

Larousse, Pierre. Grand Dictionnaire universel du XIXe siècle, français, historique, géographique, mythologique, bibliographique, littéraire, artistique, scientifique, etc., etc., Pour.- R. 1875.

1/ Les contenus accessibles sur le site Gallica sont pour la plupart des reproductions numériques d'oeuvres tombées dans le domaine public provenant des collections de la BnF. Leur réutilisation s'inscrit dans le cadre de la loi n°78-753 du 17 juillet 1978 :

*La réutilisation non commerciale de ces contenus est libre et gratuite dans le respect de la législation en vigueur et notamment du maintien de la mention de source.

*La réutilisation commerciale de ces contenus est payante et fait l'objet d'une licence. Est entendue par réutilisation commerciale la revente de contenus sous forme de produits élaborés ou de fourniture de service.

Cliquer [ici pour accéder aux tarifs et à la licence](#)

2/ Les contenus de Gallica sont la propriété de la BnF au sens de l'article L.2112-1 du code général de la propriété des personnes publiques.

3/ Quelques contenus sont soumis à un régime de réutilisation particulier. Il s'agit :

*des reproductions de documents protégés par un droit d'auteur appartenant à un tiers. Ces documents ne peuvent être réutilisés, sauf dans le cadre de la copie privée, sans l'autorisation préalable du titulaire des droits.

*des reproductions de documents conservés dans les bibliothèques ou autres institutions partenaires. Ceux-ci sont signalés par la mention Source gallica.BnF.fr / Bibliothèque municipale de ... (ou autre partenaire). L'utilisateur est invité à s'informer auprès de ces bibliothèques de leurs conditions de réutilisation.

4/ Gallica constitue une base de données, dont la BnF est le producteur, protégée au sens des articles L341-1 et suivants du code de la propriété intellectuelle.

5/ Les présentes conditions d'utilisation des contenus de Gallica sont régies par la loi française. En cas de réutilisation prévue dans un autre pays, il appartient à chaque utilisateur de vérifier la conformité de son projet avec le droit de ce pays.

6/ L'utilisateur s'engage à respecter les présentes conditions d'utilisation ainsi que la législation en vigueur, notamment en matière de propriété intellectuelle. En cas de non respect de ces dispositions, il est notamment passible d'une amende prévue par la loi du 17 juillet 1978.

7/ Pour obtenir un document de Gallica en haute définition, contacter reutilisation@bnf.fr.

téromères, de la famille des sténélytres, caractérisée surtout par une bouche prolongée en bec, et comprenant les genres homalorhine, myctère, rhinosime, salpingue et sténosome.

RHYNCHOSTYLE s. m. (rain-ko-sti-le — du gr. *rhynchostylus*, bec, et de *style*). Bot. Syn. de *SACCOLABIUM*, genre d'orchidées.

RHYNCHOTA s. f. (rain-ko-ta — du gr. *rhynchotés*, muni d'un bec). Ornith. Un des noms latins du genre *rhynchée*.

RHYNCHOTE s. m. (rain-ko-te — du gr. *rhynchotés*, muni d'un bec). Ornith. Syn. de *TINAMOU* et de *RHYNCHÉE*, genres d'oiseaux.

RHYNCHOTHÈCÉ, ÈCÉ adj. (rain-ko-té-sé — rad. *rhynchothèque*). Bot. Qui ressemble ou qui se rapporte à la rhynchothèque.

— s. f. pl. Famille de plantes dicotylédones, ayant pour type le genre *rhynchothèque*.

RHYNCHOTHÈQUE s. f. (rain-ko-té-ke — du gr. *rhynchotés*, bec; *théké*, écu). Bot. Genre d'arbrisseaux, type de la famille des rhynchothécées, comprenant des espèces qui croissent au Pérou.

RHYNCHOTUS s. m. (rain-ko-tuss — du gr. *rhynchotés*, muni d'un bec). Ornith. Un des noms latins du genre *tinamou*.

RHYNDACE s. m. (rain-da-se). Ornith. Syn. d'ICÈRE.

RHYNDACUS ou **LYCUS**, aujourd'hui *Oulabad* et *Mikailiza*, rivière de l'Asie Mineure. Elle descend du mont Olympe de Mysie et va se perdre dans la Propontide. En 73 av. J.-C., ses bords furent témoins de la défaite de Mithridate par Lucullus.

RHYNE (Guillaume Ten), médecin et naturaliste hollandais, né à Dordrecht vers 1640; on ignore la date de sa mort. Devenu en 1673 médecin de la Compagnie des Indes orientales, il visita le Cap de Bonne-Espérance, fit des cours de médecine à Batavia, explora les îles de la Sonde, alla guérir d'une maladie l'empereur du Japon, qui le nomma son médecin, et devint à son retour à Batavia (1674) un des collaborateurs de Van Rheede. Ce savant avait recueilli dans ses voyages un grand nombre de plantes nouvelles, qu'il envoyait en Europe. On doit à Rhyn des ouvrages curieux par les détails qu'ils renferment sur la médecine des japonais, et notamment sur l'emploi du moxa et de l'acupuncture. Nous citerons : *Experta ex observationibus Japonicis de fructibus thee* (Dantzig, 1678, in-fol.); *Dissertation de arthritide, mantissa schematica de acupunctura*, etc. (Londres, 1683); *Meditationes in Hippocratis textum viginti-quartum de veteri medicina* (Leyde, 1669, in-4°); *De dolore intestinorum a flatu* (in-4°).

RHYNÉE s. f. (ri-né). Bot. Genre de sous-arbrisseaux, de la famille des composées, tribu des sénecionées, comprenant plusieurs espèces, qui croissent au Cap de Bonne-Espérance.

RHYNGOTE adj. (rain-go-te — du gr. *rhynchotés*, bec). Entom. Syn. de *RHYNCHOPHORE*.

RHYNS-OF-GALLOWAY, presqu'île d'Écosse, qui forme la partie occidentale de Wigton. Elle a environ 40 kilom. du N. au S. et 10 kilom. dans sa plus grande largeur. Les anciens géographes lui donnaient le nom de *Chersonesus Novantia*, à cause des Novantes, qui l'habitaient.

RHYPAROGRAPHE s. m. (ri-pa-ro-gra-fe — du gr. *rhyparion*, malpropreté; *grapho*, je décris). Antiq. Peintre qui ne reproduit que des sujets vulgaires.

RHYPAROPHILE s. m. (ri-pa-ro-fi-le — du gr. *rhyparion*, sale; *philos*, qui aime). Entom. Genre d'insectes coléoptères tétramères, de la famille des charançons, tribu des pachyrhynchides, dont l'espèce type habite l'Australie.

RHYPAROSOME s. m. (ri-pa-ro-so-me — du gr. *rhyparion*, sale; *soma*, corps). Entom. Genre d'insectes coléoptères tétramères, de la famille des charançons, tribu des cléonides, comprenant trois ou quatre espèces, qui vivent au Cap de Bonne-Espérance.

RHYPHE s. m. (ri-fe — du gr. *rhypheos*, rapide). Entom. Genre d'insectes diptères némocères, de la famille des tipulaires, comprenant trois espèces, qui sont très-communes en France.

— Encycl. Les *rhyphe* ont pour caractères principaux : un corps mince; la tête globuleuse; les antennes courtes, subulées; la trompe avancée, cylindrique, en forme de bec; les palpes recourbées; le corselet globuleux; l'abdomen grêle, filiforme; les ailes ciliées, couchées l'une sur l'autre dans le repos; les balanciers grands, les pattes antérieures plus grandes; les crochets des tarses très-petits. Parmi les espèces peu nombreuses de ce genre, on remarque surtout le *rhyphe des fenêtrés*, très-commun à Paris, où on le trouve souvent sur les vitres des habitations. Sa larve vit dans les bouses de vache.

RHYSOSPERME s. m. (ri-zo-spèr-me — du gr. *rhysos*, ridé; *sperma*, graine). Bot. Syn. de *NOTÉLÉE*.

RHYSSOCARPE s. m. (ri-so-kar-pe — du gr. *rhussos*, ridé; *karpos*, fruit). Entom. Genre d'insectes coléoptères tétramères, de la fa-

mille des charançons, tribu des pachyrhynchides, dont l'espèce type habite l'Australie.

RHYSSOLOBE s. m. (ri-so-lo-be — du gr. *rhussos*, ridé; *lobion*, gousse). Bot. Genre d'arbrisseaux, de la famille des asclépiadées, tribu des cynanchées, originaire du Cap de Bonne-Espérance.

RHYSSOMATE s. m. (ri-so-ma-te — du gr. *rhussos*, ridé; *soma*, corps). Entom. Syn. de *PRYPNE*.

RHYSSONOTE s. m. (ri-so-no-le — du gr. *rhussos*, ridé; *notos*, dos). Entom. Genre d'insectes coléoptères pentamères, de la famille des lamellicornes, tribu des lucanides, dont l'espèce type habite l'Australie.

RHYTHELMINTHE s. m. (ri-tél-main-te — du gr. *rhutis*, ride, et de *helminthe*). Helminth. Genre de vers intestinaux, voisin des ténias.

RHYTHME s. m. (ri-tme — lat. *rhythmus*, gr. *rhythmos*; *derhéd*, *rhod*, je coule). Mesure, cadence; combinaison de sons produisant une certaine harmonie dans le discours : *J'ai repris le latin; je cherche à me faire au RHYTHME; je scande les vers de Virgile*. (J.-J. Rouss.) *Le RHYTHME a sa racine dans les lois premières du mouvement*. (Lamenn.) *La poésie, la vraie poésie, n'est que la raison ornée par l'imagination et par le RHYTHME*. (Cormen.) *La prose n'a pas de RHYTHME déterminé*. (A. de Musset.) *Le RHYTHME de l'ancienne poésie hébraïque est uniquement fondé sur la coupe du discours*. (Renan.) *Le RHYTHME a surtout la propriété de frapper et de remuer; c'est la partie sensuelle de la musique*. (Guérault.)

— Poétiq. Vers, chants :
Cependant, si la voix de la patrie en pleurs
Appelle ses enfants autour de ses murailles,
Les rythmes belliqueux font passer dans les cœurs
Les fureurs de Bellone et l'ardeur des batailles.
VALMÉE.

— Mus. Combinaison de sons musicaux au point de vue de la durée et de l'intensité : *Sans le RHYTHME, notre musique deviendrait le plain-chant de Lulit*. (Castil-Blaze.)

— Méd. Rapport d'intervalle et d'intensité entre les pulsations artérielles.

— Encycl. Mus. Ce qu'on appelle *rhythme*, en musique, est l'effet produit par le rapport de durée des sons entre eux, par leur lenteur ou leur rapidité, leur brièveté ou leur longueur. On ne doit pas plus confondre le *rhythme* avec la mesure que les lettres avec les syllabes. Avec des lettres isolées, vous obtiendrez des sons, mais non point des mots; avec le *rhythme* seul, vous aurez un effet précis, saisissant, mais non point des phrases musicales.

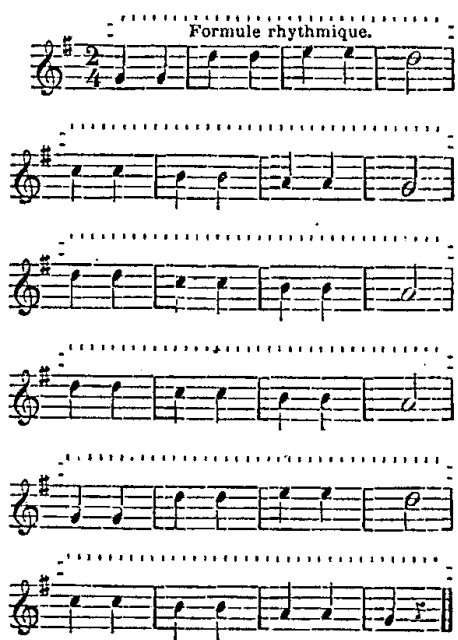
Le *rhythme* est, avec la mélodie et l'harmonie, l'un des trois grands éléments de la musique; il en est même le premier et le plus indispensable, car on ne peut se figurer un son immuable, éternel; et du moment que deux sons, fussent-ils de même nature au point de vue de l'acuité ou de la gravité de la résonnance, se succèdent à un intervalle de temps plus ou moins considérable, ils produisent un *rhythme*. Ceci nous prouve que, s'il n'y a point de musique sans *rhythme*, le *rhythme* peut n'être pas musical. En effet, si vous frappez vos doigts sur une vitre, vous obtenez un *rhythme* réel, égal ou inégal. Si vous entendez le galop d'un cheval, vous avez le sentiment d'un *rhythme* précis, régulier, ferme et particulièrement saisissant. « Figurez, dit Castil-Blaze, un passage de sonate ou d'un air quelconque en frappant avec les doigts sur une table comme vous le feriez sur un clavier; parlez les phrases d'un air en vous servant d'une seule syllabe pour nommer toutes les notes et suivez exactement la mesure, il n'y aura plus de musique, mais le *rhythme* frappera l'oreille et suffira pour lui signaler les airs que vous venez de dépeindre du charme de l'intonation et de la mélodie. Le tambour, qui n'a qu'un ton, marque le *rhythme* des airs que le fût joue, et, lorsqu'il est privé du secours de cet instrument, le tambour offre encore le dessin de ces mêmes airs. Il faudrait être bien peu sensible à la cadence pour ne pas reconnaître *Vive Henri IV* ou tout autre air joué par les tambours seuls. »

De même que la puissance du *rhythme* atteint des effets inexprimables, son absence ou plutôt sa faiblesse enlève à la musique la plus grande partie de son expression. On peut s'en rendre compte en écoutant attentivement une phrase de plain-chant : en dehors de ce qui concerne la différence de tonalité du plain-chant et de la musique moderne, on conviendra que le plain-chant, par sa quasi-nullité rythmique, revêt un caractère vague, indéterminé, essentiellement monotone et, pour ainsi dire, impersonnel.

Fétis, dans le cours de philosophie et d'histoire de la musique qu'il professait et dont il a fait entrer certains passages dans son livre, *La Musique mise à la portée de tout le monde*, a très-bien caractérisé le *rhythme* et décrit ses différents effets : « C'est par le *rhythme*, disait-il, que la musique excite les plus vives émotions, et l'action de ce *rhythme* est d'autant plus puissante qu'elle est plus prolongée. Par exemple, une note suivie de deux croches est une succession qu'on rencontre à chaque instant dans la musique sans la remarquer; mais qu'elle se prolonge un certain temps, elle deviendra un *rhythme* capable de

produire les plus grands effets. Le *rhythme* est susceptible de beaucoup de variétés. Dans les mouvements lents, tels que l'*adagio*, le *largo*, il est presque nul; mais dans les mouvements modérés ou rapides, il est très-remarquable. Quelquefois il ne réside que dans la mélodie; d'autres fois, il est dans l'accompagnement; enfin, il est des cas où deux *rhythmes* différents, l'un placé dans le chant, l'autre dans l'accompagnement, se combinent pour produire un effet mixte. La musique dépourvue de *rhythme* est vague et ne peut se prolonger sans faire naître l'ennui. Cependant on emploie quelquefois avec succès des mélodies de cette espèce pour exprimer une certaine rêverie mélancolique, le calme des passions, l'incertitude et d'autres choses semblables. Toutefois, de pareils cas sont rares. D'après ce qui vient d'être dit, on conçoit que le *rhythme* fait partie des règles de symétrie auxquelles la mélodie est soumise; il en est la première et la plus impérieuse, celle qui souffre le moins d'exceptions et à laquelle on est le moins tenté de se soustraire. La sensation du *rhythme* de la musique est simple ou complexe. Elle est simple quand un seul genre de combinaison de temps frappe l'oreille; elle est complexe quand des combinaisons de genres différents se font entendre en même temps. La sensation est d'autant plus simple que l'ordre symétrique se compose de moins d'éléments. Les éléments du *rhythme* sont les temps de la mesure et leurs fractions, soit binaires, soit ternaires. »

Lorsqu'un *rhythme* est d'une nature très-simple, presque primitive et qu'il se reproduit régulièrement, dans une mélodie, de mesure en mesure ou de fragment de mesure en fragment de mesure, l'organe de l'ouïe en est frappé d'une façon uniforme, et le sentiment de ce *rhythme* est d'autant plus facile à saisir. Il n'en est plus de même si le *rhythme* est produit par diverses combinaisons d'éléments multiples; dans ce dernier cas, l'oreille n'en est pas moins affectée, mais elle l'est, pour ainsi dire, d'une façon inconsciente, et il est fort difficile, pour ne pas dire impossible, à l'auditeur inexpérimenté d'analyser la sensation qu'il reçoit et de se rendre compte des éléments qui concourent à la formation de ce *rhythme*. Une formule rythmique très-simple, qui se reproduit de quatre en quatre mesures, est celle dont est composé l'air populaire : *Ah! vous dirai-je, maman?*



On conçoit que l'oreille saisisse immédiatement un *rhythme* d'une nature aussi simple et aussi régulière, dans lequel chaque mesure reproduit la même formule rythmique, avec un repos de quatre en quatre. D'autre part, imaginez une mélodie dont chaque phrase, comme la précédente, soit formée d'un groupe de quatre mesures, mais dont chacune des mesures de ce groupe sera formée, au point de vue du *rhythme*, d'éléments différents; chacune de ces mesures produira, naturellement, une sensation distincte, la symétrie d'arrangement disparaîtra et le rapport rythmique s'affaiblira d'autant plus; mais un nouveau rapport, plus étendu, naîtra de combinaisons semblables. « En effet, dit encore Fétis, l'oreille, sans compter le nombre des mesures, est cependant saisie de la sensation de ce nombre; de là naît pour elle la nécessité qu'il se répète, et, si elle est satisfaite sous ce rapport, un nouveau genre de *rhythme* s'établit pour elle par la symétrie des phrases. La nécessité de symétrie dans le nombre de mesures correspondantes établit donc un nouveau genre de *rhythme*, lorsque cette symétrie n'existe plus dans les éléments du *rhythme* des temps, et ce nouveau *rhythme* est d'autant plus satisfaisant pour l'oreille que la similitude est plus parfaite dans l'arrangement des éléments rythmiques de chaque mesure. L'expression de *carure* des phrases, dont on se sert dans le langage ordinaire pour désigner le *rhythme* phraséologique, peut faire croire à la néces-

sité absolue de composer toutes les phrases de quatre mesures; mais cette nécessité n'existe point, car, ainsi qu'il y a un *rhythme* ternaire de temps, il y a un *rhythme* ternaire de mesures. Une phrase de trois mesures, si elle a pour correspondante une autre phrase de trois mesures, sera donc parfaitement rythmique, et le *rhythme* sera surtout satisfaisant si l'arrangement des éléments du *rhythme* de chaque mesure est absolument symétrique dans les deux phrases. Il y a aussi des phrases correspondantes de cinq mesures chacune; mais à leur égard on peut faire la même observation que pour le *rhythme* de cinq temps par mesure, que quelques auteurs ont essayé d'introduire dans la musique : c'est que l'oreille est absolument inhabile à saisir les rapports de cette combinaison par cinq, et que si des combinaisons semblables ont été essayées avec quelque succès, c'est que l'oreille les a décomposées comme des *rhythmes* alternativement binaires et ternaires, et que la symétrie qui résulte de la répétition établit pour cet organe des rapports d'ordre qui finissent par le satisfaire. Une suite de mesures à cinq temps se présente donc à l'oreille comme une alternative de mesures à deux et à trois temps; une suite de phrases de cinq mesures est une combinaison alternative de phrases de deux et de trois mesures; d'où il résulte que le *rhythme* phraséologique de phrases de cinq mesures est le moins simple de tous et, par suite, le plus faible pour l'oreille. »

Quelques théoriciens musicaux ne partagent point l'opinion de Fétis. Parce que le *rhythme* ternaire est dans la nature, Fétis en conclut que les phrases de trois mesures sont très-carrières et il refuse cet avantage aux phrases de cinq mesures, parce que le *rhythme* quinquinaire n'est point naturel. Pour qui s'est occupé quelque peu de composition et a pris soin d'analyser ses sensations, il semble que le *rhythme* phraséologique de trois mesures est tout aussi imparfait que le *rhythme* phraséologique de cinq mesures. Ce n'est point à dire qu'on ne se puisse servir ni de l'un ni de l'autre; mais c'est à l'esprit seul du compositeur, à son expérience, qu'il appartient de discerner si une phrase de cette nature qui se présente à son imagination est bonne ou non à employer, et, en tout cas, ce qu'on peut affirmer, ce qui combat l'opinion de Fétis quant à l'égalité perfection des *rhythmes* phraséologiques ternaire et binaire et à l'imperfection du *rhythme* phraséologique quinquinaire, c'est que les phrases musicales de trois mesures sont aussi rares, aussi peu employées que les phrases de cinq mesures.

Pour en revenir au *rhythme* proprement dit et à ce qui a été avancé plus haut relativement à la facilité de perception des formules rythmiques les plus simples, faisons remarquer que tous les airs vraiment populaires sont formés d'éléments rythmiques presque élémentaires. C'est là, on peut l'affirmer, la cause et la condition du succès et de l'expansion des chants populaires. Nos vieilles rondes, nos vieilles chansons : *Cadet Rousselle*, *Au clair de la lune*, *Malbrough s'en va-t'en guerre*, le *Roi Dagobert*, n'auraient pas traversé tant de générations si, en dehors de la franchise de leur dessin mélodique, leur coupe rythmique n'eût pas été si simple, si claire, si facile à saisir et à retenir.

Il n'est pas étonnant, d'ailleurs, que les musiciens puissent encore trouver du nouveau, lorsque tant de musique a été écrite et lorsqu'ils n'ont à leur service que sept notes qui se répètent incessamment. En effet, la nouveauté des mélodies, des cantilènes dépend non-seulement des diverses combinaisons de sons, mais encore et bien plus encore des diverses combinaisons rythmiques. En effet, tel dessin musical, une fois adopté quant à l'arrangement des notes, pourra être varié à l'infini à l'aide des différences qu'on apportera dans les formules rythmiques.

Le *rhythme*, avons-nous dit, est dans la nature. L'homme, en marchant, produit un *rhythme*, une cadence; les ailes de l'oiseau, lorsqu'il s'élance et plane dans les airs, produisent un effet semblable; le cri sec et monotone du grillon, de même que celui de la cigale, donne la sensation d'un *rhythme* continu. Mais c'est surtout chez les oiseaux que le fait est remarquable. « Le chant de certains oiseaux, dit Castil-Blaze, est soumis aux lois du *rhythme* : la chouette procède par notes isolées; le coucou marque deux temps égaux; la caille femelle, la pintade, deux temps inégaux, dont le premier n'a que la moitié de la valeur du second. Le pinson et la caille mâle font entendre chacun trois notes; elles sont égales dans l'appel du pinson, mais la première est pointée dans celui de la caille. Ce *rhythme* du chant de la caille mâle est très-musical; il a fourni à Pleyel le motif d'un de ses meilleurs quatuors. Le *rhythme* du galop a été rendu fort heureusement dans l'air : *Pria che spunti* (Cimarosa), dans l'ouverture du *Jeune Henri* (Méhul), et l'on prétend que les coups redoublés des marteaux tombant en cadence sur l'enclume ont donné à Cimarosa la première idée de l'accompagnement délicieux qu'il a joint à l'air : *Sei morelli e quattro bai*. »

— Littér. Le mot *rhythme* s'applique à toute cadence poétique. Ainsi, les différentes sortes de pieds, qui ne sont autre chose que des cadences élémentaires, constituent différen-

tes sortes de *rhythm*. Ainsi, les différentes sortes de vers, qui résultent du choix et de la disposition des divers pieds, forment à leur tour des *rhythmes* variés. Ainsi encore, les strophes, les périodes poétiques composées de plusieurs vers constituant des *rhythmes* qui varient suivant l'espèce, le nombre et la disposition des vers qui les composent.

Un des *rhythmes* les plus heureux et les plus anciens remonte aux aèdes grecs, de qui Homère le reçut : c'est le *rhythme* du vers hexamètre ou héroïque. Jamais la poésie n'a revêtu une forme plus riche et plus complète. Variant de treize jusqu'à dix-sept syllabes, pouvant avoir cinq dactyles ou n'en avoir qu'un seul, pouvant aussi avoir cinq spondeeés ou un spondeeé unique, il est, selon la manière dont on le compose, lent ou rapide, majestueux ou familier, grave ou léger. Nul instrument poétique n'offre une aussi grande variété de cadence. Du vers héroïque sortit le vers élégiaque ou pentamètre qui, accouplé avec lui, forme les petites strophes connues sous le nom de distiques. Les nêdes et les rapsodes chantaient des vers héroïques. La récitation rythmée fut aussi employée pour les distiques de la poésie élégiaque ; ensuite, un véritable chant fit place à la déclamation cadencée, et le joueur de flûte accompagna le chanteur. Les poésies que l'art avait composées pour accompagner la marche des soldats ou pour être chantées au milieu même de la bataille étaient, selon toute apparence, écrites dans un *rhythme* anapestique, ayant une succession indéfinie d'anapestes ou des pieds qui sont l'équivalent complet de l'anapeste, c'est-à-dire le dactyle ou le spondeeé. Ce *rhythme*, parfaitement égal et uniforme, convenait bien à l'uniformité des pas dans la marche.

Les *rhythmes* inventés par Archiloque furent célèbres dans l'antiquité. C'est à lui que l'on doit le vers iambique de six pieds, qui devint le vers de la tragédie et de la comédie ; il parait avoir composé dans ce *rhythme* des pièces entières. Il usa cependant plus fréquemment des vers qui ne sont pas purement iambiques et où l'iambe et le trochée se combinent avec les mètres anciens. On sait qu'il fut aussi l'inventeur des épodes, distiques composés d'un vers hexamètre et d'un iambique. Ces épodes furent imitées par Horace, qui a dit : « J'ai emprunté le *rhythme* d'Archiloque. »

Pour bien apprécier la richesse et la variété des *rhythmes* poétiques, il faut, chez les Grecs comme chez les autres peuples, les étudier dans la poésie lyrique. Terpandre, qui fut en même temps musicien et poète, s'occupait surtout de perfectionner la déclamation des aèdes et des rapsodes. Ses successeurs immédiats ne furent que des musiciens, des compositeurs de notes, des inventeurs de mélodies, ou même de simples virtuoses. Mais l'île de Lesbos, sa patrie, moins de cent ans après sa mort, montra, par des *rhythmes* immortels, que son enseignement et ses exemples avaient porté des fruits précieux. Sous la lyre d'Alcée naquit la strophe alcaïque, l'une des plus heureuses combinaisons possibles du dactyle et du spondeeé avec le trochée et l'iambe. Courte, nette, rapide, elle s'appropriait admirablement à l'expression des sentiments passionnés. Vers la même époque et dans le même pays apparaissait la strophe sapphique, composée des mêmes éléments et d'une étendue analogue, moins propre toutefois au mouvement et à la vigueur, mais excellente pour exprimer l'amour. Si, dans le même temps, on passe de Lesbos à Sparte, on y trouve le Dorien Alcmon composant ses *Parténies*, destinées à être chantées dans les chœurs de jeunes filles. Les fragments qui nous en restent ne nous montrent rien qui ressemble à des combinaisons de mètres fixes et de vers en nombre strictement déterminé, comme les strophes d'Alcée ou de Sappho. Écrivant pour des chœurs, il n'obéit qu'à une loi musicale ; ses vers, pour la plupart, sont des *rhythmes* moulés sur la mélodie, laquelle détermine la longueur de la strophe et les dimensions de ses diverses parties. Aussi paraît-il n'obéir qu'à sa fantaisie, et dans l'agencement des pieds du vers, et dans la disposition des vers en strophes.

Le grand lyrique grec Pindare a trois sortes de *rhythmes* comme trois sortes d'hymnes : les *rhythmes* doriens, éoliques et lydiens. Les *rhythmes* doriens ont presque la gravité et la noblesse de l'hexamètre. Les *rhythmes* des odes éoliques sont, au contraire, des mètres légers, d'une allure vive et rapide, semblables à ceux qu'affectionnaient les poètes lesbiens. Dans les odes lydiennes, destinées à être chantées durant la procession qui se rendait à l'autel, les *rhythmes* sont principalement trochaïques et d'une grande douceur. Ce qu'il y a de singulier, c'est que la versification de Pindare ne repose absolument que sur le *rhythme*. « Il n'est pas aisé, dit M. Pieron, de dire ce que sont les vers de Pindare, ni même de déterminer où ils commencent et où ils finissent. Si les vers des odes pindariques étaient écrits sans distinction à la suite les uns des autres, on pourrait défigurer tous les métriciens du monde d'en retrouver les vraies divisions. Les manuscrits fournissent des indications suffisantes quant à la division en strophes, antistrophes et épodes ou, dans quelques cas, en strophes simplement. Quant au vers lui-même, ils permettent aux éditeurs

à peu près de tout oser : les uns le donnent plus court, les autres plus long. C'est qu'en réalité il n'y a rien dans Pindare qui soit proprement des vers, rien qui se scande et se mesure d'une façon incontestable, comme l'hexamètre ou le vers iambique, ou même comme le vers de Sappho ou celui d'Alcée. Chaque portion de l'ode n'est qu'une série continue de *rhythmes* plus ou moins perceptibles et que réglaient, non pas les lois de la versification proprement dite, mais celles de l'accompagnement musical. A ceux qui parlent des vers de Pindare ou qui se figurent qu'en grec comme en français tout ce qui n'est point prose est vers et tout ce qui n'est point vers est prose, un homme instruit n'a qu'une question bien simple à faire, c'est de demander s'ils ont jamais scandé un vers, un seul vers de Pindare. »

Les poètes latins imitèrent les *rhythmes* inventés par les Grecs, et dont nous n'avons cité ici que les principaux ; car il faudrait, pour les indiquer tous, donner la liste de toutes les espèces de pieds, de toutes les espèces de vers, de tous les mélanges de vers qu'imagina l'antiquité. Nous renvoyons pour ces détails aux articles MÉTRIQUE, PROSODIE, STROPHE, VERS. Si les Latins, sous le rapport du *rhythme*, ne furent que des imitateurs, ils trouvèrent du moins dans leur langue des moyens d'harmonie qui étaient peu inférieurs à ceux que présentait la langue grecque. Leurs mots, fortement accentués, se composaient aussi de syllabes longues et brèves, dont la prosodie, parfaitement distincte, ne pouvait échapper à l'oreille même la moins exercée. Il en résultait que le *rhythme* n'était pas moins sensible chez eux que chez leurs modèles. Horace a employé jusqu'à vingt-deux sortes de vers. On peut juger, par ce fait, des moyens nombreux que fournissait la langue latine pour varier l'harmonie et les *rhythmes*.

Dans les langues néo-latines, et particulièrement en français, le poète est loin de posséder autant de ressources pour marquer et varier le *rhythme*. Cependant les rimes et leurs entrelacements, les césures, la longueur et le nombre des différents vers produisent des effets très-distincts qui, entre les mains d'un grand poète, deviennent admirables. Notre poésie, comme toutes les autres, posséda le *rhythme* dès sa naissance. On le sent très-bien dans les chansons de geste, quoique la rime n'y soit qu'une vague assonance, et que *France*, par exemple, y rime avec *demande* ; quoique les syllabes muettes soient tantôt élidées et tantôt non ; quoique les vers, au lieu de rimer deux à deux, riment par laisses ou tirades d'une longueur indéterminée, comme actuellement encore dans la poésie espagnole. On voit peu à peu les *rhythmes* se dessiner et se diversifier dans les chansons de Thibaut, roi de Navarre, dans les pièces satiriques de Rutebeuf, dans les ballades et rondeaux de Charles d'Orléans, dans les œuvres de Villon et dans celles de Clément Marot. Mais Ronsard fut vraiment le poète qui ouvrit les trésors de l'harmonie à la poésie française. Il créa et il appropria à notre langue une foule de *rhythmes*, reproduisant l'aspect et le mouvement général des *rhythmes* grecs et latins. On peut dire que, depuis Ronsard, nous n'avons réellement rien imaginé en fait de *rhythmes* d'ode ; nous n'avons fait que retourner et modifier ses savantes créations. En plus d'un cas, nous les avons abandonnées, peut-être sans autre motif que notre impuissance à nous en bien servir. C'est donc par erreur et par préjugé contre la Pléiade, que Boileau a fait de Malherbe le créateur du *rhythme* dans la poésie française, quand il a dit :

Enfin Malherbe vint, et le premier, en France,
Fit sentir dans les vers une juste cadence.

Malherbe, en effet, fut doué d'une grande justesse d'oreille et ses *rhythmes* sont d'une pureté incontestable ; mais combien il est inférieur à Ronsard en richesse d'harmonie, en variété d'effets ! Pour trouver un talent qui, à ce point de vue, égale le chef de la Pléiade, il faut passer par-dessus les lyriques du xvi^e et du xviii^e siècle, les chœurs de Racine comme les odes de Jean-Baptiste Rousseau, et sauter d'un bond jusqu'à Victor Hugo.

Ajoutons que, si le *rhythme* mesuré et déterminé est particulier à la versification, la prose n'est pas non plus dépourvue de *rhythme*. Il n'est pas de bon orateur qui ne *rhythme* sa période ; il n'est pas de bon écrivain dont la phrase ne soit rythmée. On sait que chez certains prosateurs, comme l'Énelon, le Bernardin de Saint-Pierre, Chateaubriand, le *rhythme* ressort avec tant d'éclat, qu'il arrive à faire de leur style une prose poétique, à laquelle on a plus d'une fois donné le nom de poésie en prose.

Nous ne parlerons pas du *rhythme* chez les autres nations modernes, où il ressemble soit à celui des poésies de l'antiquité classique, soit à celui de la poésie française ; mais nous ne pouvons nous dispenser de dire quelques mots sur un *rhythme* tout à fait singulier, celui de la poésie chinoise. Il nous a été révélé par M. le marquis d'Hervey Saint-Denis, dans son ouvrage intitulé : *Poésies de l'époque des Thung, traduites du chinois pour la première fois, avec une étude sur l'art poétique en Chine* (Paris, 1863, in-80). D'après ce si-

nologue, aucune interprétation dans une autre langue ne peut donner l'idée d'une strophe chinoise. La connaissance du chinois, l'habitude même de le parler, ne suffit pas pour saisir le *rhythme* du vers. Ce *rhythme* ne s'adresse pas seulement à l'oreille par les sons ; il parle encore aux yeux par les signes qui représentent les idées, le système d'écriture chinoise, au lieu d'être purement phonétique, comme tous les systèmes d'écriture des langues indo-européennes, étant essentiellement idéographique. La prosodie chinoise, dans ces conditions extraordinaires, a deux sortes de *rhythmes*, l'un pour l'oreille, l'autre pour les yeux ; le premier résulte, comme chez nous, de diverses combinaisons de sons, du nombre des syllabes, de la rime, etc. ; l'autre consiste dans certaines relations symétriques des signes écrits et des objets visibles ou des idées abstraites que ces signes représentent. Une traduction française ne peut, le plus souvent, reproduire le simple *rhythme*, par lequel les langues phonétiques étrangères s'adressent à l'oreille ; à plus forte raison ne reproduira-t-elle point ce double *rhythme* du son et du signe figure.

RHYTHME, ÉE adj. — (ri-tmé rad. *rhythme*). Qui a du *rhythme*, du nombre, de la cadence : *Si une période n'était point RHYTHMÉE, l'orateur perdrait l'haleine et l'auditeur l'attention.* (Denne-Baron.) *Les pas se succédant à des intervalles de temps égaux, c'est la marche RHYTHMÉE et mesurée.* (Lamenn.) *C'était le refrain franc, bref et harmonieusement RHYTHMÉ d'une petite fille épanouie et bonne.* (G. Sand.)

RHYTHMICIEN s. m. (ri-tmi-si-ain — rad. *rhythmique*). Gramm. Celui qui s'occupe de la *rhythmique* grecque ou latine.

RHYTHMIQUE adj. (ri-tmi-ke — rad. *rhythme*). Qui appartient au *rhythme* : *L'harmonie RHYTHMIQUE. Il pleure : ses gémissements mesurés, sans qu'il y songe, aux battements du cœur, prennent un mouvement RHYTHMIQUE, et la poésie est née.* (Michelet.)

— *Vers rhythmique*, Vers construit d'après l'accent et non d'après la quantité de syllabes.

— s. m. Antiq. Partie de la musique des anciens qui consistait à observer les lois de la *rhythmopée*. || On dit aussi CONDUITE RHYTHMIQUE.

— s. f. Partie de la grammaire ancienne relative au *rhythme* des vers grecs ou latins.

RHYTHMOPÉE s. f. (ri-tmo-pé — du gr. *rhythmo*, de *rhythmos*, *rhythme* ; *poieô*, je fais). Antiq. Partie de la composition musicale qui concernait les lois du *rhythme*.

RHYTICÉPHALE s. m. (ri-ti-cé-fa-le — du gr. *rhytis*, ride ; *kephalê*, tête). Entom. Genre d'insectes coléoptères tétramères, de la famille des charançons, tribu des brentidés, comprenant deux espèces qui vivent à Madagascar.

RHYTIDANTHE s. m. (ri-ti-dan-te — du gr. *rhytis*, *rhytidos*, ride ; *anthos*, fleur). Bot. Syn. de LEPIDORHYCHE, genre de plantes.

RHYTIDOME s. m. (ri-ti-do-me — du gr. *rhytidoma*, état de ce qui est ridé). Bot. Couche de tissu cellulaire placée entre l'enveloppe herbacée et le liber, et qui se confond avec les feuillettes extérieures de ce dernier.

RHYTIDOPHÉE s. m. (ri-ti-do-fé — du gr. *rhytis*, *rhytidos*, ride ; *phloios*, écorce). Entom. Genre d'insectes coléoptères tétramères, de la famille des charançons, tribu des cléonides, dont l'espèce type vit à Madagascar.

RHYTIDOPHYLLE s. m. (ri-ti-do-fi-le). Bot. V. RYTIDOPHYLLE.

RHYTIDOSOME s. m. (ri-ti-do-so-me — du gr. *rhytis*, *rhytidos*, ride ; *soma*, corps). Entom. Genre d'insectes coléoptères tétramères, de la famille des charançons, dont l'espèce type habite l'Europe.

RHYTIGLOSSE s. m. (ri-ti-glo-se — du gr. *rhytis*, ride ; *glôssa*, langue). Bot. Genre de sous-arbrisseaux, de la famille des acanthacées, comprenant des espèces qui croissent au Cap de Bonne-Espérance.

RHYTIPHORE s. m. (ri-ti-fo-re — du gr. *rhytis*, ride ; *phoros*, qui porte). Entom. Genre d'insectes coléoptères pentamères, de la famille des longicornes, tribu des lamiaires, comprenant une dizaine d'espèces, qui habitent l'Australie et les îles Philippines.

RHYTIRHINE s. m. (ri-ti-ri-ne — du gr. *rhytis*, ride ; *rhin*, nez). Entom. Genre d'insectes coléoptères tétramères, de la famille des charançons, tribu des byrsopsides, comprenant plus de vingt espèces, répandues en Europe et surtout en Afrique.

RHYTIS s. m. (ri-tiss — du gr. *rhytis*, ride). Helminth. Genre de vers cestoides. || Autre genre de vers, de l'ordre des pseudhelminthes.

— Bot. Genre d'arbrisseaux, de la famille des euphorbiacées, dont l'espèce type croît en Cochinchine.

RHYTISMA s. m. (ri-ti-sma — du gr. *rhytis*, ride). Bot. Genre de champignons, tribu des hystériées.

RHYTISPERME s. m. (ri-ti-spér-me — du gr. *rhytis*, ride ; *sperma*, graine). Bot. Syn. de GREUIL, genre de borraginées.

RHYTITRACHELE s. m. (ri-ti-tra-kè-le —

du gr. *rhytis*, ride ; *trachêlôs*, cou). Entom. Syn. de RHYTICÉPHALE, genre d'insectes.

RHYTON s. m. (ri-tonn — du gr. *rhûton*, même sens). Archéol. Vase à boire en forme de corne. || Quelques auteurs, se guidant sur la forme latine *rhytium*, écrivent RHYTION.

— *Encycl.* On faisait des *rhytons* en terre cuite, en verre, en métal. Ces vases avaient un trou à la partie amincie, comme celui qu'on pratiquait dans les anciennes cornes. Dans la suite, on boucha ce trou et on adapta une ou deux anses à ces sortes de vases. Ils représentent souvent la tête d'un animal, sanglier, bœuf, cheval, griffon, cerf, etc. Quelquefois l'ouverture du vase est décorée de peintures. Les Ptolémées apportèrent l'usage du *rhyton* en Egypte. A la procession de Ptolémée Philadelphe, un char traîna un *rhyton* d'or long de trente coudées. Sur la mosaïque de Palestine, on voit des Egyptiens buvant dans des *rhytons*. La forme de ce vase l'a fait souvent confondre avec la corne d'abondance dans les monuments gravés, sculptés ou peints. Sur une patère d'or, publiée dans les *Monuments inédits* de Millin, on voit un Bacchus tenant un *rhyton* dont la forme est curieuse ; il est fait en tête de pavot et on aperçoit à la partie supérieure la couronne que forment les rudiments et les rayons du stigmato au-dessus de la capsule. Il se termine par un long tube recourbé. L'usage du *rhyton* a continué au moyen âge, en reprenant la corne primitive que la chasse aux bœufs sauvages procurait en abondance pendant les premiers siècles chrétiens. Les Gaulois aussi avaient leur *rhyton* et en avaient employé la corne au double service de vase à boire et d'instrument sonore. L'habitude de boire dans des cornes fut surtout pratiquée chez les peuples scandinaves et ils les ont fait orner avec un grand luxe. De même, en Allemagne et en France, on en fit beaucoup en ivoire et en métal, chargées de figurines. V. CORNE.

RHYTOSTOME adj. (ri-to-sto-me — du gr. *rhytis*, ride ; *stoma*, bouche). Zool. Qui a la bouche ou l'ouverture ridée.

RHYZELIUS (André), écrivain et archéologue suédois, né en 1677, mort en 1755. Il professa la théologie à l'université d'Abo, puis devint aumônier de Charles XII et évêque de Lindköping, et membre de la Société royale des sciences d'Upsal. On cite, parmi ses ouvrages, publiés en suédois avec des titres latins : *De sepultura veterum Sueo-Gothorum* (in-80) ; *Brontologia theologica-historica* (Stockholm, 1712, in-40) ; *Sueo-Gothia munita* ou *Notice historique des forêts, forteresses et châteaux de la Suède* (1744, in-80) ; *Mnemonica Sueo-Gothica epitome* (1735-1751), etc.

RHYZODE s. m. (ri-zo-de — du gr. *rhusos*, ride). Entom. Genre d'insectes coléoptères pentamères serricornes, de la famille des malacodermes, type de la tribu des rhyzodides, comprenant une quinzaine d'espèces, répandues dans les deux continents.

RHYZODIDE adj. (ri-zo-di-de — rad. *rhyzode*). Entom. Qui ressemble ou qui se rapporte au rhyzode.

— s. m. Syn. de CACICULE.

— s. m. pl. Tribu d'insectes coléoptères pentamères, de la famille des malacodermes, ayant pour type le genre rhyzode.

RHYZOPERTE s. f. (ri-zo-pér-te — du gr. *rhusos*, ride, et du lat. *opertus*, fermé). Entom. Genre d'insectes coléoptères tétramères, de la famille des xylophages, tribu des bostrichides, dont l'espèce type habite l'Illyrie, la Chine et les Antilles.

RHYZOPHAGE s. m. (ri-zo-fa-je). Entom. V. RHIZOPHAGE.

RHYZOSPERME s. m. (ri-zo-spér-me). Bot. V. RHIZOSPERME.

RHYZOSTOME s. m. (ri-zo-sto-me). Acal. V. RHIZOSTOME.

RI s. m. (ri). Linguist. Nom d'une des lettres de l'alphabet sanscrit.

RIA, village de France (Pyrénées-Orientales), cant., arrond. et à 3 kilom. S.-O. de Prades, bâti en amphithéâtre le long des deux rives de la Têt ; 1,000 hab. Martinets à fer. Il est le berceau de la tige des anciens comtes de Barcelone qui a donné des rois et des reines à la France et à tout le midi de l'Europe. De ce village, on jouit d'une vue magnifique sur les montagnes admirablement cultivées qui l'entourent. Dans les environs s'ouvre une grotte remarquable par les stalactites qu'elle renferme. La Têt alimente, dans le voisinage de Ria, plusieurs usines métallurgiques assez importantes.

RIADHIAT s. m. (ri-a-di-a). Pratique superstitieuse des mahométans des Indes, consistant en une série de jeûnes et de macérations, qui ont pour but de les faire arriver à l'état d'extase.

— *Encycl.* Le *riadhiat* consiste à s'enfermer pendant quinze jours dans un lieu où il n'entre aucune lumière et à répéter dévotement le mot *hou!* qui possède, à ce qu'il paraît, la vertu d'attirer l'attention de Dieu. Le jeûne dure chaque jour du lever au coucher du soleil, et pendant tout le reste du temps, on ne doit se nourrir que de pain et d'eau. Après quelque temps de cette abstinence et du cri peu récréatif que poussent les patients, ils sont pris d'une sorte de démence