

Extrait du Rhuthmos

<http://rhuthmos.eu/spip.php?article749>

# Le rythme de la prose

- Recherches

- Le rythme dans les sciences et les arts contemporains

- Poétique et Études littéraires - GALERIE

Tous les souvenirs de naguère ? Où sont Raynal Billy Dalize  
O mes amis partis en guerre Dont les noms se mélancolisent  
J'ai lissé vers le firmament Comme des pas dans une église  
Et vos regards en l'eau dormant Où est Crenniz qui s'engagea  
Meurent mélancoliquement Peut-être sont-ils morts déjà  
Où sont-ils Braque et Max Jacob De souvenirs mon âme est pleine  
Derain aux yeux gris comme l'aube Le jet d'eau pleure sur ma peine

---

Rhuthmos

---

Cet article a déjà paru dans *Semen 16* | 2003 et été mis en ligne [ici](#). Nous remercions Éric Bordas de nous avoir autorisé à le reproduire sur RHUTHMOS.

Comme chacun sait, le rythme est partout : dans la vie quotidienne (en tant qu'expérience), comme dans les discours savants (en tant que référence). Dans le monde, comme dans la prose du monde qui rend celui-ci sensible à défaut de toujours le rendre intelligible. La récurrence de cette perception et de cette mention rythme elle-même nos tentatives de rapprochement du mouvement et du temps pour permettre une appréhension plus claire du sujet recteur. Conséquence bien connue et inévitable : le mot (banalisé) tend à remplacer le concept (incertain), pour évacuer les questions de fond, à commencer par les définitions concurrentes [1]. Ainsi, par exemple, se demande Pierre Sauvanet, dans une thèse magistrale de philosophie consacré à cet objet instable (2000, t. 1, p. 147), « qu'y a-t-il au juste de commun entre les trois expressions suivantes : un *rythme ternaire*, un *rythme cardiaque*, un *rythme syncopé* ? ». Filons-nous une métaphore ? mais laquelle, au juste ? N'avons-nous pas plutôt trois référents bien distincts, trois objets perceptibles par leurs qualités rythmiques, que nous assimilons à une superstructure cognitive qui serait ce rythme magique. Car la superposition des emplois lexicaux ne saurait passer pour une syncrèse acceptable : « *rythme ternaire* désigne *a priori* une pure structure formelle, à laquelle seule une périodicité potentielle conférerait *a posteriori* une temporalité ; *rythme cardiaque* désigne au contraire *a priori* un simple cycle de battements, se répétant à intervalles réguliers, auquel seule une structure de pensée *a posteriori* conférerait une intelligibilité ; quant au *rythme syncopé*, il renvoie à la dimension fondamentale du mouvement, qui s'oppose à tout ce qui est mécanique ou métrique, et qui se laisse difficilement appréhender *a priori*. Seule l'analyse théorique permet de le distinguer » (Sauvanet, *ibid.*). Parlons-nous donc encore de la même chose ?

De la même façon, et dans le domaine de la langue, ce que nous appelons *rythme* en poésie versifiée classique correspond-il au rythme de la prose ? La prose, d'ailleurs, a-t-elle un rythme ? Une réponse catégorique n'est pas possible sans quelques mises au point générales, et l'on anticipera tout de suite la conclusion en affirmant que ce clivage artificiel, qui oppose prose et poésie, est absolument intenable.

On a la (bonne) habitude de commencer toute réflexion sur le rythme par la définition de Platon : « ... cet ordre du mouvement a reçu le nom de rythme » [2]. L'organisation du mouvement rythmé (et rythmique) s'opère formellement grâce à l'existence de « relais de même nature » (Pineau, 1979, p. 12) que la perception, auditive et/ou visuelle, sensible quoi qu'il en soit, repère dans une construction générale, une configuration des matériaux traités. Le mouvement est ainsi défini par l'alternance dynamique des « élans » et des « posés » [3] : ces relais doivent être assez rapprochés pour que leur réunion fasse forme. Du point de vue de la motivation d'un tel mouvement physique, Nicolas Abraham (1972), se fondant sur la psychanalyse, a montré, à la source de l'énergie rythmique, la pression permanente du désir humain cherchant sans cesse à se donner des moyens de se satisfaire, puis insuffisamment satisfait par chacun des moyens qu'il a élaborés et remis en quête par le sentiment de frustration qui découle de cette expérience. En fait, il apparaît très vite que le principal problème à résoudre est celui d'un métalangage : comment dire le rythme comme configuration temporelle organisée ?

Benveniste, dans son étude lexicale de ce qu'il présentait comme « le principe du mouvement cadencé » (1966, p. 335), a admis l'effort de métaphorisation presque indispensable pour suggérer un contenu sémantique à l'idée de *rythme*, sans pour autant cacher ses réticences devant les dérives imprécises que semblable conceptualisation par l'image ne pouvait qu'entraîner. Objet d'une évidente présence en musique bien sûr, mais aussi en poésie versifiée, le rythme se perçoit à défaut de se définir comme une « alternance de marques (temps fort, temps faible) du même et du différent » (Dessons & Meschonnic, 1998, p. 33), de vide et de plein, de longues et de brèves, comme un découpage, par intervalles, du son sur fond de silence. Cette conception peut conduire à oublier que le rythme est fondamentalement un *mouvement*, et non un compte, un pointage, oublié entériné par la métrique, qui entretient une notion fautive des unités (vers, phrase ou strophe) en privilégiant le schéma sur le discours, et qui rend l'analyse du rythme de la prose presque toujours caduque [4]. C'est pourquoi, approfondissant l'approche de Benveniste, Henri Meschonnic (1982, p. 69-70) nous a appris à penser le rythme comme « une structure », « un niveau », qui est

l'organisation même du sens dans le discours [5]. Le rythme découvre le sens de l'énoncé, et, partant, la trace du sujet de/dans cet énoncé [6]. De sorte que c'est toute une critique du signe linguistique que la reconnaissance de la notion de *rythme* implique par elle-même : le rythme, comme organisation du continu dans le langage (Goux, 1999), met en évidence la structure discontinue du signe dans la paradigmatique langagière. Tout ceci " doit il faut bien mesurer l'importance, car il s'agit rien de moins que d'une redistribution des hiérarchies porteuses de sens, de valeurs et construisant les formes mêmes de toute communication " peut se ramener à la formule de Benveniste dans son travail sur le rythme pour proposer la reconnaissance d'autres paradigmes fondateurs que ceux du signe : le « sémantique sans sémiotique » [7]. On comprend que les études de Benveniste et de Meschonnic, et aujourd'hui également de Gérard Dessons (1995), cherchent à remplacer une *linguistique* du discours qui avoue sur ce point précis ses limites [8], par une *poétique* de l'énonciation, plus attentive à la question des instabilités des sujets sémantiques, au-delà des supports privilégiés.

Compte tenu de ces précautions méthodologiques, on entendra par *rythme*, dans une précision de la définition platonicienne, « l'organisation du mouvement de la parole par un sujet » (Dessons & Meschonnic, 1998, p. 28), idée qui a le mérite de replacer le sujet recteur au centre de la réflexion. Que cette organisation soit à l'oeuvre dans le matériau linguistique de la prose, c'est une évidence que seule la carence des outils d'analyse ou même de réflexion pourrait sembler contredire. Mais il est bien évident que les problèmes posés par sa reconnaissance sont considérables.

Tout d'abord, parce que le rythme, on l'a vu, implique la présence concrète et active du *silence* comme superstructure sensible. Or, comme le signalait déjà Daniel Delas il y a quelques années (1991), en un avertissement qui n'a peut-être pas été assez entendu, il est certain que la linguistique ne connaît guère le silence, mais seulement la *pause*, qu'elle subordonne toujours au continuum de la chaîne parlée et/ou à celui de la logique de la pensée. Nous aurions tout à gagner à apprendre à ne pas penser le silence par défaut, moins encore à le vivre comme une menace d'aphasie, mais à l'envisager comme un discours actif, qui a sa syntaxe, à défaut d'avoir une grammaire et un lexique. Une syntaxe concrétisée dans les pulsations rythmiques de son apparition/disparition, par exemple.

Autre problème théorique posé par l'idée même d'un rythme non mesurable en unités métriques de convention, la gestion de la prise en charge du *temps impliqué* " par opposition au temps représenté dans le discours parlé. Et si le rythme, autre aspect du silence, n'était qu'un réseau vide, n'existant seulement que dans son application à la densité figurative d'une sémiotique spécifique ? quelle serait alors la durée de cette vibration ? quelle serait sa chronologie originale, entre présent, passé et futur ?

Troisième et dernier problème ici envisagé, comment analyser le rythme d'une langue dans un matériau non esthétisé, sans une linguistique de la *voix*, qui ne soit pas une poétique du discours ? Sur ce point, plus que sur les deux précédents encore, il conviendrait de parvenir à assouplir les relations entre linguistique et littérature si l'on veut vraiment pouvoir obtenir une réponse à la question, et non rester sur des positions de principes. Le rythme de/dans la langue n'existe que par une mise en voix, qui implique une présence au monde à partir de laquelle certains réseaux sémiotiques peuvent se déployer. C'est là la différence majeure avec la perception d'un rythme temporel, qui est un rythme historique, non articulé en unités auditives : rythme des événements, rythme des saisons, etc. Compte tenu de ces trois difficultés d'intellection, on a choisi, dans le présent volume, d'envisager le rythme comme une « grille d'orientation et de densification » du discours (Ceriani, 1988, p. 37), en un mot comme une *aspectualisation* du programme discursif, parfois présenté dans sa variante narrative. Ainsi, le rythme de base, le rythme fondateur de toute énonciation, peut être conçu comme structure « de contrôle responsable de la dynamique à la fois temporelle et volitive » de la production et de l'attente narrative, mais aussi poétique (Ceriani, *ibid.*), une structure qui est une empreinte absolue.

On a donc choisi de partir du phénomène *rythmique*, dans sa concrétude, par opposition à l'abstraction du *rythme* comme concept immanent. Jean-Paul Goux ouvre le volume, en scientifique et en écrivain, pour insister sur

l'importance d'une syntaxe très large dans la perception et l'appréhension du rythme *dans* la prose narrative, un rythme qui est d'abord « allure », allant dans la continuité à trace de voix, et marque de style. Puis, trois étapes complémentaires permettent de cerner cette présence active.

Dans sa dimension linguistique, le rythme est un *régulateur perceptif*, qui peut jouer un rôle unique dans l'activité de contrainte du sens. Albert Di Cristo analyse la métrique de la parole ordinaire, et tout le dispositif de modélisation du système accentuel français ; la métrique s'oppose au rythme, et ce ailleurs que dans l'opposition esthétique prose vs poésie. Sabine Pétilion, pour sa part, se penche sur l'énonciation des parenthèses, des formes de suspension, à partir desquelles le sens bifurque et propose des interactions parfois retorses ; son support de réalisation privilégiée est l'unité *phrase*, que le rythme contribue à définir, voire à inventer. Il est clair que le rythme structure les possibilités de production et de réception de n'importe quel message.

Cinq études consacrées à la poétique, non des textes, mais du matériau langagier choisi, envisagent ensuite le rythme, non plus comme une structure à proprement parler, mais comme un *dispositif pragmatique*. Jacques-Philippe Saint-Gérard montre comment les dictionnaires, encyclopédies et autres manuels de rhétorique et de poétique, du XVIII<sup>e</sup> siècle au début du XX<sup>e</sup> siècle, se sont épuisés à poursuivre une impossible définition du « rythme » en dévitalisant ce principe temporel par des aplatissements dynamiques hors contexte énonciatif. Le dialogue avec les déclarations de musiciens et de poètes fut un rendez-vous manqué. Jean-Michel Gouvard relit la *Grammaire générale* de Beauzée pour revenir à la source de l'analyse moderne de la prosodie. Il rend hommage à l'originalité d'une pensée qui a anticipé la reconnaissance d'une différence radicale entre accentuation de type mécanique et accentuation liée à l'expressivité. Benoît de Cornulier fait le point sur les « problèmes d'analyse rythmique du non-métrique », régulièrement rappelés par les métriciens depuis Jean Mazaleyrat. Son travail vise à nuancer l'opposition prose/poésie, tout en soulignant pourtant les incompatibilités méthodologiques de base. De façon radicalement différente, Gérard Dessons creuse la dimension prosaïque de « tout ce qui n'est point vers », pour montrer que le clivage est une erreur totale, en particulier, donc, en ce qui concerne le rythme [9] : refusant la reconnaissance négative de la prose, il retrouve le prosaïsme dans le rythme de certains vers. Enfin, Philippe Jousset propose une phénoménologie de la prose comme objet de connaissance, dans le monde et sur le monde : il *écoute* le rythme des configurations narratives ou poétiques pour se demander comment *parle* la prose.

Deux dernières études privilégient la dimension *stylistique* du phénomène physique. Le rythme est alors envisagé comme *stratégie de caractérisation*, plus ou moins maîtrisée, dosage aspectuel et configuration d'une attente qui fait sens dans sa complémentarité avec le silence. Marie-Christine Lala, relisant Duras, Bataille et Artaud, écrivains de la violence s'il en est, et de ce que l'on appelle « folie », étudie les différences de liaison dans le continu du matériau discursif, autant que dans les continuités de la rupture en tant que principe. Son étude place la voix au centre de la vérité de la prose, la voix qui est un autre aspect, sinon l'aspect même, du style. Impossible de réaliser un volume sur le rythme de la parole et de la phrase, ou du texte, sans une étude sur le théâtre [10] : Arnaud Bernadet a choisi le théâtre de Koltès, ce théâtre de la « démythification de la voix », qui prend le risque du silence, en un nouveau phrasé : le récitatif de cette prose ose le registre de l'amuïssement, racontant « moins l'indicible qu'il ne le réalise ».

C'est à la somme de Pierre Sauvanet (2000, t. 2, p. 179) que l'on empruntera le mot de la fin. « Ce que permet une pensée du rythme, c'est peut-être ceci : à partir d'un point d'ancrage local, passer au *global* sans tomber dans le total. Le rythme n'est pas tout, tout n'est pas rythme, mais les phénomènes de rythmicité offrent une perspective globalisante, à travers le schème et le concept de rythme comme différentiel et comme mixte (structure, périodicité, mouvement) ». Peut-être faudrait-il donc préférer le terme de *rythmique* à celui de *rythme* comme on oppose le *musical* à la *musique*. Le rythme est d'abord et exclusivement la propriété abstraite de ce qui est rythmique. « Le rythmique permet de quitter le terrain d'une totalité pan-rythmique pour tenter de penser, non le tout, mais les

différents aspects du rythme dans chacun de ses phénomènes. Avec le rythme, la pensée ne vise donc pas un objet identique à soi : tout juste peut-elle prétendre à fournir un *canevas conceptuel*, à mieux fixer le sens des mots que nous employons quand nous disons 'rythme' » (Sauvanet, *ibid.*).

Épreuve de liberté intellectuelle, comme on parle d'« épreuve de résistance », mais risque également, *l'idée de rythme* peut nous permettre de nous dégager du fétichisme du signe et du sens à comprendre, pour faire accepter l'évidence d'une présence au monde.

## Bibliographie

ABRAHAM, Nicolas [1972] : « Le temps, le rythme et l'inconscient », *Revue française de psychanalyse*, Paris, vol. XXXVI.

BENVENISTE, Émile [1966, 1974] : *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard (2 tomes).

CERIANI, Giulia [1988] : « L'empreinte rythmique : régulation, information, contraintes », *Cahiers de Sémiotique Textuelle*, Nanterre, n° 14, p. 37-48.

DELAS, Daniel [1991] : « Silence et rythme », *RITM*, Nanterre, n° 1, p. 11-20.

DESSONS, Gérard [1995] : *Introduction à la poétique*, Paris, Dunod.

DESSONS, Gérard, & MESCHONNIC, Henri [1998] : *Traité du rythme. Des vers et des proses*, Paris, Dunod.

GOUX, Jean-Paul [1999] : *La Fabrique du continu*, Seyssel, Champ-Vallon.

ILLOUZ, Jean-Nicolas, & NEEFS, Jacques (éd.) [2002] : *Crise de prose*, Saint-Denis, PUV.

MESCHONNIC, Henri [1982] : *Critique du rythme. Anthropologie historique du Langage*, Lagrasse, Verdier.

PINEAU, Joseph [1979] : *Le Mouvement rythmique en français. Principes et méthodes d'analyse*, Paris, Klincksieck.

SAUVANET, Pierre [1996] : « À quelles conditions un discours philosophique sur le rythme est-il possible ? (réponse à Henri Meschonnic) », in P. Sauvanet & J.-J. Wunenburger (éd.), *Rythmes et philosophie*, Paris, Kimé, p. 23-39.

SAUVANET, Pierre [2000] : *Le Rythme et la raison* (tome 1 : *Rythmologiques*, tome 2 : *Rythmanalyses*), Paris, Kimé.

TODOROV, Tzvetan (éd.) [1965] : *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil.

VITEZ, Antoine [1982] : « À l'intérieur du parlé, du geste, du mouvement. Entretien avec H. Meschonnic », *Langue française*, Paris, n° 56, p. 24-34.

WUNENBURGER, Jean-Jacques (éd.) [1992] : *Les Rythmes : lectures et théories*, Paris, L'Harmattan.

---

[1] Voir les « 100 définitions du rythme » réunies par P. Sauvanet dans sa somme philosophique (2000, t. 1, pp. 230-245), qui vont de définitions épistémologiques (Aristoxène de Tarente : « Le rythme apparaît lorsque la division des temps prend un ordre déterminé ») à des intuitions plus lapidaires (Pablo Casals : « Le rythme, c'est le *retard* »). De ce bel ensemble, on distinguera l'analyse de Diderot (*Salon de 1767*) : « Qu'est-ce donc que le rythme ? me demandez-vous. C'est un choix particulier d'expressions, c'est une certaine distribution de syllabes longues ou brèves, dures ou douces, sourdes ou aigres, légères ou pesantes, lentes ou rapides, plaintives ou gaies, ou un enchaînement de petites onomatopées analogues aux idées qu'on a et dont on est fortement occupé, aux sensations qu'on ressent, et qu'on veut exciter, aux phénomènes dont on cherche à rendre les accidents, aux passions qu'on éprouve et au cri animal qu'elles arracheraient, à la nature, au caractère, au mouvement des actions qu'on se propose de rendre ; et cet art-là n'est pas plus de conventions que les effets de la lumière et les couleurs de l'arc-en-ciel ; il ne s'apprend point, il ne se communique point, il peut seulement se perfectionner. Il est inspiré par un goût naturel, par la mobilité de l'âme, par la sensibilité. C'est l'image même de l'âme ».

[2] *Lois*, 665a.

[3] Traduction, aussi simple que possible, des mots grecs *arsis* et *thesis*.

[4] Voir les critiques très sévères de G. Dessons & H. Meschonnic, *op. cit.*, p. 32. L'idée vient des Formalistes russes en fait ; voir l'article décisif de O. Brik, « Rythme et syntaxe », ou les remarques de B. Eikhenbaum, *in* Tzv. Todorov (1965).

[5] On prendra garde à ne pas confondre *système* (ensemble organisé par des unités qui sont interdépendantes) et *structure* (ensemble d'unités solidaires, mais pas nécessairement interdépendantes). Pour une discussion des propositions de Meschonnic, voir Sauvanet (1996).

[6] « Si le sens est une activité du sujet, si le rythme est une organisation du sens dans le discours, le rythme est nécessairement une organisation ou configuration du sujet dans son discours », H. Meschonnic, *ibid.*, p. 71.

[7] « Le sémiotique (le signe) doit être RECONNU ; le sémantique (le discours) doit être COMPRIS. [...] Le privilège de la langue est de comporter à la fois la signifiante des signes et la signifiante de l'énonciation. De là provient son pouvoir majeur, celui de créer un deuxième niveau d'énonciation, où il devient possible de tenir des propos signifiants sur la signifiante », É. Benveniste (1974, p. 64-65).

[8] C'est également la conclusion du bilan de Wunenburger (1992).

[9] Voir Illouz & Neefs (2002) pour un approfondissement de cette idée, historicisée tout au long du XIXe siècle.

[10] On lira les passionnantes réflexions d'A. Vitez, interrogé par H. Meschonnic (1982), pour mesurer toute la pluralité de réalisation de la voix au théâtre.