrain — à l'exception du dernier — se compose de trois dactyles:

**Fluture, fluture; fluture**  
**Aripa vîntul ți-o scuture**  
**Craiuie tînăr al florilor**  
**Crainic al zorilor.**

**53.3.** D. Zamfirescu passa à Rome la majeure partie de sa carrière diplomatique; d'où sa préférence pour quelques formes classiques non rimées comme par ex. l'hexamètre: «**Tristele umbre se lasă pe văi de sus de pe dealuri...**» (*De la Villa Tusculana* 1889). Même le *novenario*, ce mètre préféré d'Eminescu et de Macedonski, devint sous sa plume une forme au moins «classiceggian-te», avec une fine alternance des clausules «sdruciole» et «piane»:

Ca aerul munților, limpede,  
 Adine ca a nopților stele,  
 Tu ești a durerii imagine,  
 O tînăr cu palidă frunte.

(Versuri heterometre albe.  
 Lui Leopardi 1896)

Malgré ce sens rigoureux de la forme, quelques traductions de Léopardi et de Carducci (*éd. cit.* 319 sq.) nous surprennent par leur prolixité; on n'y retrouve ni les deux mètres favoris de Léopardi (*l'endecasillabo* et le *settenario*), ni l'accent dur et quasi métallique des *Odi barbare*. Néanmoins ces traductions, par leur langue élégante et mélodieuse, ont préparé la voie à l'affermissement définitif du vers libre roumain.

54. A propos du poète d'origine transylvaine George Coșbuc (1866—1918) que l'on considère généralement comme «poetul țărănimii», nous devons faire tout d'abord une constatation assez surprenante: cet écrivain qui se vantait d'avoir toujours gardé la simplicité du parler de ses parents<sup>20</sup> et qui, pendant ses vacances, composait des «refrains de danse» (*chiuituri*) à l'usage de la jeunesse de son village, recourait très rarement aux mètres de la poésie folklorique. Commençons donc notre analyse sommaire par deux textes à peine connus qui montre avec quelles maîtrise Coșbuc aurait pu manier les formes folkloriques, presque abandonnées par les poètes de sa génération:

Octosyllabes: Toată lumea-mi strigă lotru,  
Dar eu nici n-am fost în codru;  
Să vedem de ce mi-s lotru,  
Ori de fete și neveste,  
Ori de cai fără căpestre?<sup>21</sup>

Hexasyllabes: Colo-n jos, în jos,  
Este-un plop frumos,  
Plop cu frunză plină,  
Neted la tulpină,  
Cu crângi rătezate,  
Spre pământ plecate...<sup>22</sup>

Quel dommage que même certaines chansons et idylles traitant des sujets populaires (*Doina*, *Rea de plată*, etc.) aient été conçues en vers iambiques! Malheureusement les poèmes eminesciens «în stil poporan» comme *Revedere* (50.2.) sont restés — au moins pour le moment — des tentatives sans lendemain.

54.1. Coșbuc semble avoir été séduit non seulement par le vers iambique et plusieurs autres mètres occidentaux, mais aussi par les schémas strophiques

<sup>20</sup> «Eu fraze nu știu să-nvîrtesc, / Eu scriu așa precum vorbesc / Părinții mei acasă» (*Versuri*, éd. D. Micu. Bucarest, 1961, 670).

<sup>21</sup> Éd. Micu 669. A remarquer les assonances d'allure manifestement populaire.

<sup>22</sup> Cf. la ballade *Draga mamă!* (1886), éd. Micu, 417. Il est utile de comparer le réalisme de ce texte au remaniement ésotérique de l'histoire d'Arghir par Eminescu: 50.2.

<sup>23</sup> Cf. *Sulamita* (1888), (8+7)×8 (*aBaB*, etc.).

plus ou moins complexes. Dans ses strophes de 6 à 16 vers<sup>23</sup> la même rime se répète souvent trois ou quatre fois comme chez les poètes provençaux et italiens du moyen âge (cf. n. 5); malheureusement les rimes «riches» et rares d'Eminescu ou de Macedonski cèdent trop souvent la place à des rimes faciles, voire banales. Voici quelques exemples:

**Sixains.** — a) *La oglindă* (1890): vers trochaïques 8×5+4; *AABBAB* (rimes de la 10<sup>e</sup> strophe: *guriță / portiță / costiță; cine / vine / bine*).

b) *Moartea lui Fulger* (1893): 5 octosyllabes+4 syllabes; *aabbba* (rimes de la 11<sup>e</sup> strophe: *ești / jelești / încălzești; frîngi / plîngi / strîngi*).

c) *Vulturul* (1918): vers anapestiques formant la période 11+9; *aaaBaB* (rimes de la 1<sup>ère</sup> strophe: *întins / nins / cuprins / stins; pradă / cadă*).

**Septains.** — *Pe lingă boi* (1891): vers iambiques 8+8+6+8+8+8+6; *ababbba* (rimes de la 1<sup>ère</sup> strophe: *boi / noi / război; trecut / cunoscut / știut / zăbă-tut*).

**Huitains.** — *Suptirica din vecini* (1893): vers trochaïques 8+4+7+7+8+7+8+7; *AAbbAbAb* (rimes de la 1<sup>ère</sup> strophe: *adune / pune / spune; noi / foi / mai / apoi*).

Sans vouloir énumérer les diverses variétés des dizains, en voici au moins un spécimen; il donne une bonne idée de la vigueur du style de Coșbuc lorsqu'il s'attaque à flétrir les injustices sociales de son temps:

Flămînd și gol, făr-adăpost,	a
Mi-ai pus pe umeri cît ai vrut,	b
Și m-ai scuipat, și m-ai bătut,	b
Și cine cu ți-am fost!	a
Ciocoli pribeag, adus de vînt,	c
De ai cu iadul legămînt	c
Să-ți fim toți cîni, lovește-n noi!	d
Răbdăm poveri, răbdăm nevoi,	d
Și ham de cai, și jug de boi:	d
Dar vrem pămînt!	c <sup>24</sup>

(*Noi vrem pămînt* 1894)

La même voix rude et inexorable caractérise certaines poésies posthumes; dans le petit cycle *Voci din public* un vers aussi mélodieux que le *novenario* assume une cadence analogue:

<sup>24</sup> A propos de cette «architecture» de la composition strophique il y a lieu de se demander si Coșbuc — au moins par l'intermédiaire de certaines traductions allemandes (Diez etc.) — ne s'inspirait pas de la variété des strophes dans l'ancienne poésie provençale. En tout cas, le *Répertoire métrique de la poésie des troubadours* par I. Frank (1953) nous permet de constater quelques curieuses coïncidences. Le sixain du type *aabbba* correspond à la strophe 55 du *Répertoire* de Frank, le sixain *aabbab* à la strophe 139, le septain *ababbba* à la strophe 308, le huitain *aabbabab* à la strophe 140, le huitain *abacddcb* à la strophe 460, le dizain de *Noi vrem pămînt* à la strophe *abbacdde* (n° 584) etc. Une sorte de retour à la poésie du moyen âge et de la Renaissance s'observe aussi dans la poésie française de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et même chez le poète hongrois M. Babits (*Szerenád: abahccb*, cf. Frank n° 361).



Plec capul puternic, iar jugul	A
Îmi geme pe git,	b
Dar fără de mine nici plugul,	A
Nici carul!   Din negur-adîncă	c
Prin mine se-nalță popoare.	d
Eu ar, gîfîind pe răzoare,	d
Ovăzul. Dar caii-l mîncîcă,	c
Nu boii. Și-atît.	

(Exploatații 1902)

54.2. Chez Coșbuc on recontre très peu de poésies où le mètre principal ait moins de 7 syllabes. D'une manière paradoxale c'est pourtant à ce poète qu'on doit les *senari* (XAXA) d'une inoubliable chanson d'automne: «**Toamna tîrziu**,<sup>25</sup> / În noapte cu luna, / Cum vîjiie codru / Și geme, și sună!»<sup>26</sup>

54.3. Vu l'importance du sonnet dans l'évolution du vers roumain, il est à remarquer qu'après tant de sonnets écrits en hendécasyllabes d'allure italienne, Coșbuc essaya d'employer, au moins dans quelques sonnets satiriques (*Sonete de lux*, éd. Micu 588—589), l'alexandrin, c'est-à-dire un mètre d'origine française. Sa réforme doit être mise en parallèle avec les tentatives analogues de certains disciples de Macedonski comme par ex. Mircea Demetriad.<sup>27</sup>

54.4. Il est curieux de voir que Coșbuc, tout en étant le traducteur de l'Énéide (1897), n'a recouru que très rarement à l'hexamètre. Voici pourtant quelques très beaux vers de l'élegie *După furtună* (1901):

Soarele scapăt-acum, iar roata-i s-ascunde sub culme.  
Vîntul alene cîntînd deasupra pădurii, prin vîrfuri  
Spune trăite povești din lumile-albastre-ale zării,  
Bate din aripi domol, făcîndu-și culcușul în ramuri.

55. En ce qui concerne le deuxième grand poète transylvain, Ștefan O. Iosif (1875—1913) excellent traducteur de Petöfi, Heine, Goethe, Shelley et Shakespeare, son art, si tendre et si intime, présente des traits qui mènent, d'une part, vers Macedonski, d'autre part, vers les réformes métriques de Coșbuc.<sup>28</sup> Voici deux preuves qui nous paraissent incontes-

<sup>25</sup> Ce vers n'a que 5 syllabes ce qui s'explique par le manque de l'anacrusse.

<sup>26</sup> Chanson imitée „plus tard par G. Bacovia: «Prin codrii Bacăului / Vîjje vîntul / Și-tunecă lumea / Un cer ca pămîntul...» (*Furtuna*).

<sup>27</sup> Cf. *Sonetul, Sf. Lucia*, dans: N. Davidescu, *Din poezia noastră parnassiană*. Bucarest, 1943, 45, 51. Voir aussi les traductions de quelques sonnets de Gérard de Nerval. Il serait injuste de ne pas mentionner aussi une excellente traduction de la *Divine Comédie* de Dante; elle marque l'apogée du tercet dantesque en Roumanie. Selon T. Vianu, «traducerea *Divinei Comedii* a rămas... opera cea mai de seamă a mărétriei lui poetice» (*Studii de literatură universală și comparată*. éd. II. Bucarest, s. d. [1963], 592).

<sup>28</sup> Cf. la belle édition de I. Roman: *Șt. O. Iosif. Versuri originale și tălmăciri*. Bucarest, 1960.

tables. Le poème *Năluca unei nopți* de Macedonski, avec ses vers «ultra-brefs», représente une tendance comparable à la *Doină* (en vers iambiques!) de Iosif:

<i>Macedonski</i>		<i>Iosif</i>	
Alai	<i>a</i>	Se tînguiesc	<i>a</i>
De cai	<i>a</i>	Tălângi pe căi,	<i>b</i>
Tăcuți	<i>b</i>	Și neguri cresc	<i>a</i>
Dar iuți,	<i>b</i>	Din negre văi,	<i>b</i>
Cazaci	<i>c</i>	Plutind pe munți	<i>c</i>
Dibaci,	<i>c</i>	La făgădău,	<i>d</i>
Pe căi	<i>d</i>	La Vadul Rău,	<i>d</i>
In văi	<i>d</i>	Sus, la răscruți,	<i>e</i>
Adînci	<i>e</i>	Vin trei haiduci	<i>e</i>
Dispar,	<i>f</i>	Pe căi mărunți.	<i>c</i>
Și iar	<i>f</i>		
Apar	<i>f</i>		
Pe stînci.	<i>e</i>		

Certains dizains comme ceux du poème *Pomul fermecat* (1910) se rattachent — sans qu'il s'agisse d'un emprunt servile — à l'architecture de la strophe chez Coșbuc:

<i>Coșbuc</i>		<i>Iosif</i>	
Ies din Roca di Manerba	<i>X</i>	Sînt nopți cînd mă asemui	<i>X</i>
Țipete-nfiorătoare,	<i>A</i>	Cu fiul de-mpărat,	<i>a</i>
Plînsul ultim care-i plînge	<i>X</i>	Ce străjuia sub pomul	<i>X</i>
Un întreg popor ce moare	<i>A</i>	Cu merele de aur;	<i>B</i>
Adunat într-un castel.	<i>b</i>	Ca el veghez (cînd noaptea	<i>X</i>
Și li-e sete, și n-au apă,	<i>X</i>	Ce-n juru-mi s-a lăsat	<i>a</i>
Și li-e foame, si n-au pîne	<i>C</i>	Tăcută și tirzie-i)	<i>X</i>
Și ca ieri a fost și astăzi,	<i>X</i>	Sub pomul fermecat,	<i>a</i>
Și ca astăzi va fi mîne —	<i>C</i>	Ce poartă-al fantaziei	<i>C</i>
Va pieri și bietul tînăr,	<i>X</i>	Neprețuit tezaur...	<i>B</i>
Și poporu-ntreg cu el.	<i>b</i>		

*Roca de Manerba* (1902)

*Pomul fermecat* (1919)

**55.1.** Bien que Iosif soit resté pendant toute sa carrière un grand artiste des formes métriques les plus variées, y compris les dodécasyllabes légèrement «choriambisées» de Barac (30.) et de János Arany,<sup>29</sup> il faut le mentionner

<sup>29</sup> Cf. surtout le poème *Frumoasa Irina* (1900): «La Curțile Nouă, / din capăt de țară, / Tremură din vîrfuri! plopi cu frunză rară»; «Aleargă prin casă | bătrîna și plînge...» (éd. I. Roman, 32). Sur l'importance du dodécasyllabe d'Arany v. mon petit traité de versification hongroise *Ismerjék meg a versformákat*, Budapest, 1962, 59—60.

aussi parmi les meilleurs pionniers du vers libre roumain. Le rythme de ses vers libres est généralement iambique, comme dans le poème *Az apostol* (L'apôtre) de Petőfi que précisément Iosif traduisit en roumain (v. éd. cit. 221—279). Lorsque les vers d'une longueur inégale sont rimés, ils ressemblent aussi à certains poèmes de Gustave Kahn:

Griji amărîte,   zbciumari deşarte,	11
Vă las de-acum!	4
Vă las cu bine! La o parte!	9
Voi n-aveţi ce-mi căta la drum!	8
Pieriti. întunecate duhuri!	9
Sînt liber ca ciocîrlia-n văzduhuri!	11
Îmi flutură pârul în vînt,	8
Şi cînt, —	2
Mă cheamă-n zare,   munţii, munţii mei!	10
Ce dor, ce dor adînc   mi-era de ei!	10

(*Icoane din Carpaţi* 1903)

Dans quelques autres cas — dès les premières années du XIX<sup>e</sup> siècle — les rimes disparaissent pour ne laisser subsister que le rythme iambique. Une fois de plus, le poète passe en revue toute une série de mètres, de 7 à 14 syllabes (cf. la traduction susmentionnée de *L'Apôtre* de Petőfi):

Duminică, — se face dimineaţă.	11
Pe ulicioara ninsă si plină de-ntuneric	14
Doar crivăţul, uncheşul cel nebun	10
Îşi face mendrele şi zburdă-n voie,	11
Tot grămădînd zăpada	7
În dreptul ferestruiei mici	8
Ca s-o astupe.	5
Dar ferestruia licăreşte vesel	11
Şi nu se lasă stinsă.	7

(*Sărbătoare* 1902)

## VII. Le vers roumain du XX<sup>e</sup> siècle

56. Vu que l'auteur de ces lignes se propose de revenir sur ce sujet dans une étude à part, cette fois il se bornera à formuler, en guise de conclusion, quelques thèses générales.

Dès le dernier quart du XIX<sup>e</sup> siècle le respect des mesures traditionnelles — malgré le prestige d'un Alecsandri, d'un Eminescu et, un peu plus tard, d'un Coşbuc — avait commencé à s'ébranler. Dès 1868 A. Grandea était d'avis que «la poésie survivrait à la disparition du vers» (dans le sens conventionnel du terme); vers 1880 Macedonski essaya d'écrire des vers hétérométriques vaguement rimés (*Hinov*, cf. 52.1.); enfin G. Panu, un autre théoricien du renouveau de la métrique, alla jusqu'à déclarer que «les contraintes imposées par le vers paralysent l'inspiration... les secrets de la musique du vers étant à la portée de tous, on s'en sert quasi machinalement pour camoufler le prosaïsme de la pensée».<sup>1</sup> Même un poète aussi conservateur — en ce qui concerne son art poétique — que A. Vlahuță s'attaqua vivement aux conventions purement formelles de la technique du vers: «În vers e mîntuirea, cînd n-ai nimic de spus» — écrivait-il dans la satire *Slăvit e versul*... Si l'on y ajoute encore certaines impulsions venues du côté des métriciens français,<sup>2</sup> on peut dire sans exagérer que la métrique du XX<sup>e</sup> siècle — aussi bien dans la littérature roumaine que dans la plupart des littératures européennes — est caractérisée par une crise pour ainsi dire permanente des formes traditionnelles et, plus tard, par une singulière coexistence des formes les plus variées. Un retour conscient aux mètres folkloriques n'aura lieu que vers le milieu du siècle.

57. Les deux pôles de la crise que nous venons de signaler sont, bien entendu, le maintien des mètres introduits au cours du XIX<sup>e</sup>

<sup>1</sup> Sur toutes ces déclarations cf. D. Caracostea, *Prolegomena argheziañă*, dans: *Critice literare* Bucarest, 1944, II, 213 sq.

<sup>2</sup> Le récent livre d'Yves Le Hir (*Esthétique et structure du vers français d'après les théoriciens, du XVI<sup>e</sup> siècle à nos jours*, Paris, 1956, 162 sq.) renvoie, entre autres, aux travaux suivants: Ch. Aubertin: *La versification française et ses nouveaux théoriciens* (1898); J. Guillaume: *Le vers français et les prosodies modernes* (1898); Ch. Dornier: *Le vers classique, sa nature, son histoire, ses défauts, ses qualités*. *Revue des Poètes* (1905); J. Romains: *Réforme technique du théâtre en vers* etc.

siècle, d'une part, et le vers libre fondé sur l'autonomie du mot et de la construction syntaxique, d'autre part. Les poètes et les divers groupements ont pris, vis-à-vis de ces pôles, des attitudes très différentes; c'est pourquoi il est utile de passer en revue au moins quatre prises de position: celle des parnassiens roumains et des poètes réalistes comme O. Goga; celle des symbolistes comme le vieux Macedonski et ses disciples; celle des impressionnistes comme E. Isac et, enfin, celle des expressionnistes comme L. Blaga. Ceci dit, nous allons encore caractériser très brièvement un essai de synthèse, l'oeuvre de T. Arghezi.

58. Les gardiens les plus fidèles des formes traditionnelles étaient incontestablement quelques disciples attardés des parnassiens (cf. l'anthologie déjà mentionnée de M. Davidescu); signalons aussi le cas de Mihai Codreanu (né en 1876) qui pendant longtemps ne publia que des sonnets<sup>3</sup> conçus en hendécasyllabes ou — beaucoup plus rarement — en alexandrins (v. par ex. le sonnet *Scorpiu*). Les évasions («evadări din sonet») de Codreanu ne vont pas très loin; néanmoins dans le cycle *Cintecul deșertăciunii* on rencontre même deux chansons «în formă populară» (*Hora frunzelor, Doină*). Mais ce n'est qu'un épisode passager; le dernier volume du poète (*Turnul de fildes*) est un retour avoué à la «tour d'ivoire»: «... acolo sus, în formă statuare / Mi-am modelat tot cela ce-am cîntat...»

59. Il est curieux de constater que les poètes du mouvement dit «sămănătorism»<sup>4</sup> sont restés presque aussi fidèles aux formes traditionnelles que les derniers parnassiens; néanmoins le poète transylvain Octavian Goga (1881—1938) renonce déjà entièrement aux strophes «ultra-longues» de Coșbuc (54.1.): ses huitains du type *xaxaxbx* (*Noi, Oltul, Dascălul*) peuvent s'expliquer aussi bien par l'influence de A. Vlahuță (cf. *Iubire*) que par la versification hongroise (ou allemande) de la fin du siècle.<sup>5</sup> Néanmoins Goga doit à la poésie hongroise, notamment à la chanson populaire et à l'art de János Arany (cf. la ballade de Klára Zách) une intéressante période lyrique: la combinaison du dodécasyllabe trochaïque (6,6) avec un vers long de 14 syllabes:

Arany

Királyasszony néném,  
Az egekre kérémm,  
Azt a rózsát, piros rózsát / Jaj be szeretném én.

<sup>3</sup> Cf. l'édition définitive, revue par l'auteur: *Statui. Sonete și evadări din sonet*. Bucarest, 1939. Voir aussi l'étude critique de V. Vartolomei, *Mihai Codreanu, maestrul sonetului român*. Familia, 1940, fasc. 5—6, 69 sq. Le sonnet de Codreanu marque un retour décidé à un schéma classique des quatrains: *abba abba*.

<sup>4</sup> Cf. *sămănător* «sèmeur, laboureur». La revue *Sămănătorul* fut fondée en 1901 par G. Coșbuc et A. Vlahuță.

<sup>5</sup> Cf. là-dessus L. Gáldi, EPhK. 1941.

— Vezi, multe păcate  
Sint în lumea asta,  
Lui Ion[=I-on] crișmarul  
I-a fugit nevasta;  
Mi se pare cu vătavul, | i-a fugit nevasta.

Le dodécasyllabe trochaïque de Goga (*Voi veniți cu mine...*) peut également avoir des modèles hongrois; sa *Rapsodie* (en «blank verses») n'est qu'une imitation du vers shakespearien. Son poème hétérométrique le plus «osé» est l'excellente traduction d'une célèbre élégie de Petőfi (*Egy gondolat bánt engemet — In suflet simt o teamă cum s-așterne*).

60. Les symbolistes proprement dits<sup>6</sup> du XX<sup>e</sup> siècle n'ont pas contribué non plus à l'affranchissement du vers. Bien au contraire: la vieillesse de Macedonski, de 1916 à 1920, est marquée par ses *rondels* qui ont toujours 13 vers comme les *rondels* médiévaux et non 15 vers comme les *rondeaux* des poètes du XVI<sup>e</sup> siècle.<sup>7</sup> Le modèle direct des rondels fut fourni par M. Rollinat, dont les poèmes analogues étaient, selon Macedonski, «stemptate cu pecetea geniului».<sup>8</sup>

A coup sûr, déjà certains poèmes antérieurs — y compris le cycle *Psalmi moderni* (1893—1896) — prédestinaient Macedonski à cette espèce d'orfèvrerie poétique.<sup>9</sup>

61. Le poète moldave George Bacovia (1881—) fut découvert par Macedonski; son premier volume (*Plumb* 1916) le révéla déjà comme un artiste incomparable de la suggestivité verbale. Sans être avide d'innovations métriques, Bacovia sut donner à l'hendécasyllabe, au moyen de certaines répétitions bien choisies, une «profondeur» jusque-là inconnue:

<sup>6</sup> V. ce que nous allons dire plus bas (62.) de quelques poètes que nous considérons comme des «impressionnistes» (bien que ce terme en tant que catégorie littéraire ne soit pas reconnu par les critiques roumains). Sur l'impressionnisme littéraire cf. V. Klemperer, *Moderne französische Lyrik*. Berlin, 1957, 42, 47.

<sup>7</sup> Cf. W. Suchier, *Franz. Versl.* 226—227. Chez Charles d'Orléans le premier quatrain a toujours des rimes embrassées (*abba*); Macedonski y admettait aussi les rimes croisées (cf. *Rondelul pagodei*). Le cinquain peut être construit selon les schémas les plus variés (*ABBaa*, *Baaba*, *BABAA* etc.). Au début Macedonski avait écrit surtout des rondels en octosyllabes *iambiques*; plus tard il recourait parfois aussi à l'octosyllabe *trochaïque* (*Rondelul de aur*).

<sup>8</sup> Lumina I, 35. Cf. aussi un célèbre rondel de Verlaine: *Crépuscule du soir mystique* (dans: *Poèmes saturniens*).

<sup>9</sup> Voici le schéma métrique du ps. I, écrit en octosyllabes et ennéasyllabes iambiques: *aab: cB<sup>2</sup>c<sup>1</sup>B<sup>1</sup>aacB<sup>2</sup>c<sup>1</sup>*. Les vers munis d'un index marquent ceux qui se répètent en guise de refrain (B<sup>11</sup> «Rămîn ca marmora de rece»; B<sup>2</sup>: «Am fost un cîntec care trece»; c<sup>1</sup>: «Și sint un cîntec încetat»).

Dormeau adînc | sicriele de *plumb*  
 Și flori de *plumb* | și funerar vestmînt —  
 Stam singur în cavou... | și era vînt...  
 Și scîrțiau | coroanele de *plumb*.

Quelques autres vers résonnent comme une réponse inattendue, en tonalité «mineure», à la *Symphonie en blanc majeur* de Th. Gautier:

Amurg de toamnă *violet*...  
 Doi plopî, în fund, apar în siluete:  
 — Apostoli în odăjdii *violete* —  
 Orașul tot e *violet*.

(*Amurg violet*)

Même le *verso de arte mayor* de Bolintineanu et de tant d'autres poètes semble renaître avec une «instrumentation verbale» toute nouvelle et avec des allitérations baudelairiennes:

Sînt solitarul pustiilor piețe                    / — — / — | — / — — / —  
 Cu tristele becuri cu pală lumină — — / — — / — | — / — — / —  
 Cînd sună arama în noaptea deplină  
 Sînt solitarul pustiilor piețe.

(*Pălind*)

On réentend aussi le *novenario*, avec une rigoureuse segmentation ternaire: «Ce *chiot*, | ce *vaet* | în *toamnă*... / Și *codrul*, | *sălbatec* | *vuește*...» (*Melancolie*).

Les tentatives d'«évasion» sont rares et timides: tantôt elles mènent à des combinaisons strophiques insolites,<sup>10</sup> tantôt à un vers libre exclusivement iambique qu'on peut comparer aux vers hétérométriques de Iosif ou de P. Cerna:<sup>11</sup>

O, gînd amar...	4
Singurătăți,	4
Pribege seri de primăvară,	9
Parfumuri ce seduc pe vînt	8
Și flaute din stînci de mare...	9
A fost ca niciodată...	7
Și valuri ce foșnesc la țarm,	8

<sup>10</sup> Cf. le poème *Monosilab de toamnă*: «În odaie, trist | sună lemnul mut: | Poc. | Umbre împrejur! | Într-un gol, tăcut, | Loc». Ce décasyllabe à césure médiane peut bien provenir de la littérature française, cf. p. e. Baudelaire: «nous aurons des lits; pleins d'odeurs légères, / Des divans profonds comme des tombeaux» (*La mort des amants*).

<sup>11</sup> Sur le vers libre (d'inspiration goethéenne) de P. Cerna cf. T. Vianu, *Studii de literatură universală și comparată*. Bucarest, 1960, 169—170.

Îngrijitoare așteptări,	8
Și flaute	4
Din stînci de mare...	5

(La țărni)

62. La décomposition du vers traditionnel s'observe beaucoup mieux chez la Transylvain Emil Isac (1889—1954), ami du poète hongrois Endre Ady. Comme celui-ci, Isac fut un fervent admirateur du Paris d'avant-guerre qui lui inspira non seulement de touchantes élégies (*Scrisoarea Maria-nei*), mais aussi une chanson nouvelle, «o doină nouă»<sup>12</sup> et des exigences sociales comparables à celles d'Ady. Le vers iambique anacréontique prend chez lui un accent pathétique et presque révolutionnaire:

Azi, plîngem storși de boală,  
Nevasta noastră, pală,  
Ne-arată masa goală...

Azi, da... Dar vie mine  
Lanț greu ori albă pîne  
Să ne aducă mine.

Ori să murim în sînge...

(Azi)

Les rimes ternaires se répètent aussi dans quelques chanson d'un curieux réalisme. Voici la fin d'un beau poème d'amour (*Cîntec*):

Cu cine numeri tu arginții?  
Cu-ai cui dinți îți tremură dinții  
Cînd ți se stinge glasul minții?

Orice te-a răpit din mine  
De te-ar fi cumpărat oricine,  
El mă va regăsi în tine.

Après ces tercets monorimes<sup>13</sup> il est utile d'observer comment la présentation de certains thèmes traditionnels change d'aspect sous la plume d'Isac. Voici le début d'une chanson d'Eminescu, d'une clarté aussi cristalline que les lieder de Goethe:

<sup>12</sup> Cf. le poème *Ego homo...* dans E. Isac, *Opere*, éd. M. R. Paraschivescu. Bucarest, 1946 49.

<sup>13</sup> On rencontre des tercets de ce genre par ex. chez Jean Richepin: «Ils s'en vont, s'en vont toujours / Et plus obscurs et plus lourds, / Dans le vide aux échos sourds» (*La Mort des dieux. Les, blasphèmes*. Paris, 1884, 186).



Și dacă ramuri bat în geam  
 Și se cutremur *plop*ii  
 E ca în minte să te am  
 Și-ncet să te *aprop*ii.

Isac maintient les mêmes rimes caractéristiques, mais il abandonne sciemment les formes fermées de l'isométrie (*Noapte în crîng*):

**Noapte** tot mai **noapte**;  $\underline{1} \quad \underline{\quad} \quad \underline{1} \quad \underline{\quad} \quad \underline{1} \quad \underline{\quad}$   
**Tremură plop**ii  $\underline{1} \quad \underline{\quad} \quad \underline{\quad} \quad \underline{1} \quad \underline{\quad}$   
**Fîșie** suflete rele.  $\underline{1} \quad \underline{\quad} \quad \underline{\quad} \quad \underline{1} \quad \underline{\quad} \quad \underline{\quad} \quad \underline{1} \quad \underline{\quad}$   
**Vai, tot jele.**  $\underline{1} \quad | \quad \underline{1} \quad | \quad \underline{1} \quad \underline{\quad}$   
**Simțesc** că te **aprop**ii.  $\underline{\quad} \quad \underline{1} \quad \underline{\quad} \quad \underline{1} \quad \underline{\quad} \quad \underline{1} \quad \underline{\quad}$

Cette strophe qui caractérise si bien l'impressionnisme d'Isac est encore rigoureusement hétérométrique, puisque chaque vers peut être classé et décrit selon la terminologie de la métrique traditionnelle. Mais comment décrire la forme de l'élégie *Unde se duc*? dont le motif principal semble avoir été inspiré par un vers de *colindă*:

<b>Unde se duc morții,   unde se duc?</b>	6,5
<b>În o altă lume,   în care întunerecul   este soare</b>	6,8,4
<b>În care nu împietrește piatra,   nu înflorește floare,</b>	9,7
<b>Și toate sînt   pentru că nu sînt,</b>	4,5
<b>Morții   unde se duc?</b>	2,3

Qui ne sentirait que dans ce cas, malgré la présence des césures et des rimes, le vers ne repose plus sur des facteurs essentiellement rythmiques (isosyllabisme, accent dynamique, intonation), mais plutôt sur un certain arrangement des unités syntaxiques qui tendent à créer une série de parallélismes?

Il y a des moments où, après la disparition des rimes, on ne constate plus à première vue qu'une sorte de bipartition; dès lors, les vers s'élargissent pour flotter quelque part entre l'infini des romantiques et le rythme psalmodiant des expressionnistes de demain:

...eu am cîntat:<sup>14</sup>

— Sînt feciorul popii de la Cluj, | mama mea foarte bătrînă.

Biserica de lemn — | pîinea amară.

Brazda nu fuge după plug — | doinele triste,

căci fetele vin grele acasă,

<sup>14</sup> Clausule masculine.

Și în curtea noastră | plîng șapte dureri.

Dureri cresc în nucul bătrîn | și el ne vorbește de Iancu,

Durere curge din izvor,<sup>15</sup> —

Dureri cresc din flori | și în minți dureri se ridică,

Căci durerea a făcut morți | pe morții noștri.<sup>16</sup>

Il est évident que dans ce cas le pivot des vers n'est que la répétition insistante d'un seul mot: *durere* «douleur». <sup>17</sup> C'est un mot particulièrement expressif qui émerge des vagues de tant d'unités rythmiques décomposées. Ajoutons-y la répétition d'une clause identique au vers final de la strophe saphique:  $\underline{\quad} \quad \underline{\quad} \quad \underline{\quad} \quad \underline{\quad}$

63. En feuilletant une édition «définitive»<sup>18</sup> des oeuvres de Lucian Blaga (1895—1961) on n'y trouve presque aucune trace des formes traditionnelles; pour découvrir le jeune Blaga qui, dès 1910, avait fait paraître des vers réguliers dans la Tribuna de Sibiu, il faut s'adresser à des études depuis longtemps tombées dans l'oubli.<sup>19</sup> Le premier recueil caractéristique de Blaga a paru sous le titre de *Poemele luminii* (1919); la plupart des poèmes réunis dans ce volume ont un rythme iambique, avec des unités métriques très faciles à reconnaître,<sup>20</sup> mais les pièces les plus remarquables se distinguent par un laconisme jusque-là très rare dans la poésie roumaine: ce n'est plus la phrase, mais le mot, voire le monosyllabe qui est revêtu d'une valeur expressive très particulière. Voici un seul poème de Blaga, intitulé *Stalactita* (*éd. cit.* 60—61):

Tăcerea-mi este duhul —

și-ncremenit cum stau și pașnic

ca un ascet de piatră,

îmi pare

că sînt o stalactită | într-o grotă[-]juriașă,

în care cerul este bolta.

<sup>15</sup> Octosyllabe iambique.

<sup>16</sup> *Quinario* du type  $\underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad}$ .

<sup>17</sup> Sur les «constantes» lexicales de ce genre cf. dernièrement Z. Czerny, *Le vers libre français* dans: *Poetics — Poetyka — Поэтика*. Warszawa, 1961, 274 sq.

<sup>18</sup> *Poezii*. Bucarest, 1942.

<sup>19</sup> Cf. H. Teculescu, *Fam.* 1935, juillet-août, 102. Vers 1910 Blaga imitait les huitains composés d'ennéasyllabes de Goga (*Noapte*) et les *novenori* de Coșbuț (*Pe țărni*).

<sup>20</sup> Hendécasyllabes: «În bolta înstelată-mi scald privirea» (32); «Cad clipele ca picurii de ploaie» (34); alexandrin (MF): «Si suflă peste el scintei ca peste-o iască» (24); vers de 15 syllabes: «trecea uimit și-ngîndurat| prin codri ori pe cimpuri» (30). Sur l'importance des unités de ce genre dans le vers libre cf. V. Klemperer, *op. cit.* 29—30, avec renvoi à la théorie de Duhamel et Vildrac sur les «constantes rythmiques» dans leurs *Notes sur la technique poétique* (1910).

Lin,  
Lin,  
lin — picuri de lumină  
și stropi de pace — cad neconținut  
din cer  
și-mpetresc — în mine.

La théorie des vers de ce genre fut formulée presque à la même époque, entre autres, par Yvan Goll (*Versuch einer neuen Poetik* 1921): «es gilt», lisons-nous dans son manifeste, «tiefstes Erlebnis in Telegramme zu komprimieren. Es gilt, den grösstmöglichen Inhalt in die akuteste und zugleich einfachste Form zu bringen. Nicht gerade Gesang, aber Rhythmus... Eine Lyrik, die... kommt zur wunderbaren Formel: «Das Wort an sich»... Wort-an-sich-Dichtung ist nicht Dichtung, sondern Andeutung...» Et un peu plus bas: «Es gibt eine andere Einfachheit: den alleinstehenden Satz. Immer Hauptsätze. Jeder Satzvers in seine eigene Atmosphäre gestellt... Jeder Vers isoliert... deshalb kann es keinen Reim, keine Strophe usw. mehr geben».<sup>21</sup> Dans ses recueils suivants<sup>22</sup> Blaga recourra de temps à autre à la rime, mais il faudra attendre presque une quinzaine d'années pour voir renaître dans son art la strophe: c'est à partir de 1933 qu'on rencontrera chez ce poète des quatrains (220, 226) et même des cinquains (214). Le rythme reste encore hétérométrique, mais par ex. dans *Cîntăreți bolnavi* on retrouve le *verso de arte mayor* («Purtăm fără lacrimi / o boală în strune...») et la petite idylle *Asfințit marin* nous surprendra par ses trimètres dactyliques: «Piere în jocul luminilor / saltul de-amurg al delfinilor...» Et puis une chanson d'inspiration éminescienne (*Coasta soarelui*):

Frunză verde, dragele  
linele colinele  
string de sus luminile,  
Ape cîntă, largele...

Si l'on tient également compte des octosyllabes et des assonances manifestement folkloriques du poème *Intoarcere* (336: «Lîngă sat iată-ne iarăși, / prins cu umbrele tovarăș»), on ne peut arriver qu'à une seule conclusion: dans l'histoire du vers roumain le vers «nu» de l'expressionnisme, cette «Wort-

<sup>21</sup> Paru dans la Neue Rundschau, II/1921, 1082—1085; reproduit par P. Pörtlner, *Literatur — Revolution* 1910—1925. I. Mainz, s. d. [1960], 256—258. Cf. aussi un important poème-programme de J. Molzahn: *Das Manifest des absoluten Expressionismus*, dans: P. Pörtlner, *op. cit.* II (1961), 269 sq., de même qu'un article de R. Binding, *Dichterischer und allgemeiner Expressionismus*, *ibid.* II, 346 sq.

<sup>22</sup> *Pașii profetului* 1921; *In marea trecere* 1924; *Lauda somnului* 1929; *La cunpana apelor* 1933 etc.

an-sich-Dichtung», ne fut qu'un épisode relativement bref qui devait être suivi d'une conception beaucoup plus conciliante de la technique poétique.

64. Voici enfin l'essai de synthèse à laquelle nous avons déjà renvoyé. L'évolution du vers de Tudor Arghezi (né en 1880) ressemble, dans ses grandes lignes, à celle de la métrique de Blaga, mais les périodes successives de l'évolution présentent, quant à leur durée et leur profondeur, des différences notables. Essayant de reconstituer, au moyen de l'édition de 1959 (préfacée par M. Beniuc)<sup>23</sup> et d'une bonne monographie de S. Cioculescu,<sup>24</sup> une chronologie approximative des poèmes d'Arghezi,<sup>25</sup> nous sommes parvenu aux conclusions suivantes:

a) Pendant toute sa carrière, à une seule exception près (voir plus bas, g) Arghezi est resté fidèle à la rime et même au mètre, bien qu'il ait souvent recouru à des formes hétérométriques.

b) Un de ses premiers poèmes datés (le sonnet *Cucuveau* 1896) est issu du croisement de l'influence d'Eminescu et de celle de Macedonski: certaines rimes (*întuneric* / *himeric*) sont empruntées au *Luceafărul* d'Eminescu (str. 32.), mais la suggestivité acoustique du texte n'aurait pu se cristalliser sans les effets acoustiques exigée par Macedonski:

Nici un cuvînt, e vînt, e vînt.  
Din gang ies plete de-ntuneric.  
E rîs, e plînsul ei himeric.

E noapte, șoapte trec pe baltă,  
Saturn, Saturn, vibrează-n vînt,  
Nici un cuvînt, e vînt, e vînt.

c) De 1904 à 1910 c'est la technique de Coșbuc qui détermine certaines innovations; on voit reparaître l'architecture déjà connue de la composition strophique (1904, *Agate negre*: *ABABBABAB*; m. d., *Sfîrșitul toamnei*: *abbaab*; 1910, *Litanii*: *AbCCba*; m. d., *Sintaxă ritmica*: *abbabaab* etc.).<sup>26</sup>

d) Après 1910 — malgré quelques survivances des périodes antérieures — les strophes compliquées tendent à disparaître; pendant la première guerre mondiale c'est le quatrain qui triomphe, mais il peut se composer des mètres traditionnels les plus divers (hendécasyllabes, alexandrins etc.). En 1916

<sup>23</sup> Tudor Arghezi, *Versuri*. E. S. P. L. A. Bucarest, 1959.

<sup>24</sup> *Introducere în poezia lui T. Arghezi*. Bucarest, 1946.

<sup>25</sup> Les difficultés de datation se rattachent surtout au premier recueil d'Arghezi (*Cuvinte potrivite* 1927) où, bien que ce volume ait paru au bout d'une trentaine d'années de carrière littéraire, on ne trouve aucun renvoi à la date et au lieu de la première publication des divers poèmes. V. aussi notre remarque sur la nécessité de faire paraître les oeuvres complètes d'Arghezi (52.).

paraissent les vers graves du poème *Belșug* qui semblent être sculptés en bronze (cf. le sonnet *Boul* de D. Zamfirescu: 53.2.):

El, singuratic, | duce către cer  
Brazda pornită-n țară, | de la vatră.  
Cind îi privești | împiedecați în fier,  
Par, el de bronz | și vitele-i de piatră.

e) Dès 1929 (*Flori de mucegai*) paraissent non seulement des vers hétérométriques rimés (*Cina*),<sup>27</sup> mais aussi des vers asyllabiques rimés (*Pui de gai... Rada* etc.) qui semblent marquer une sorte de retour à une des variétés du vers épique au XVIII<sup>e</sup> siècle.<sup>28</sup>

Il y a aussi des poèmes nés sous l'influence directe du vers folklorique asyllabique (*Fătălăul, Munca*).<sup>29</sup>

f) Le recueil intitulé *Versuri de seară* (autour de 1935) représente approximativement la même phase de l'histoire du vers roumain que la troisième attitude de L. Blaga (cf. *Asfințit marin* etc.). Le vers — souvent comparable à celui des surréalistes — reste asyllabique<sup>30</sup>, mais il a encore des rimes.

g) Après tant de vers libres rimés un petit cycle — *Sapte cintece cu guran-chisă*<sup>31</sup> — présente des affinités indéniables avec la poésie expressionniste: la rime disparaît et la syntaxe se réduit au minimum selon les exigences de la «Wort-an-sich-Dichtung» (cf. 62.):

Singure vin | lucrurile din trecut,  
Duhul lucrurilor | fără ființă, fără umbră.  
Vin din buruienile vremii,  
Din catifeaua putregaiului,  
Din iasca lui, | din pluta scorburoasă,  
Insotite | de zboruri de libelule.  
Tristețile dedemult,  
Dintr-alte vieți | ale vieții  
Unele mă știu, | altele m-au uitat,  
Mi-e frig...

<sup>27</sup> Cf. quelques correspondances dans l'ancienne poésie provençale: Frank, *op. cit.* nos 304, 470, 679, 295. Sur les strophes de ce genre de Coșbuc v. 54.1. et surtout la n. 26 du chap. VI.

<sup>28</sup> On reconnaît dans les vers d'une longueur inégale de ce poème des vestiges certains du *verso de arte mayor*.

<sup>29</sup> Les similitudes de ce genre peuvent bien résulter d'une simple coïncidence.

<sup>30</sup> Cf. O. Barbu, *Despre elementul folcloric în poezia lui T. Arghezi*. CC. I, 240 sq.

<sup>31</sup> C'est à cette période qu'on peut le mieux appliquer une remarque de M<sup>me</sup> E. Vianu: «Versurile lui Arghezi nu sînt versuri regulate; accentul nu cade, într-un același poem, în chip identic, astfel cum se întîmplă înștiurile eminesciene. Versul arghezian e rupt; el aleargă în ritmuri și viteze variate către surprinzătoarea și somptuoasa jerbă a rimei finale» (*Versiuni franceze ale poeziilor lui T. Arghezi*, dans: Anal. Univ. București. Ser. Științe sociale. Filologie x, 187).

<sup>32</sup> Le titre de ce cycle est semblable à celui d'un des volumes du poète italien Corrado Govoni: *Canzoni a bocca chiusa*.

h) Après une nouvelle excursion dans le domaine du vers folklorique (cf. surtout le cycle *Hore* et quelques poèmes tragiques, écrits à Tirgu-Jiu, en 1943) Arghezi revient aux mètres réguliers; pendant la deuxième guerre mondiale même la plupart de ses vers libres (par ex. *Înțelepciune* 1941) sont des vers iambiques hétérométriques rimés. Néanmoins en 1944, lorsqu'Arghezi traduit un sonnet de Rimbaud (*Le dormeur du val*), il manie l'alexandrin avec la même maîtrise que pendant ses années de jeunesse.

i) Après la libération, à très peu d'exception près, le vers libre (ou asyllabique) disparaît de la poésie d'Arghezi; d'une manière générale, ses formes de versification subissent des modifications comparables à celles qu'on remarque, pendant la guerre, même chez certains surréalistes d'hier comme Aragon et Eluard. Dans le cycle *Cintare omului* prévaut l'alexandrin, devenu depuis plus d'un siècle un mètre traditionnel; dans les cycles *Carnet mai 1944*, *Stihuri noi* (1946—1955) et *1907* (sous-titre significatif: «Peisaje») les diverses formes iambiques (employées surtout en quatrains) se mêlent à des réminiscences d'inspiration folklorique (*Doină de fluier*, *Doina de mai* etc.). Mais ces vers sans artifice — «stihuri nemeștesugite», selon l'aveu du poète (*Paradă* 407) — ne résultent pas seulement d'une simplification voulue de l'art poétique; même dans les vers les plus humbles d'Arghezi — comme jadis dans ceux de Francis Jammes — palpitent toutes les expériences d'une carrière de 60 ans qui résume en elle caractérise l'histoire du vers roumain au XX<sup>e</sup> siècle.<sup>31</sup>

65. Les poètes de la Roumanie d'aujourd'hui, de Mihai Beniuc à D. Corbea, de E. Jebeleanu à A. Rău, ont connu, «mutatis mutandis», les mêmes crises et les mêmes hésitations que les grandes figures du mouvement littéraire que nous venons de présenter d'une manière sommaire et nécessairement incomplète. Pour terminer, nous ne voudrions insister que sur deux conclusions qui nous guideront aussi dans nos futures contributions. D'un côté, tout ce qu'on observe dans la littérature contemporaine, g a g n e e n p r o f o n d e u r si l'on le place dans la vaste perspective de l'évolution historique; par conséquent, on ne doit jamais perdre de vue cette perspective qui, évidemment, ne doit point se limiter à l'évolution roumaine. De l'autre côté, il serait utile de considérer à l'avenir l'histoire du vers comme une p a r t i e i n t é g r a n t e de l'histoire du style littéraire; seule cette conception nous permettra de rendre compte aussi du r y t h m e i n t é r i e u r du texte qui, surtout depuis la désagrégation des formes traditionnelles du vers, caractérise nécessairement la technique des poètes. C'est dans cet esprit que nous espérons bientôt revenir sur l'histoire du vers roumain au XX<sup>e</sup> siècle.

<sup>31</sup> Selon l'opinion de M. Beniuc, «de la Eminescu n-am avut un alt poet care să fi minuit cu atita stralucire limba în vers, ca Arghezi, deși un Coșbuc, un Goga s-au dovedit maștri de mare clasă ai graiului nostru» (éd. cit. 13). La même thèse vaut aussi pour la métrique d'Arghezi.

## Index<sup>1</sup>

- a** catalectique: vers ~ 9, 9.2.1, 35.1  
 accent 4, 9.2; ~ 9.2; ~ dynamique 62; ~ final  
 obligatoire 9.3; ~ secondaire 9.3; déplace-  
 ment de l' ~ 9.3  
 adonique: vers ~ 50.6  
 alcaïque: vers ~ 50.6  
*alejandrino* 42.2.1  
 alexandrin 4, 17.3, 23.1, 24, 42.2.1, 43.2.1,  
 43.2.1, 43.2.4, 43.4.1 — 44, 45.3, 46—46.2,  
 46.4, 48, 49.3—4, 50.4.3, 52.2, 58, 63—64  
 allemand: métrique ~ e 48; vers ~ 17.2, 35.2.5,  
 37.2, 40, 43.1, 50, 50.4.1, 50.5, 61; vers  
 libre ~ 50.8  
 allitération 44, 46, 47, 61  
 allongement des syllabes toniques 5  
 ambrosien: vers ~ 17.4  
 amphibraque 9.2, 48, 61, 63—64; v. aussi  
*senario, novenario, verso de arte mayor*  
 anacréontique: vers ~ 36.2, 42.1  
 anacrusse 43.3, 50.6, 52.6, 53.3, 54.4  
 anapeste 9, 39.3, 50.5, 52.2, 52.5  
 ancienneté de la métrique populaire roumaine  
 9.3.3, 15  
 anglais: ballades ~ es 50.4.1; vers ~ 49.2,  
 50.4.1  
 arabe: refrain de langue ~ 49.3  
 Aroumains 9.3.3, 10.5, 13  
 assonance 12, 15, 19, 27, 35.1, 46.2, 63; ~  
 espagnole 12  
 asyllabisme 8, 9.1, 13, 15, 17.1, 21—22, 26—27,  
 48, 64  
 autonomie du mot 57, 63  
 ballade 48, 50. 4. 1; ~ populaire 9.2, 11.1—2  
*barcarolla* 42.2  
 berceuse 9.1  
 biedermeier 42.1  
 bipartition du vers 17.1, 27, 62  
 bisyllabique: vers ~ 42.1, 55  
*blank verse* 50.4.2, 59  
*bocet* 49.3  
 bulgare: accent ~ 5; refrain ~ 11  
 catalectiques: vers ~ 9, 9.2.1, 35.1, 42.2  
 césure 17.1, 62; ~ dactylique 36.2, 50.5; ~ fé-  
 minine (non) élidée 42.2.1; ~ masculine...  
 chanson accompagnée de danse 11.2  
 chant 9.1—11.2.1. 63  
*Chevy-chease verse* 49.2, 50.4.1  
*chiutură* 9.3, 53.3  
 choriambre 55.1  
 cinquin 12.1—2, 37.1, 42.1, 43.2.1, 43.4.1, 44.1  
 46.2, 49.2—3, 50.3, 50.4.3, 52.3, 52.5, 60, 63  
*cîntec de stea* 27, 29  
 clause 3, 42.2.1  
*colăcărie* 27  
*colindă* 7, 23.6, 27, 49.3, 62  
 comparatisme 1  
 plainte 27—28  
 constante: ~ lexicale 62; ~ s rythmiques 63  
 contraction syllabique 22  
*cursus planus* 52.1  
 dactyle 9, 48, 50.5, 52.5, 63  
 danse: chanson accompagnée de ~ 11.2  
 décasyllabe 18, 46.4, 61; ~ à césure et à clause  
 masculine 39.4; ~ trochaïque 23.1, 23.3—4,  
 v. aussi *quinario doppio*  
 déplacement: ~ de l'accent 9.3; ~ de l'ictus  
 (du temps fort) 43.2  
 distique 12.1, 45.1, 49.1  
 dithyrambe 43.4.1  
 ditrochée 9.1, 9.3, 9.3.2, 35.1  
 dizain 35.2.1, 43.1—2, 43.2.1, 46.2, 50.3, 54.1,  
 55; v. aussi *ode pindarique française*  
 dodécasyllabe: ~ à césure médiane 22, 23.3,  
 44, 55.1; ~ byzantin (7,5), 35.2.4; ~ d'allure  
 hongroise 29—30; ~ d'origine néo-grecque  
 (5,7) 35.2.4, 38.2; ~ d'origine polonaise  
 (7,5) 23.3; ~ du type 7,5 22; ~ du type 5,7  
 38.2; ~ folklorique 11.2; ~ triparti (4.4.4)  
 22; ~ trochaïque 23.1, 39.4, 42.1, 43.4.2,  
 46.4, 48, 49.2, 50.3, 59; mélange de divers  
 ~ s 23.6  
*doină* 9.2, 9.3.2, 49  
 douzain 49.2, 50.4.3  
 élégie 35.1, 49.3  
*endecasillabo* 3—4, 17.2, 30, 39.1—2, 40, 42.2.1,  
 43.2.1, 43.2.4, 45.2, 49.4, 50.4.2, 50.7, 52.2,  
 53.3, 58, 61, 63—4  
 ennéasyllabe: ~ d'origine française 52.2; ~  
 iambique 50.4.4, 60; ~ polonais 23.3  
 épigramme 35, 37.1, 42.2.1  
 épopée homérique 35  
 évolution du vers 1 et *passim*

<sup>1</sup>Les chiffres renvoient aux paragraphes de l'é-  
tude.

expressionnisme 57, 62, 63  
expressivité: ~ du vers 4; ~ des voyelles  
spécifiquement roumaines 5. Voir aussi  
*musique* du vers

fable 43.4.2, 46.1, 46.4, 50.3.1  
flottement expressif du nombre des syllabes  
11.2  
folklore 2, 15, 38.1, 49.1, 50.2, 54, 64  
formule d'incantation 9.2, 14—14.2  
français: vers ~ 43.1, 43.2.1, 46.4, 52.2, 52.4,  
60—62

ghazel 50.4.2, 50.4.4, 50.7  
glyconien: vers ~ 50.6

*Halbreim* 50.3, 55, 59  
hendécasyllabe v. *endecasyllabo*  
heptasyllabe: ~ d'allure populaire 33, 35.1, 38.1;  
~ d'origine néo-grecque 33; ~ folklori-  
que 9, 9.3; ~ folklorique suivi d'un refrain  
11.1; ~ français 43.4.2; ~ iambique 36.2,  
43.4.1, 46.2.1; ~ polonais 23.3; ~ trochai-  
que 37.1, 38.1, 42.1  
hétérométrie 14, 23.6, 36.2.1, 42.2, 43.4—43.4.1,  
46.2.1—46.3, 48, 49.1, 49.3, 50.4.3, 50.5  
52.2—4, 59, 62—64  
hexamètre 20, 43.2.4, 48, 52.6; ~ à anacrusse  
50.6, 52.6, 53.3, 54.4  
hexasyllabe: ~ d'allure populaire 9.2—3,  
23.1—2, 23.6, 49.1, 50.2, 54; ~ iambique  
36.2.1, 42.3, 46.2.1, 52.2; ~ iambique +  
*senario* 50.5; ~ trochaïque 23.3, 23.6, 42.1,  
49.1; modèle latin ~ folklorique 15

*hezede* 50.7  
histoire comparée de la versification 1, 65  
hollandais: vers ~ 37.2  
hongrois: mélodies ~ es 7; vers ~ 7.3, 11.2,  
29—30, 32, 59; 17.2, vers libre ~ 55.1  
*horă* 9.1—2, 11.1, 12, 14  
huitain 42.1—2, 45, 45.2, 46.1, 47, 49.1, 50.4.1,  
50.4.3, 54.1, 59, 63; ~ monorime 37.1

iambe 9, 10.5, 19, 35.2, 36, 36.2, 39.2, 42.2,  
46.2, 49.2, 50.4—5, 54, 55—55.1, 60—64; v.  
aussi les divers mètres iambiques  
*ἰαμβικός χαρματικός* 35.2  
ictus mobile 3, 9.3  
impressionisme 57, 60, 62  
instrumentation verbale 61, 64  
intonation 62  
inversion poétique 20  
*ionicus a minore* 9.3  
isométrie 62  
isosyllabisme 8, 9.1, 62  
Istro-Roumains 9.3.3, 10.1, 14.2  
italien: vers ~ 5, 9, 9.1, 10.1, 13, 35.1.1,  
39—40.1, 26

*joc* «danse populaire roumaine» 11.2

*kanasztáne* (danse hongroise des porchers) 11.2  
*koloméika* 10.4, 11.2, 50.3

laisse monorime 17.4  
latin: vers ~ 9.3.3, 11.2, 15, 22.2  
léonin: vers ~ 22.2  
littératures est-européennes 2  
lied 52.2

*martelliano* 42.2.1  
Mégliénites 9.2, 9.3.3  
mélange de divers dodécasyllabes 23.6; ~ de  
plusieurs mètres 43.4; ~ de vers trochaiques  
et iambiques 36.2.1  
mélodies de chansons folkloriques roumaines  
9.1—11.2.1  
mètre: 3—4, 57; ~ s antiques 17.5, 18, 23.3,  
43.3, 50—50.1, 50.6; ~ s d'origine néo-  
grecque (ou italo-grecque) 24—25, 34—38  
40—42.2.1; ~ s d'origine orientale 50; ~ s  
empruntés 4; ~ s folkloriques roumains  
conservés par la poésie hongroise du XVI<sup>e</sup>  
siècle 11.2; ~ impair 35.2; ~ monorythmi-  
que 37.2; ~ pair 35.2  
métrique: ~ comparée 1; ~ d'Eminescu 50—50.  
10; ~ musicale 15; ~ néo-latine 15  
monométrie 8; v. aussi les divers *mètres*  
monosyllabe 42.2, 63  
mot 57, 63, 64  
musique: ~ du vers 3—5, 43.2.1, 47—48,  
50.4.2—3, 50.9.4, 56, 61, 64 (v. aussi *instru-*  
*mentation* verbale); ~ populaire 9.1—12.3

néo-grec: influence ~ que 10.5, 24—25, 33—  
38, 40—42.2.1, 48  
neuvain 17.2, 42.1  
*ninna-nanna* (berceuse italienne) 9.1  
*vòdos stixos* 40  
*novenario* 50.5, 53.3, 54.1, 61, 63

octosyllabe: ~ anacréontique 42.1; ~ d'allure  
populaire 23.6, 24, 28, 29.1, 35.1, 46.1, 47,  
48.1, 50.2, 54, 63; ~ dactylique 43.3; ~  
folklorique roumain 9.3; ~ folklorique suivi  
d'un refrain 11.2; ~ français 19, 45; ~  
hongrois 19; ~ iambique 19, 36.2, 38.2,  
43.4.1, 50.4.1, 50.4.4, 60, 64; ~ trochaïque  
23.1, 23.6, 24, 37.1, 46.4, 49.1, 50.3, 60; ~  
trochaïque à césure médiane 35.1; ~ trochai-  
que latin 9.3.3, 45; ~ trochaïque non rimé  
50.3.1  
ode: ~ pindarique (strophe d'origine française)  
43.1, 43.4.1, 46.1—2

*pararude* 9.2  
parallélisme 62  
parnassiens 57, 59  
péon III 9.3, 35.1  
pentasyllabe 17.5; ~ trochaïque 42.1  
pentatonie 7

période 9, 9.3, 11.2, 23, 4; ~ anapestique  
(11+9) 50.5; période anapestique (12+9) 53.2;  
~ iambique (8+6) 50.4.1; ~ iambique  
(8+7) 19, 35.2.6, 40.1, 42.1—2, 49.3,  
50.4.1; ~ iambique (9+8[9]) 45, 50.4.1,  
52.5; ~ trochaïque 11.2; ~ trochaïque



- (4+4+7×2) 42.1, 45; ~ trochaïque (8+7) 36.1, 43.1, 49.3
- «*ped*» 3
- poésie v. *ode* pindarique
- poésie populaire 7—15; v. aussi *vers* folklorique
- politique; vers ~ v. *vers* politique
- polonais: vers ~ 21—23.6, 39.2; vers ~ asyllabique 21—22; vers ~ syllabique 21—23.6
- «polyvalence» de l'expressivité rythmique 4
- populisme 51
- provençal: poésie ~ c 54.1
- proparoxyton 9.3
- προπαροξύτονος ὀχτασύλλαβος 36.2
- psalmodie grégorienne 17.1
- Psautier 16, 19, 23—23.6
- pyrrhique 9.2—3
- quadrisyllabe 9.1, 42.1
- quatenario 9.1
- quatrain 10.5, 12.1—2, 17.4, 18, 36.1, 36.2, 38.2, 42.1—2, 43.4.1, 46.2, 46.3.1, 49.1, 49.3, 50.4.4, 52.3, 63, 64; ~ d'inspiration orientale (*aaxa*) 50.4.2; ~ hétérométrique 43.2.1; ~ monorime 29, 32, 37.1
- quinario 10.1, 35.2.1, 35.2.4, 45, 49.2, 50.5, 50.4, 50.4.1; ~ *doppio* 35.2.2, 39.2—3, 42.1—2, 43.2, 43.4.1, 49.1—2, 50.4.1, 50.5; ~ *tronco* 35.2.1
- réalisation rythmique 3—4, 9.2.1, 9.3.2, 23.1, 32.2.5, 43.2, 50.4.3
- réalisme 57, 62
- recueils de chants religieux 17—19
- refrain 7, 10, 11—11.2.1, 15, 49.1, 49.3, 52.4, 53.1; ~ bulgare 11; ~ complexe 11.1.1, 11.2.1
- remplissage 11.2.1
- répétition 37.1, 52.5, 61—62
- République Moldave: poésie folklorique de la ~ 10.4
- rhapsodie 43.4.1, 50.5
- rime 5, 7, 9.2—3.1, 12, 15—16, 18—19, 23.1, 23.4, 27, 32, 35.1—2, 39.1, 40.1, 42.1—2, 50, 50.2, 50.7, 50.9—9.4, 59, 60, 62—64; ~ complexe 19, 50.7; ~ défectueuse 50; ~ flexionnelle 50.9.2
- Romancero español 50.3.1
- Romania méridionale 9.3.3, 15
- romantisme 41—49
- rondeau 60
- rondel 60
- rondet 11
- rubā'i 50.7
- russe: vers ~ 22.2, 27, 37.2, 45.1, 46.4
- rythme 3—5, 63; ~ défectueux 35.1, 50; ~ descendant 10.5; ~ intérieur 65; v. aussi *réalisation* rythmique
- sămanătorism 59
- saphique: strophe ~ 17.5, 18, 23.3—4, 43.1—2.1, 50, 50.6, 59, 62
- sectionnement du vers 9.2—3, 17.2, 29.2, 35.2.6, 40.1, 42.1, 43.4.2, 45, 46.3
- seguidilla 49.3
- senario 9.2, 23.1, 30, 42.2, 49.1, 50.3, 54.2; *senario* + *diambe* 50.5; ~ *doppio* 10.1, 22, 37, 37.2, 49.1, 49.3; ~ *tronco* 42.2
- septain 12.2, 43.1, 49.3, 52.4, 54.1
- sestina narrativa 39.1
- settenario 35.2.3—4, 36.2, 53.3; ~ *tronco* 36.2.1
- sixain 12.1—2, 17.2, 22.2, 35.2.3, 36.1, 40, 42.1, 43.2.1, 44, 45.1, 46.2—3.1, 48.1, 49.1—3, 50.3, 50.4.3, 52.4, 54.1, ~ d'origine italo-grecque 35.1.1, ~ d'origine latine 31, 35.1.1; ~ italien 35.1.1; ~ néo-grec 35.1.1
- sonnet 40, 42.1, 43.2.3, 43.4.1, 53.2, 54.3, 58, 64
- stance 50.4.2
- stihuri 39
- strophe 3, 7, 12.1, 62—64
- strophe créée par B. Balassi 17.2; ~ de 11 vers 55; ~ de 13 vers 55; ~ *saphique* +; ~ «ultra-longue» 59; v. aussi *distique*, *tercet*, *quatrain* etc.
- surréalisme 64
- syllabe anorganique 9.3.1
- symbolisme 57—60
- synérèse 39.2
- syntaxe de la langue poétique 63
- tercet dantesque 12.1—21 36.2.1, 49.1, 50.4.2, 54.3; ~ monorime 62
- tétramètre trochaïque latin 9.3.3
- tétrapodie: ~ pyrrhique 9.3; ~ iambique 9.3
- traitement germanique du mètre iambique 50.5
- trimètre: ~ dactylique 63; ~ folklorique du type 4,4,4 10.3
- tripodie pyrrhique 9.2
- truchée 9 sq. 36, 37, 42.1, 43.1, 46.1, 50.2—3, 59
- ucrainien: vers ~ 10.4
- unité syntaxique 62
- vers: ~ acatalectique 9, 9. 2. 1, 35.1; ~ *allemand* +; ~ ambrosien 17.4; ~ anacréontique 36.2, 62; ~ asyllabique 8, 13, 27, 64; ~ chanté 1—15; ~ d'allure populaire 9.3, 50.1, 58, 64; ~ dactylique 43.4.1; ~ de 11 syllabes 10.2—3, 11.2, 17.5, 18; ~ de 13 syllabes 10.3, 22—22.1, 23.1, 23.3; ~ de 14 syllabes 22; ~ de 15 syllabes 22 (v. aussi *vers politique*); ~ de 16 syllabes 22; ~ du *Luceafărul* 50.4.1; ~ *espagnol* +; ~ folklorique 2—15; ~ *français* +; ~ hétérométrique rimé 24.2; ~ *hollandais*; + ~ *hongrois*; +; ~ iambique v. *iambe*; ~ iambique de 17 (18) syllabes 50.4.4, 52.5; ~ iambique non rimé 10.5; ~ *italien* +; ~ *latin* +; ~ libre 3.8, 9.1, 38.2, 43.4.2, 49.1, 50.8, 50.3.1, 50.8, 52.1, 55.1, 56—57, 61, 63—64; ~ monosyllabique 61; ~ *néo-grec* +; ~ non rimés 14.1, 38.2, 40.1, 42.1, 43.2.4, 45.3, 48, 50.4.2; ~ politique 10.5, 24, 35, 35.2.5, 36.2, 38.2, 40.1, 50.4.4, 52.5, 63; ~ *polonais* +; ~ récit 9.2.1; ~ *russe* +; ~ shakespearien 59; ~ syllabique 22.1, 50; ~ trochaïque de 13

syllabes 24, 35; ~ trochaïque de 14 syllabes  
23.2, 59; ~ trochaïque de 16 (15) syllabes  
40, 42.1, 44.1, 46.1, 49.3—4, 50.3, 53.1; ~  
*ucrainien* —; ~ ultra-brefs 42.2, 50.4.1

*verso de arte mayor* 13, 22, 23.1, 37, 37.2,  
43.3, 48, 49.1, 50.5, 61, 63—64  
*viersuri* 39  
*Wort-an-sich-Dichtung* 63—64

## Table des matières

Abréviations . . . . .	3
Introduction . . . . .	5
I. La poésie populaire . . . . .	10
II. La Renaissance et l'Age baroque . . . . .	42
a) Réformes d'origine hongroise . . . . .	42
b) Réformes d'origine polonaise . . . . .	50
III. Le Siècle des Lumières . . . . .	63
a) La poésie épique . . . . .	64
b) La poésie lyrique d'inspiration populaire . . . . .	70
c) Les formes lyriques d'origine néo-grecque . . . . .	71
d) Innovations d'origine italienne . . . . .	83
IV. Le romantisme roumain . . . . .	90
V. Le classicisme national de Mihai Eminescu . . . . .	118
VI. Symbolisme, réalisme, néo-romantisme . . . . .	135
VII. Le vers roumain du XX <sup>e</sup> siècle . . . . .	148
Index . . . . .	159

64.2648.1 Alföldi Nyomda, Debrecen  
Tankönyvkiadó Vállalat

A kiadásért felelős: Vágvölgyi Tibor igazgató

Felelős szerkesztő: Török Noémi

Műszaki vezető: Gonda Pál

Műszaki szerkesztő: Szabados József

A kézirat nyomdába érkezett: 1963. július – Megjelent: 1964. augusztus

Példányszám: 700 – Terjedelem: 14,25 (A/5) iv.

Készült: monószedésről, íves mag: nyomással, az MSZ 5601-59 és az MSZ 5602-55 szabvány szerint

TA 168-a-6300