

Rythme et écriture

Lucie Bourassa

Volume 22, numéro 3, hiver 1990

Ars poetica

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/500920ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/500920ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Bourassa, L. (1990). Compte rendu de [Rythme et écriture]. *Études littéraires*, 22(3), 145–154. <https://doi.org/10.7202/500920ar>

Rythme et écriture, dirigé et présenté par Daniel Delas ;
Cahiers de sémiotique textuelle, Université de Paris X, n° 14, 1988, 140 p ¹.

■ Est-il possible d'établir un rapport entre ces écrits accompagnant, prolongeant ou précédant une œuvre et qu'on appelle « arts poétiques », et ces modèles, ces théories « modernes », qui reçoivent le nom de « poétique » ? Alors que les arts poétiques exposent, généralement, la conception d'un auteur de la littérature (sur le plan esthétique, éthique, etc.) ainsi que, souvent, un ensemble de méthodes de composition, la poétique, cherchant à comprendre le fonctionnement de la signification dans les œuvres, se veut essentiellement descriptive. En principe, elle n'impose pas de norme, ne pose pas de choix esthétique ou idéologique quant aux buts et aux moyens de l'art : elle tente de les expliquer, à partir du corpus existant. Elle s'inspire parfois d'autres disciplines (linguistique, psychanalyse, sociologie, philosophie, etc.) en vue de « délimiter les conditions de possibilité et de validité d'une connaissance de notre expérience poétique » (Deguy, *le Comité*, p. 185).

Mais depuis la fin du siècle dernier, chez les écrivains eux-mêmes, la réflexion « théorique » prend une importance parfois aussi grande que l'œuvre elle-même. Certains problèmes de langage (sens, forme, structure) intéressent à la fois créateurs et chercheurs. Ces derniers, d'ailleurs, ne se privent pas de puiser leurs hypothèses ou leur confirmation dans des textes d'écrivains. L'une des notions qui se retrouve à la fois dans les méditations des créateurs et dans les élucubrations des « savants » est celle du *rythme*. Utilisé depuis quelques années dans des discours théoriques ayant des perspectives aussi différentes que la psychanalyse, la phénoménologie, la sémiotique, la poétique générative, la poétique anthropologique et critique, et bien d'autres encore ², le rythme apparaît comme un concept clé pour comprendre le fonctionnement du procès discursif dans son ensemble, de l'énonciation à la réception, en passant par la structuration des unités de sens. Dans la diversité des approches qui le

1 Ce numéro comprend les articles suivants : Giulia Ceriani, « L'Empreinte rythmique. Régulation, information, contraintes », p. 37-48 ; Daniel Delas, « Approches du rythme », p. 9-24 ; Jean-Michel Maulpoix, « Rythmes et vertiges de la voix lyrique », p. 127-131 ; Jean Pellegrin, « Rythmes baudelairiens », p. 51-63 ; Anne-Marie Pelletier, « Traduire une rythmique. La Version hiéronymienne du *Cantique des Cantiques* » ; Magdelaine Ribeiro, « "Desabar", poème performatif de Carlos Drummond de Andrade », p. 103-114 ; Henri Suhamy, « le Mètre et le rythme. L'Exemple de la poésie anglaise », p. 83-101 ; Marie-Louise Terray, « Trajectoires musicales et trajectoires poétiques. Le "sentiment musical" chez Henri Michaux, 1922-1929 » ; Claude Zilberberg, « le Rythme revisité », p. 25-36. Le numéro présente aussi une « Anthologie » de textes de Fraïsse, Hopkins, Maïakovsky, Michaux, Paz, Valéry ayant trait au rythme. À moins d'indication contraire, les paginations entre parenthèses dans le corps du texte renvoient à ces articles.

2 Par exemple, en psychanalyse : Abraham, Kristeva, David ; en psychophonétique : Fonagy ; en sémiotique : Zilberberg, *l'Essor du poème* ; en poétique générative, Faye et Roubaud ; en poétique anthropologique et critique : Meschonnic ; en phénoménologie : Garelli, *le Recel et la dispersion*, et *le Temps des signes* ; etc.

prennent en compte, apparaissent des conceptions divergentes, non seulement du rythme lui-même, mais du texte littéraire, du langage et de la poésie. Ces différences de vue, qui sont parfois des *différends*, illustrent d'une part la difficulté de définir le concept de rythme, d'autre part le fait que tout discours théorique, même s'il cherche à décrire avant tout, est toujours « situé », lié à des choix épistémologiques, parfois même idéologiques ou esthétiques, de son auteur.

Dans un des derniers numéros des *Cahiers de sémiotique textuelle*, Daniel Delas a réuni des réflexions d'une dizaine de chercheurs sur les rapports entre *Rythme et écriture*, qui montrent à la fois la variété des points de vue sur le sujet et l'importance du rythme dans la poétique moderne.

Ainsi que le mentionne Delas dans sa présentation, la préoccupation du rythme n'est pas née avec la « poétique » moderne, loin de là :

L'intérêt pour le rythme est fort ancien mais l'histoire de ses théorisations historiques montre que, sitôt brisée l'union consubstantielle de la musique et du texte poétique ou théâtral existant dans l'Antiquité et au Moyen Âge, sa considération en tant que tel a été escamotée au profit d'une représentation classique privilégiant à ses dépens le mètre et le définissant par rapport à la régularité (p. 9).

Cette histoire a été faite, notamment, par Henri Meschonnic dans *Critique du rythme*, dont Delas s'inspire pour discuter d'anciennes et proposer de nouvelles « Approches du rythme ». La relation entre rythme et mètre, leur confusion fréquente, est l'une des questions sur lesquelles Meschonnic insiste le plus et qui est régu-

lièrement posée dans les réflexions récentes sur le sujet. On interprète souvent la réduction du rythme à l'isométrie comme trace de l'idéal d'une époque pendant laquelle l'ordre et la symétrie étaient privilégiés dans une *mimesis* où devait se manifester la *maîtrise*, esthétique et morale, de la *res cogitans* sur le monde (voir par exemple Popescu). Cette interprétation, exposée ici trop sommairement, semblera simplificatrice ; mais il est plausible que l'identification rythme-mesure soit en partie liée à une représentation de la poésie et du langage qui oppose un blocage épistémologique à l'étude des discours dans leur spécificité.

L'un de ces blocages est le privilège accordé aux textes, qui, versifiés et mesurés, peuvent, seuls, « mériter » la qualification de « rythmés », de poétiques. Beaucoup d'œuvres récentes seraient alors sans rythme. Et si on leur en reconnaît un, malgré tout, il demeure difficile de le décrire à partir d'un modèle métrique fondé sur des règles qui, comme celles de l'isosyllabisme et de la césure en français, ne sont plus observées dans de nombreux textes. On peut parfois décrire les négations ou les résurgences du « modèle » dans les œuvres qui l'éluent : Jacques Roubaud, dans *la Vieillesse d'Alexandre*, a étudié le vers libre français du XX^e siècle dans ses « violations » ou ses rappels des vers anciens. Ce travail a l'intérêt de présenter les innovations formelles du siècle dans leur histoire, et de détruire le mythe de la rupture absolue. Mais l'entente intuitive d'un rythme dans les textes modernes ne reposerait-elle que sur cette référence à la *mémoire métrique* ? Une telle réponse conduirait encore à l'occultation du rythme

dans les pratiques où ce rapport au mètre n'a pas la même importance que dans l'histoire de la poésie occidentale ; par exemple, dans les textes bibliques où l'« opposition [entre prose et poésie] est sans pertinence » (p. 117), ainsi que l'explique Anne-Marie Pelletier, qui se penche sur le destin des traductions chrétiennes de la Bible.

Plusieurs approches nouvelles du rythme, telles que représentées, entre autres, par les études regroupées dans *Rythme et écriture*, tendent à considérer que « tout énoncé a un rythme et [qu'] il ne saurait être question de dire que la poésie est rythmée et que la prose ne le serait pas », pour citer ici Delas, qui précise que si le rythme se retrouve partout, la poésie le « resserre » « selon certaines contraintes » (p. 18). Le dénombrement, en tant que cause première du rythme, est remis en question. L'attachement des théoriciens au nombre témoigne, selon Delas, de leur préférence pour ce qui se maîtrise rationnellement, en dépit des « avertissements » de poètes qui avaient pressenti, éprouvé l'existence d'une dimension sensible, mais difficilement explicable, du langage, qu'ils ont nommée rythme. Pour Delas, la réduction du rythme au mètre, en plus de rendre malaisée l'étude de textes non mesurés, accroît la brèche entre le sens et la forme, conférant à cette dernière une fonction purement ornementale : ainsi, le pari de comprendre le fonctionnement du discours dans

toutes ses composantes, perceptuelles, « pathémiques » et « cognitives », se trouve compromis à la base.

Sans négliger les faits de métrique lorsqu'ils se présentent, plusieurs théoriciens ont tendance à considérer le rythme comme mode de mouvement, dynamique temporelle-signifiante propre à chaque discours, résultant de la « disposition, configuration » de diverses marques dans la totalité des unités du sens (Benveniste). Dans l'optique adoptée par Delas et Pelletier après Meschonnic, mais aussi, autrement, par C. Zilberberg, G. Ceriani et M.-L. Terray, le rythme est repensé dans son rapport avec l'énonciation, avec le sujet du discours. Ainsi que le dit Delas, « mon rythme, [c'est] la façon dont je m'approprie la langue pour en faire mon discours à moi » (p. 15). L'occultation du rythme dans certaines approches métriques, ainsi que dans des « linguistiques formelles tablant sur un sujet rationnel » (*ibid.*), avait conduit à négliger l'intentionnalité de l'œuvre, le rapport d'un sujet, à travers son expression, avec le monde à tel ou tel moment de son histoire. Mais quels sont ces fondements « subjectifs » du rythme ? Quelles sont, dans l'œuvre, les marques de cette subjectivité ? Quel est le lieu d'inscription et d'agissement du rythme dans le procès du sens ? À ces questions, plusieurs réponses sont proposées dans *Rythme et écriture*.

Claude Zilberberg, qui avait déjà publié un ouvrage sur le rythme ³, critique ici les appro-

³ Zilberberg, *l'Essor du poème*, qui comprend une anthologie de 94 textes sur le rythme ; il en traite aussi dans *Raison et poétique du sens*.

ches structurales pour avoir situé leur description du sens hors du temps et hors de l'espace, qui, dit-il, « sont partie prenante de la structuration ». Zilberberg pense comme Valéry que le temps est un présupposé de la forme : « *Forme. La forme est un temps. Elle est de plus un temps fermé* ⁴ ». Il distingue deux types de temporalisations à l'œuvre dans le procès du sens : la « passéification » ou temps « chronique » et la « présentification » ou temps « mnésique » (p. 29). Le rythme relèverait de cette dernière catégorie de temps, c'est-à-dire de celui, pour citer encore ici Valéry, « où le successif a quelques propriétés du simultané » (*Cabiers*, Pléiade, p. 1278). Ce processus de présentification est pour Zilberberg « le fond de l'être ». Cette idée évoque les réflexions phénoménologiques de Jacques Garelli sur la temporalité poétique et le rythme. Selon lui, le rythme est un principe d'organisation du discours qui relève d'une triple structure intentionnelle de l'esprit (décrite par Husserl) : la rétention (mémoire), l'attention, la protention (attente), structure qui correspond à une véritable *expérience* temporelle, celle de la *distensio*, de la dispersion de la conscience, alors que la conception linéaire du temps comme succession d'instant serait le résultat d'une représentation, d'une rationalisation. Garelli et Zilberberg, par le biais du rythme, montrent l'importance d'une prise en compte du temps dans le procès de la signification. Mais leurs approches sont par

ailleurs très différentes. Alors qu'on pourrait reprocher à Garelli de refuser tout instrument pour décrire le déploiement discursif de cette temporalité (dont il situe l'émergence dans le champ préconceptuel de la conscience), on pourrait par contre reprocher à Zilberberg, qui développe quant à lui tout un appareil conceptuel (sémiotique) pour expliquer la fonction du rythme et du temps dans la *semiosis*, de mal situer la relation entre les structures temporelles, le sujet, son discours et le monde. Le projet de le faire y est, cependant, quand il cite Brøndal, qui associait le discours, le rythme et la syntaxe, puis le « discours-intention » et la subjectivité⁵. Quant au statut du rythme proprement dit dans l'organisation du sens, Zilberberg, après l'avoir d'abord décrit au niveau discursif dans les « formes poétiques courantes », vers, strophe, recueil (*L'Essor du poème*), l'envisage maintenant comme « économie de l'attente » qui affecte toute la *semiosis*, en fondant cette hypothèse sur le postulat hjelmslevien de l'isomorphisme des plans du contenu et de l'expression. Son modèle n'a toutefois pas encore donné lieu à une mise à l'épreuve complète à travers une analyse, mais seulement à quelques applications partielles dans des poèmes d'Éluard et de Rimbaud (*ibid.*, et *Raison et poétique du sens*).

Magdelaine Ribeiro s'inspire un peu des propositions de Zilberberg pour faire l'analyse de « Desabar », de C. D. de Andrade. Elle re-

⁴ Paul Valéry, *Cabiers*, C.N.R.S., p. 832. Zilberberg cite un autre passage plus long sur la forme et le temps dans « Le Rythme revisité », p. 30-31.

⁵ « Le discours [...] est une totalité rythmique, un ordre dans le temps [...], où chaque élément (phonique, sémantique) prend sa place et joue le rôle qui dépend de cette place » ; « ce n'est qu'en nuancant les idées fixes d'une langue par le mouvement des figures du discours qu'on arrive à exprimer par le langage les choses même les plus particulières » (Brøndal, p. 54 et 68).

tient aussi l'idée de Hjelmslev sur la conformité des plans (mais à titre d'hypothèse de lecture et non de généralité théorique cependant). En fait, son travail s'appuie surtout sur l'articulation que fait Michel Deguy entre différence, rythme et figures : « le principe de répartition de figures selon la différenciation *figurante* serait en homologie avec la différence qui bat en rythme(s) » (Deguy, « Figures du rythme », p. 30). Ribeiro repère dans son analyse une structure d'opposition entre deux parties du poème, dont elle montre le fonctionnement aux niveaux sémantique, aspectuel, spatial-typographique, syntaxique, phonique, « métrique. » (qui désigne ici la longueur des vers et non leur égalité). Cette étude empirique (qui s'arrête peu à la notion même de rythme) rappelle, avec des méthodes renouvelées, les analyses structurales. Mais la relation qui est faite entre la disposition des unités et le sens du texte (autour de couples comme « concentré vs étendu ») sous-tend la prise en compte de leur dynamisation à travers l'espace et le temps.

L'étude de Giulia Ceriani, comme celles de Ribeiro et de Zilberberg, s'appuie sur l'isomorphisme hjelmslevien pour élaborer une théorie du rythme comme dynamique temporelle agissant à tous les niveaux de la signification. Mais en plus, s'inspirant surtout de la psychologie de la perception et des études cognitives en psychologie et en linguistique (notamment des travaux de Piaget, Fraisse et Caron), elle traite du rôle fondamental du rythme dans le développement psychique, et tente d'établir un lien entre nos structures perceptives, affectives et cognitives et le rythme dans diverses

« sémiotiques » : texte dramatique, spectacle, film. Le rythme, défini par Piaget comme « phase à double face », contrôlerait les mécanismes élémentaires de perception et serait le « noyau structurel du rapport entre l'organique, l'affectif et le cognitif » (p. 39). Ce rôle premier du rythme dans la perception amène Ceriani à le concevoir comme « dispositif pragmatique » faisant le lien entre la production, la manifestation et la réception du sens. Elle distingue deux niveaux de « présence » du rythme dans la *semiosis* : celui des structures narratives et celui des structures discursives. Le rythme comme « stratégie narrative », « *configuration* [...] qui s'inscrit dans la durée spatio-temporelle de l'événement » (p. 44), constitue pour elle une « matrice » de base qui permet le transcodage d'un type de langage à un autre (du texte dramatique au spectacle et/ou au film). Elle propose un modèle pour étudier cette configuration de l'attente au niveau narratif. Au niveau discursif, le rythme comme « pratique productive et réceptive du temps » sera manifesté par des marques différentes selon les types de discours. Une typologie des marques possibles dans le texte, la représentation théâtrale et le film est proposée. Il me semble toutefois que la structuration du temps (de l'attente) dans une narration est différente du « temps mnésique » caractéristique du rythme selon Zilberberg. Ce point resterait peut-être à préciser.

D'une manière plus intuitive, en prenant appui sur des réflexions d'Henri Michaux sur le « sentiment musical », Marie-Louise Terray essaie, elle aussi, de montrer un lien entre le rythme poétique et le corps. Ce « sentiment

musical » serait une « forme structurante de la pulsion d'écriture », un « rapport de durées vécues » à travers l'épreuve de « l'accélération des rythmes organiques du corps humain, causée par une émotion ou certains traumatismes perceptifs » (p. 66). Dans l'analyse de quelques poèmes de Michaux, Terray essaie de montrer que le « sentiment musical » est le but ultime de son écriture. Des concepts tels que « mélodie », « tonique et dominante », « cadence », « tempo », empruntés aux *Écrits sur la musique* d'Ernest Ansermet lui servent de métalangage descriptif. Si ces termes ont une acception (relativement) claire en musique, leur application au texte fait problème : ils sont employés ici de façon métaphorique, leur équivalent linguistique n'étant pas explicité clairement. Ce manque de précision du métalangage amoindrit la portée argumentative des analyses face à l'hypothèse initiale, malgré quelques réflexions intéressantes sur les modalités de composition et de signification des œuvres de Michaux.

L'idée d'une origine corporelle du rythme est assez ancienne ; elle s'accompagne souvent d'une conception mimétique du langage : le rythme imite la respiration, les battements du cœur, les pas de la marche ou de la danse. Meschonnic a fortement critiqué ces associations, essentiellement parce qu'elles entraînent souvent la réduction du langage au physiologisme (au mépris des évolutions historiques). Plus récemment, des corrélations

entre les rythmes de la parole, l'articulation des sons et le corps, les pulsions du sujet ont été démontrées d'une manière plus scientifique, avec les travaux de Fonagy et de Kristeva. L'apprentissage du langage, contribuant à la structuration du corps propre, laisserait des « traces mnésiques » que l'acte d'écrire (en particulier la poésie, cette création « bucco-auditive ») réactiverait partiellement. Meschonnic lui-même reconnaît une relation entre le rythme et le corps : « C'est sans doute parce que le corps est plus engagé dans le langage quand le rythme y joue un rôle plus grand, que la poésie [...] transforme [...] le plus les modes de signifier » (*Critique du rythme*, p. 654). Pour Delas, qui critique aussi le mimétisme, l'hypothèse d'une relation motivée unissant le son (via l'oralité) et le sens n'est pas à rejeter complètement : c'est « l'application que l'on en fait aux unités de la langue » qui fait problème (p. 11). Meschonnic a montré comment Fonagy et d'autres interprétaient le sens d'un son à partir du mot qui le contient, circulairement. En fait, le corps ou le cosmos ne s'expriment pas directement dans la langue : la motivation se fait dans le discours, à partir d'un ensemble de relations qui lui sont propres, entre signifiants. Et si le rythme est lié au corps, il est lié aussi à l'histoire des sujets, des langues, à la « mentalité du réel ⁶ » d'une personne ou d'un groupe social qui se manifeste dans ses formes de discours.

6 Sur cette notion dans son rapport avec le rythme, voir Popescu.

Pour l'analyse rythmique des textes, Delas suggère l'étude de l'accentuation, de l'intonation, de la disposition des timbres et des pauses. Il s'appuie sur la théorie de Milner et Regnault pour l'accentuation :

Une diction bien rythmée est une diction rythmée comme l'est le français que nous parlons chaque jour, même s'il s'agit de vers car « le vers français est entièrement homogène à la langue française, les règles qui le gouvernent étant entièrement dérivables de règles existant par ailleurs dans la langue », disent bien M[ilner] et R[egnault] qui rappellent que selon d'Alembert, Adrienne Lecouvreur prenait conseil pour dire ses rôles, du plus grand grammairien de son temps : César Chesneau Dumarsais (p. 21).

En fait, ce qui ressort de ces nouvelles approches, c'est que le rythme poétique n'est plus à chercher dans un principe extérieur au discours lui-même ; la spécificité rythmique des poèmes ne réside pas dans la surimpression de quelques lois de durée hétérogènes à celles de la langue (comme celles de la musique, par exemple), mais résulte d'une organisation particulière des composantes du texte. Autrement dit, pour qu'un poème de Char, de Claudel ou de Du Bouchet crée une autre impression temporelle que « la quatrième page des journaux », il n'est pas nécessaire de lui donner une diction mesurable dans une « battue » (musicale) : son organisation syntaxique, phonique, spatiale, syllabique, et même sémantique compose déjà *son* rythme. Bien sûr, la voix des poètes ajoute parfois une battue indiscernable dans le texte seul : mais si, par exemple, la diction de Bonnefoy, qui accentue toutes les syllabes paires, « matérialise le rythme iambique universel », hypermétrifiant l'énoncé « hors de toute contrainte syntaxique »

(Meschonnic, cité par Delas, p. 17), de tels schémas ne peuvent être généralisables à toute la poésie. Les dictions d'auteurs relèvent parfois d'eux seuls, parfois de normes variables selon les époques : il serait bon d'en étudier l'effet sur des enregistrements, plutôt que de réduire le rythme de toute poésie à quelque schéma de pulsation hors sens, hors discours.

Si le rythme est pensé comme disposition « subjective » de marques (contrastives, itératives) dans le discours, son étude exige la prise en compte des caractéristiques phonologiques de chaque langue. Techniquement, les problèmes seront différents dans les langues à accent fixe de mot, dans celles qui ont un accent mobile de groupe syntaxique (comme le français), dans celles où la quantité ou les hauteurs ont une valeur phonologique. On comprendra aussi que le rythme, conçu comme signifiante, dimension importante du sens, intéresse au plus haut point la traduction, notamment dans les textes où le « signifiant » joue un rôle majeur. Ainsi, comme le rappelle Anne-Marie Pelletier, les lectures de D. Banon et les traductions de la Bible hébraïque par Meschonnic montrent à quel point le sens du texte « se fait, se construit, se densifie, par delà le signe, à travers les marques du suspens ou de la conjonction, de la liaison ou du silence » (p. 116). L'escamotage de cette signifiante équivaut donc à une défiguration du sens des textes bibliques, mais leur traduction dans une langue comme le français pose des problèmes importants, puisqu'on n'y retrouve pas « d'équivalent direct du système de pauses hébraïques », ni du « travail sémantique que produisent les jeux vocaliques instaurés autour

des consonnes du texte » (*ibid.*). Il faut donc trouver, dans la langue d'accueil, une autre signifiante qui produise les mêmes effets de sens. Meschonnic reproche aux traductions chrétiennes de la Bible d'y avoir instauré un « signifié souverain, vouant l'ordre des signifiants à une matérialité réputée méprisable » (p. 116-117) : ces traductions seraient la conséquence du système conceptuel occidental, qui est effacement, censure du signifiant juif. Anne-Marie Pelletier se demande si, vraiment, on peut réduire l'histoire des traductions occidentales de la Bible à une « économie de purs signifiés ». Elle trouve la conclusion de Meschonnic trop radicale et montre que ce chercheur, qui a tant insisté sur l'historicité des discours, des théories et des notions, n'est pas à l'abri de jugements inspirés par sa propre situation. En considérant le passage de l'hébreu au latin dans quelques versets du *Cantique des cantiques*, version de la Vulgate, elle conclut que si cette transposition comporte des oublis et des réinterprétations, elle redonne un chant « qui n'exténue pas la rythmique de son modèle » (p. 123).

La diversité des approches de *Rythme et écriture*, la multiplicité des interrogations qui y figurent, et auxquelles on apporte, bien souvent, des commencements de réponses plutôt que des prétendues certitudes, montrent que, quant au rythme, la poétique actuelle est loin de l'optimisme scientifique de ses débuts, qui permettait à André Spire d'affirmer qu'il pourrait décrire totalement, objectivement, les fondements, les ressources et les manifestations du

rythme poétique, grâce aux découvertes de la phonétique expérimentale :

En présence des réalités de la langue française vues à la lumière des analyses phonétiques, la plupart des dogmes des *Arts Poétiques* m'apparurent de vieux habits rongés aux vers ; les controverses techniques de la plupart des revues, vieilles ou jeunes, des machines de guerre contre des citadelles renversées, des débats sans objet, des plaidoyers dans des causes depuis longtemps jugées (Spire, p. VIII).

Bien sûr, les études de Spire recèlent encore nombre d'idées qui intéressent les recherches actuelles. Avec les travaux historiques, anthropologiques, linguistiques, sémiotiques, psychanalytiques, sans oublier les réflexions philosophiques, notre compréhension du rythme, du sens dans sa dimension esthétique, a changé, s'est diversifiée, sans cesser d'être l'objet de querelles ou de controverses. C'est peut-être que les œuvres de langage, créant des mondes qui disent notre rapport au monde, touchant ensemble à l'histoire, à l'éthique et à la psyché humaine, ne se laissent pas réduire à une formalisation définitive et universelle. Ainsi, les études sur le rythme ont eu l'intérêt de montrer, entre autres, que les poétiques sous-tendent nécessairement une théorie du langage, avec toute la part de choix épistémologiques (conscients ou inconscients) qu'elle suppose. Mais, si l'optimisme « scientiste » perd du terrain, l'incertitude, nous soumettant à un processus constant d'interrogation, de *pensée*, nous rapproche peut-être davantage de la compréhension des arts du langage qu'il n'y paraît, si, comme le dit Deguy :

RYTHME ET ÉCRITURE

Un poème ne consiste pas à exploiter une partie du registre de la « diversité » d'un fond rhétorique-poétique à la disposition de tout faiseur [...]. Le rapprochement, donc, d'un texte et de la table analytique des procédés si prodigieusement enrichie dans le développement d'une tradition comme celle de l'écriture poétique, pour une confrontation qui suppose accomplie une histoire où s'est déposée la table des moyens [...] manque le poème en son unité, sa tenue (*Tombeau de Du Bellay*, p. 140).

Différentes dans leurs visées des *arts poétiques* (qu'ils soient ou non prescriptifs), les nouvelles « poétiques » ne se transforment pas moins qu'eux selon l'évolution des œuvres mêmes.

Lucie Bourassa
Université de Montréal

Références

- ABRAHAM, N., *Rythmes. De l'œuvre, de la traduction et de la psychanalyse*, Paris, Flammarion, 1985.
- ANSERMET, Ernest, *Écrits sur la musique*, Neuchâtel, la Baconnière, 1971.
- BENVENISTE, Émile, « la Notion de rythme dans son expression linguistique », dans *Problèmes de linguistique générale*, I, Paris, Gallimard, 1966, p. 327-335.
- BRONDAL, V., *Essais de linguistique générale*, Copenhague, E. Munksgaard, 1943.
- CARON, Jean, *les Régulations du discours*, Paris, P.U.F., 1983.
- DAVID, P., « Psychanalyse et poétique » dans *Langue française*, 23 (*Poétique du vers français*), septembre 1974, p. 54-62.
- DEGUY, Michel, *le Comité. Confessions d'un lecteur de grande maison*, Seyssel, Champ-Vallon, 1988.
- - - - - -, « Figures du rythme, rythme des figures », dans *Langue française*, numéro cité.
- - - - - -, *Tombeau de Du Bellay*, Paris, Gallimard (le Chemin), 1973.
- FAYE, Jean-Pierre et Jacques ROUBAUD (dir.), *Change de forme. Biologies et prosodies (Colloque de Cerisy 1)*, Paris, U.G.É., 1975.
- FONAGY, I., *la Vive Voix. Essais de psychophonétique*, Paris, Payot, 1983.
- FRAISSE, Paul, *Psychologie du rythme*, Paris, P.U.F., 1974.
- GARELLI, Jacques, « Discontinuité poétique et énergétique de l'être », dans *la Liberté de l'esprit*, Paris, Hachette, n° 14 (*Qu'est-ce que la phénoménologie ?*), hiver 1986-87, p. 25-53.
- - - - - -, *le Recel et la dispersion*, Paris, Gallimard, 1978.
- - - - - -, « Temporalité poétique : topologie de l'être », dans *Heidegger. Questions ouvertes*, Paris, Collège international de philosophie, Osiris, 1988, p. 37-61.
- - - - - -, *le Temps des signes*, Paris, Klincksieck, 1983.
- KRISTEVA, Julia, « Contraintes rythmiques et langage poétique », dans *Polylogue*, Paris, Seuil, 1977, p. 437-466.
- - - - - -, *la Révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974.
- MESCHONNIC, Henri, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 1982.
- MICHAUX, Henri, « Brâakadbar » (1927), dans *Nord*, 1 (1929), p. 43-44.
- - - - - -, « Ecuador », dans *Bifur*, 1 (mai 1929), p. 23-29.
- MILNER, Jean-Claude et François REGNAULT, *Dire le vers. Court traité à l'intention des acteurs et des amateurs d'alexandrins*, Paris, Seuil, 1987.
- PIAGET, Jean, « les Trois Structures fondamentales de la vie psychique : rythme, régulation et groupement », dans *Revue suisse de psychologie*, 1 (1942), p. 9-21.
- POPESCU, Iulian, « le Rythme du discours », dans *Kodikas/Code, ars Semiotica*, 10, 3-4 (juillet-décembre 1987), p. 247-270.
- ROUBAUD, Jacques, *la Vieillesse d'Alexandre. Essai sur quelques états récents du vers français*, Paris, Ramsay, 1988 [1978].
- SPIRE, André, *Plaisir poétique et Plaisir musculaire*, Paris, José Corti, 1986 [1949].
- VALÉRY, Paul, *Cabiers*, II, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1973.
- - - - - -, *Cabiers*, IX, 1922-1924, Paris, C.N.R.S., 1959.
- ZILBERBERG, C., *l'Essor du poème*, II, *Information rythmique*, Saint-Maur-des-Fossés, Phoriques, 1979.
- - - - - -, *Raison et poétique du sens*, Paris, P.U.F., 1988.