

A propos du rythme en poésie moderne

par

Laurence Bougault

« Porteront rameaux ceux dont l'endurance
sait user la nuit noueuse qui précède et suit
l'éclair. Leur parole reçoit l'existence du fruit
intermittent qui la propage en la dilacérant.
Ils sont les fils incestueux de l'entaille et du
signe » (Char, 1983, p. 431)

Si la notion de rythme est une notion familière pour tous ceux qui s'intéressent à la poésie, elle est pourtant l'une des plus difficiles à cerner, et cette difficulté s'accroît dès lors qu'on s'intéresse non plus à la poésie métrique mais aux poèmes amétriques (aussi bien les poèmes en vers libre que ceux en prose).

En effet, selon la définition du *Petit Robert*, le mot « rythme » a deux sens : le premier insiste sur la notion d'« intervalles réguliers », le second insiste sur celle de « mouvement » et, par synecdoque, de « vitesse ». Le lien est chaque fois la notion de régularité et de retour du même. Le rythme poétique appartient au sens premier quoiqu'il relève aussi de la notion de mouvement, puisqu'il est défini ainsi :

Caractère, élément harmonique essentiel qui distingue formellement la poésie de la prose et qui se fonde sur le *retour imposé*, sur la *disposition régulière* des temps forts, des accents et des césures, sur la fixité du nombre des syllabes, etc.

Mouvement général (de la phrase, du poème, de la strophe), qui constitue un fait stylistique et qui résulte de la longueur relative des membres de la phrase, de l'emploi des rejets, des déplacements d'accents, etc.

Cette définition du rythme, en général et en particulier, ne saurait nous convaincre, dans la mesure où, comme l'écrit H. Meschonnic :

La définition traditionnelle met la versification d'abord, et les vers et la musique ensemble. Mais il y a eu du rythme avant qu'il y ait des vers. Et même de la musique. (...) Bref, rien ne tient dans cette définition, parce qu'elle confond le *schéma*, qui est fixe, et le *rythme* comme organisation de ce qui est mouvant. La confusion identifie le rythme et la cadence, au profit de la répétition du même. Mais le rythme est dans le langage l'inscription de l'homme réellement en train de parler. Non seulement le Petit Larousse ne le dit pas, mais il empêche de le penser. (Meschonnic, 1989, pp. 21–22)

Sans entrer d'abord sur le terrain métaphysique et philosophique, on peut néanmoins admettre d'emblée que la définition du rythme est insuffisante, dès lors qu'il s'agit de réfléchir sur les rythmes des poèmes en prose, voire des poèmes en vers libres où « la longueur relative des membres de phrases » ne saurait constituer un fait stylistique suffisant. Tenter de comprendre ce qu'est le rythme, c'est d'une part envisager l'ensemble des facteurs de « retour », réguliers ou non, et leur fonction esthétique, ce qu'effectivement le dictionnaire ne dit absolument pas.

On voudrait donc, dans cette étude, tenter de reposer le problème définitoire avant de proposer d'autres facteurs rythmiques dont on pourra ensuite envisager les fonctions.

Pour une nouvelle définition du rythme

Si le dictionnaire tend à donner la primauté à la définition métrique du rythme, c'est évidemment que les théoriciens définissent généralement le rythme par ses caractéristiques métriques, même si Benveniste ou Kristeva et quelques autres ont tenté de remettre un peu d'ordre dans les fausses étymologies et les visions réductrices du rythme. Jean Mazaleyrat le définit encore comme le « retour des accents de groupe à des intervalles proportionnels et perceptibles » et il ajoute que « les groupes ainsi perçus dans leurs rapports mutuels peuvent, de façon assez claire, porter le nom de *groupe rythmique*, de *membres rythmiques* ou simplement de *mesures*. » (1965/90, p. 14). La plupart des ouvrages concernant la poésie se rangent à cette synonymie du rythme et du mètre. Pourtant, lorsqu'on lit la très bonne synthèse que propose Michèle Aquien sur ce sujet dans son *Dictionnaire de la Poétique*, on s'aperçoit que nombre de poètes et de théoriciens ne sauraient se satisfaire de cette définition étroite. Mieux vaut encore repartir de la définition très large qu'en donne Benveniste à la suite de Platon : « ordre dans le mouvement, forme du mouvement » (1966, p. 334).

De la régularité.

Si le rythme ne semble pouvoir naître que de la répétition d'éléments, s'il n'existe qu'à l'intérieur d'un ensemble et ne peut être créé à partir d'un

élément unique, en revanche, on peut contester la notion de régularité. Pour ne prendre qu'un exemple, le plus simple, le rythme cardiaque ne cesse pas d'être un rythme lorsqu'il augmente ou diminue. En ce sens, il n'est pas « régulier ». La régularité ne joue que sur le retour des mêmes éléments et non sur leur retour à intervalle identique. Le rythme doit donc être distingué de la mesure, même si la répétition d'une même mesure est facteur de rythme. La seule notion pertinente semble donc être celle de « retour du même » ou répétition.

Du mouvement.

Par extension du sens premier, le dictionnaire définit en outre le rythme comme :

Mouvement général (de la phrase, du poème, de la strophe), qui constitue un fait stylistique et qui résulte de la longueur relative des membres de la phrase, de l'emploi des rejets, des déplacements d'accents, etc.

Cette notion de « mouvement » va elle aussi à l'encontre de la notion stricte de linéarité dès lors qu'on adopte le point de vue de la physique moderne, laquelle pose qu'il n'existe aucune différence entre le repos et le mouvement de translation uniforme. La linéarité, la régularité, vont donc à l'encontre de l'impression de mouvement, qui ne peut se définir que par la non-linéarité. Si le rythme est mouvement, il est donc mouvement non-linéaire. Appliquée à l'objet textuel, cette loi physique permet de mieux cerner les liens qui unissent le rythme avec la notion d'écart qui fut un temps si féconde en stylistique. L'écart n'est peut-être pas tant à définir par rapport à une norme que par rapport à une certaine linéarité de la lecture, laquelle pourrait par exemple être comprise comme la vitesse moyenne de déchiffrement et de compréhension d'un texte par son lecteur. Si l'on met à part le langage scientifique nécessitant une compétence spécifique (notamment une compétence lexicale, mais aussi une compétence conceptuelle), on pourrait admettre que la non-uniformité du mouvement lectorial (ou rythme) est un symptôme (parmi d'autres) de la littérarité de l'objet. Cette non-uniformité jouera alors tant comme accélération que comme décélération de la lecture. Pour ne prendre que quelques exemples : l'oralité, la faible fréquence des liens logiques et de l'hypotaxe, les effets de refrain, les effets de surprise peuvent être conçus comme une accélération, au contraire, l'emploi d'un vocabulaire peu usité, la redondance, le brouillage du signifiant correspondent à un ralentissement de la lecture.

De la vitesse.

Néanmoins, dans la dernière définition du rythme proposée par le *Petit Robert*, la notion de « mouvement » devient, par synecdoque, une notion de vitesse : « Allure, vitesse à laquelle s'exécute une action, se déroule un processus, une suite d'événements. » Et de fait, l'idée de mouvement entraîne le plus souvent celle de vitesse. On peut donc supposer que le rythme du poème sera d'autant plus prégnant qu'il sera plus rapide. C'est à cette rapidité porteuse de nouveauté que René Char rend hommage lorsqu'il admire Rimbaud :

Sa découverte, sa date incendiaire, c'est la rapidité. (...) En poésie, on n'habite que le lieu que l'on quitte (...). Mais tout ce qu'on obtient par rupture, détachement et négation, on ne l'obtient que pour autrui. (...) Le donneur de liberté n'est libre que dans les autres. Le poète ne jouit que de la liberté des autres. (Char, 1983, p. 733)

Cette remarque de René Char nous semble particulièrement intéressante dans la mesure où 1°) elle évoque le problème rythmique en terme de vitesse, 2°) elle date l'apparition d'un nouveau rythme, « rapide », qui voit le jour avec l'œuvre rimbaldienne, 3°) elle met en relation le rythme et l'acte de lecture comme acte moral.¹

Rythme et évolution socioculturelle.

Il semble donc que le rythme ait subi une révolution qui le fait tendre vers une certaine vitesse, idée que René Char reprend ailleurs lorsqu'il écrit que « Le poème est ascension furieuse » (Char, 1983, p. 189), mais il ne l'est que pour le lecteur, car c'est le temps de la lecture, et non celui de l'écriture, qui permet au rythme de se déployer.

Cette révolution peut être interprétée comme la résultante de l'évolution socioculturelle de la seconde moitié du XIX^e siècle. Le passage de la valeur d'usage à la valeur d'échange provoque en effet une déstabilisation des systèmes de valeurs. On entre, comme l'a écrit Nathalie Sarraute, dans l'ère du soupçon mais encore dans l'ère de la relativité et de la vitesse. A la régularité rythmique et à l'harmonie du cosmos se substitue la vitesse des machines et les révolutions politiques, l'éclatement des canons et l'émergence d'un « chaosmos », terme qu'inventera moins d'un siècle plus tard un autre maître du rythme, James Joyce.

On peut donc esquisser dès à présent une définition approximative du rythme comme 1° retour d'un même élément, de quelque nature qu'il soit, au cours d'une lecture linéaire ; 2° modification de la vitesse de lecture créant un mouvement, 3° si l'on s'en tient à la seule poésie moderne,

accélération brutale de la lecture visant à mimer le chaosmos de la réalité socioculturelle moderne.

Reste à présent à observer d'une part ce qui produit le rythme, de l'autre ses fonctions esthétiques.

Facteurs rythmiques producteurs

Si l'on admet que le rythme est bien « l'organisation de ce qui est mouvant », alors cette organisation ne se limite pas exclusivement à l'agencement prosodique et métrique des groupes syntaxiques, mais s'étend au contraire à tous les aspects de la langue. Il est alors possible de concevoir des facteurs de production du rythme jouant à tous les niveaux de la langue :

- facteurs prosodiques et métriques ;
- facteurs phoniques ;
- facteurs topographiques typographiques ;
- facteurs sémantiques.

Facteurs prosodiques (accent sur la prononciation) et métriques (taille des groupes syllabiques).

Le facteur rythmique le mieux analysé est sans doute la prosodie, amplement étudiée par les ouvrages de métrique, de versification et autres, qui portent essentiellement attention à la répétition de l'identique ou éventuellement à la régularité du rapport. Pourtant, Baudelaire déjà, dans la préface à la seconde édition des *Fleurs du mal*, attirait l'attention sur un autre aspect du rythme : « Le rythme et la rime répondent dans l'homme aux immortels besoins de monotonie, de symétrie et de surprise. » Si les théoriciens voient dans cette remarque une confirmation de la prévalence d'une régularité métrique dans la constitution du rythme, ils évitent en général de commenter le troisième terme, cette notion de « surprise » qui fait pendant à celle de monotonie. Le rythme ne vaut que comme irruption de l'inattendu au sein de l'uniforme, il ne vaut que comme rupture de la linéarité métrique, d'où l'importance des rejets et contre-rejets dans l'étude rythmique du vers classique. Cette nécessité de la rupture prosodique est réaffirmée par Verlaine dans son « Art poétique », puisqu'il préconise « l'Impair », comme la « méprise ». Il admirera d'ailleurs en Rimbaud son aptitude à faire discorder syntaxe et métrique et tous deux pratiqueront couramment des césures en milieu de mot visant à déstabiliser les habitudes de lecture. La symétrie ne vaut donc, en poésie moderne, qu'autant qu'elle fait valoir les ruptures prosodiques.

Plus encore, avec la naissance du vers libre et du poème en prose, ce n'est plus le rythme qui est asservi à la prosodie mais au contraire la

prosodie qui est asservi à un rythme fondé sur l'inscription de l'homme dans le langage :

une prose poétique assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience (Baudelaire : *Spleen de Paris*).

Loin d'être ancré dans une métrique imposée, le rythme serait donc bien, du moins dans la poésie non-versifiée, « une mission du sujet. L'expérimentation imprévisible de l'altérité sur l'identité. » (Meschonnic, 1989, p. 235) La prosodie tient donc le rôle de l'identité, du Même, au cœur duquel le rythme comme symptôme de rupture, va pouvoir jouer comme Différence et altérité.

Facteurs phonico-structuraux.

Les sons, ou phonèmes, ne constituent pas en eux-mêmes un rythme. C'est leur organisation, autrement dit leurs positions au sein de la structure qui créera le rythme, de même que c'est l'organisation des notes dans la partition qui le crée. Le problème qui se pose alors résulte de la variété des phonèmes, bien supérieure à celle des notes. Il paraît en effet beaucoup plus difficile d'observer la récurrence d'un même phonème et sa place dans le texte que la récurrence d'une même note et sa place dans les mesures. On limitera donc l'étude des phonèmes à ceux dont la récurrence est frappante. On appellera facteurs phonico-structuraux l'ensemble des répétitions d'un même son ou d'un même groupe de sons tendant, par le jeu de cette répétition, à ressortir de manière significative de l'ensemble des phonèmes de la langue. Ces répétitions sont étudiées en regard à la place qu'elles occupent, notamment aux places significatives : début de mot, fin de mot, début ou fin de groupe syntaxique, de phrase voire de vers. Ces facteurs sont déjà largement étudiés et répertoriés, puisqu'on compte parmi eux la rime, l'assonance et l'allitération.

Ces facteurs rythmiques ont été amplement étudiés par Michel Gauthier dans un ouvrage intitulé *Système euphonique et rythmique du vers français*. On retiendra une fois encore que la répétition est le seul élément pertinent puisque le retour d'un même son peut se faire à intervalles aléatoires.

Facteurs sémantico-structuraux.

Si les aspects phoniques et métriques sont depuis longtemps considérés comme des facteurs de rythme à part entière, les aspects sémantiques sont quant à eux rarement pris en compte dans l'étude du rythme. Pourtant, le sens est l'occasion de nombreuses répétitions, puisqu'il est possible de répéter 1° un mot ou un groupe de mots qui ne valent pas uniquement

par leur son mais bien encore par leur sens ; et 2° un signifié ou un groupe de signifiés, qui se dégagent d'une isotopie. Ces répétitions peuvent se reproduire à intervalles réguliers ou au contraire se disperser dans la structure. On appellera donc facteurs sémantico-structuraux, l'ensemble des répétitions d'un même mot et, par extension, d'une même isotopie au sein d'un même texte. Nous analyserons ces facteurs en détail à travers une étude du rythme dans un poème de Guillevic.

Facteur figural.

Si les facteurs sémantiques précités tendent à créer une certaine « monotonie », la figure, en particulier la métaphore, en tant que figure de pensée, apparaît comme l'élément perturbateur de la linéarité sémantique. Pour cette raison, on peut bien dire avec J.-Y. Tadié que « l'image a un pouvoir rythmique » (Tadié, 1994, p. 187). Mais le critique, s'il évoque cette fonction de l'image, ne définit ni ce qu'il faut comprendre par image, ni la nature d'un phénomène rythmique qu'il ramène un peu rapidement, selon la logique de R. Jakobson, au parallélisme. Reste donc à définir ce facteur figural.

En partant exclusivement du pôle de la réception, on peut considérer que les figures créent une distorsion du sens (par ce que Michèle Prandi appelle un « conflit conceptuel » au sujet des tropes, par le déplacement des groupes syntaxiques, par les brouillages phoniques du signifié...) et une rupture dans la linéarité de la compréhension au cours de la lecture. Elle provoquerait donc un ralentissement du rythme.

En dépit de cet aspect, la plupart des poètes, ainsi que certains critiques ont tendance à considérer la figure, en particulier la métaphore comme un facteur d'accélération du rythme, en partant du principe que la compréhension n'est pas ce qui est d'abord recherché dans le poème. Se plaçant du point de vue du rythme, H. Meschonnic relève cette citation de T. S. Eliot : « Le lecteur plus entraîné, celui qui a atteint, en ces matières, un état de plus grande *pureté*, ne s'occupe pas de comprendre ; du moins pas d'abord » (T.S. Eliot dans « *The Use of Poetry and the Use of Criticism* », *Selected Prose*, 1933, p. 93). En suivant la démarche de H. Meschonnic, le rythme est ce qui joue contre le signe au sein de la langue, il est donc bien préalable au déchiffrement des significations et crée alors le premier mouvement d'un sens qui fonctionne davantage sur les indices communicationnels que sur la construction des concepts véhiculés par le texte.

La fonction rythmique de la métaphore, quoique rarement évoquée, est pourtant envisagée en creux dans les travaux de P. Ricœur, qui invite à comprendre la métaphore comme *mouvement*, soudaine accélération du

rythme, telle que la décrit René Char : « Les dieux sont dans la métaphore. Happée par le brusque écart, la poésie s'augmente d'un au-delà sans tutelle » (Char, 1983, p. 783). Car si la métaphore est « épiphore », transport de quelque chose vers autre chose, si *phora* désigne bien un changement *selon le lieu*, alors l'avantage de la métaphore (comme micro-figure et comme transcendantal) sur la comparaison réside logiquement dans la *rapidité*, comme le souligne l'analyse de P. Ricœur, reprenant la *Rhétorique* d'Aristote et rappelant que l'élégance des procédés tient surtout à ce qu'ils nous apportent « rapidement une connaissance nouvelle » (Ricœur, 1975, p. 38), si bien que la métaphore serait bien une accélération, un décrochement qui fait événement dans le parcours linéaire de la lecture.

Ainsi, comprise comme collision, synode, de deux réalités différentes qu'elle rassemble par delà le conflit conceptuel, la métaphore apparaît comme un facteur de *vitesse*. Perçue au contraire comme énigme, elle tend à retarder la compréhension et à solliciter une pause du lecteur qui doit faire effort pour récupérer le sens du poème.

Du fait que la figure, en particulier la métaphore, contient deux tendances contradictoires, l'une à l'accélération de la lecture, l'autre au contraire au retardement, le rythme figural est donc relativement difficile à définir, et, par là même, à mettre en évidence. On essaiera donc d'observer de quelle manière il fonctionne (en se limitant au problème de la métaphore) dans un poème de Dominique Fourcade.

Facteurs topographiques et architectoniques.

L'ensemble des facteurs de rythme doit encore être mis en forme au sein de la structure. A ce niveau, les choix proprement topographiques de la mise en page du poème (dont les plus marqués sont ceux d'expériences comme *Un Coup de dés* ou les calligrammes) tendent à introduire, au sein de l'uniformité de la page, des ruptures qui, en faisant varier le volume du texte dans la page, créent un effet plastique de rythme, tendant à intégrer la conception picturale impliquée par le mot *rythme*.

A cet égard, il est remarquable que certains poètes travaillent justement en parallèle le dessin et le texte. Ainsi Henri Michaux, à propos duquel H. Meschonnic remarque justement que « la question du tempo, en portant le langage à sa limite, et le rythme hors du langage, vers le dessin, produit une physique du langage » (1989, p. 318).

Cette physique du langage, qui joue sur la visualisation globale du texte au moment de la lecture, doit être rattachée à la construction architectonique du texte en tant que macrostructure, telle que la définissent des théoriciens comme Iser ou Bakhtine. L'architectonique n'est en effet

envisageable qu'une fois la lecture terminée, comme la topographie intervient avant l'acte de lecture. Ainsi, au deux extrémités de la chaîne, se dessine la totalité du texte qui devient alors mouvement dans la conscience lectoriale. Le rythme, au niveau architectonique, pourrait alors se définir comme cette négativité évoquée par W. Iser et qui selon lui « fait apparaître la trace de ce qui n'a pas été donné mais qui se déploie dans l'organisation du réseau de positions » (Iser, 1976/85, p. 388). Ce mouvement particulier à l'organisation de la structure textuelle de l'art verbal est d'ailleurs à rapprocher, selon le théoricien allemand, de l'illusion de mouvement en sculpture, organisée par un foyer virtuel lié à la déformation cohérente du visible. Là encore, le texte devient image mouvante porteuse de rythme.

La typologie des facteurs rythmiques une fois établie, reste à envisager de quelle manière ceux-ci fonctionnent au sein du texte. Etant données les dimensions de ce travail, il n'est évidemment pas possible d'observer chaque facteur dans le détail, on se contentera donc d'observer ceux d'entre eux qui ont jusqu'ici été mis de côté, notamment les facteurs sémantiques et métaphoriques, laissant à d'autres le soin de compléter et d'affiner un travail encore assez peu défriché nous semble-t-il.

Analyse du rythme dans « L'eau douce » de Guillevic

Les aspects sémantiques du rythme nous semblent particulièrement marqués dans l'œuvre de Guillevic, d'autant plus qu'il permettent à l'auteur d'inscrire en creux dans ses poèmes un art poétique qui lui est propre.

Nous avons donc choisi un poème intitulé « L'eau douce », tiré du recueil *Trouées*, qui figure dans les *Poèmes 1973-1980*.

- A I 1 Que serait sans moi
2 Le géranium ?
- II 3 Moi, l'eau douce,
4 L'eau qui coule.
- III 5 Celle qui mouille les rives
6 A l'intérieur
7 Des continents.
*
- B IV 8 Je n'ai pas de forme à moi,
9 Mais quand je manque au
végétal,
10 La verticale s'effondre.
- V 11 Comme dimensions,
12 J'ai celles de la planète
13 Et de son entourage.
*
- C VI 14 Que serait sans moi
15 La lumière au matin,
- VII 16 Et toute lumière
17 Que caressent les yeux ?
- VIII 18 Et que seraient les yeux,
19 Aussi bien ceux qu'on aime
- IX 20 J'apporte
21 Ce que demande à tous
22 Le besoin.
*
- D X 23 Je suis sans goût
24 Pour donner à chacun le sien.
- XI 25 Sans odeur, sauf peut-être
26 Celle où l'origine
27 A trouvé sa source.
- XII 28 Sans couleur que celle
29 Qui nie les autres
30 Pour qu'elles se dépassent.
- XIII 31 Je n'ai pas de demeure :
32 La mer elle-même
33 N'est qu'un lieu de transit
34 Comme les nuages.
- XIV 35 Le sel me condamne
36 A me nettoyer.
*
- E XV 37 J'ai la paix
38 Dans mon pouvoir,
- XVI 39 Le repos
40 Dans le mouvement.
- XVII 41 J'ai mon repos
42 Dans la feuille de géranium
43 Où je travaille à son rêve.
- XVIII 44 J'ai mes dimanches
45 Dans les flaques sur les chemins
46 Où rien ne passe
- XIX 47 Que le papillon qui déjà m'a bue
48 Dans la fleur de chicorée.
49 C'était lui.
*
- F XX 50 Plus que l'arc-en-ciel
51 J'ai ma gloire
- XXI 52 Au fond des grottes
53 Quand je monte
54 Pour devenir espoir de source,
- XXII 55 Dans la rivière, au frôlement
56 Du soleil levant,
57 Du soleil couchant,
- XXIII 58 Et quand me touchent
59 La libellule et la baigneuse.
*
- G XXIV 60 J'ai ma gloire
61 Dans mon efficience.
- XXV 62 Parfois
63 Dans mes colères.
*
- XXVI 64 L'eau douce,
65 Qu'ils disent,
- XXVII 66 De moi qui domine,
67 Comme la musique,
- XXVIII 68 Elle qui s'inspire de mes
voyages
69 Et de mon rêve de repos.

Ce poème apparaît à la première lecture comme un poème « réaliste », décrivant de manière subjective l'eau douce. La fréquence des métaphores est faible et le sens est généralement explicite. Du point de vue de la versification, il s'agit de vers libres, sans mètre fixe et sans rimes (au sens classique du mot *rime*). Le rythme doit donc être créé par un autre système phonique et/ou sémantique.

La première chose qui frappe à la lecture est le système des répétitions fréquentes, celles-ci occupant souvent des positions clefs du vers, début ou fin (on notera D pour début et F pour fin) :

- « moi » : F, v. 1, D, v. 3, F, v. 8, D, v. 27 ;
- « géranium » : F, v. 2, F, v. 42 ;
- « l'eau » : v. 2, D, v. 3, D, v. 64 ;
- « lumière » : v. 15, F, v. 16 ;
- « yeux » : F, v. 17, F, v. 18 ;
- « sans », v. 23, D, v. 25, D, v. 28 ;
- « repos » : F, v. 39, F, v. 41 ;
- « gloire » : F, v. 51, F, v. 60 ;
- « soleil » : v. 56, v. 57.

Ces anaphores jouent à deux niveaux : un *niveau phonique*, puisque le même groupe de sons revient à plusieurs reprises, un *niveau sémantique*, puisque le sens est repris dans son intégralité. On pourrait ajouter un niveau structural, dans la mesure où le même mot revient fréquemment à la même place-clef : début ou fin de vers. Ces répétitions apparaissent donc comme des nœuds, des carrefours entre plusieurs types de facteurs qu'il nous faudra étudier séparément. Si l'on observe leurs positions, il semble qu'elles fonctionnent relativement symétriquement, allant souvent par paires. Cependant, Guillevic introduit des irrégularités qui fonctionnent comme variations du motif rythmique de base. De plus, elles s'organisent tantôt linéairement (pour *lumière*, *yeux*, *repos*) tantôt selon la logique du chiasme (pour *l'eau*, répétée au début puis à la fin du poème, *gloire*, encadrant *soleil*), donnant à la fois un effet de dévidement et un effet de cohérence thématique. L'eau apparaît alors comme *archè*, du fait de la structure chiasmique, et comme objet mouvant, du fait des répétitions linéaires. A travers la mécanique de l'anaphore se met donc en place *une physique du poème visant à donner une image de la physique de l'objet décrit*.

Venant renforcer le rythme sémantique des anaphores, un certain nombre d'isotopies (celle de la puissance, celle du lieu, celle du simulacre et celle de la terre notamment) se disséminent dans le poème en différentes places, disparaissant ou resurgissant selon les strophes. Un diagramme

permet de faire apparaître ce jeu de positions qui devient, au cours de la lecture, un facteur de mouvement.²

On représente les isotopies dominantes à deux niveaux : d'abord, dans le diagramme, chaque colonne porte un numéro qui renvoie à l'une des six isotopies dominantes, ensuite, dans le texte, on utilise des marques typographiques pour indiquer les mots qui, dans chaque vers, renvoient à cette isotopie :

1. ARCHI : souligné dans le texte.
2. LIEU (dynamique) : en double souligné dans le texte.
3. SIMULACRE comme non-chose : contour dans le texte.
4. TERRE : en pointillés dans le texte.
5. Emetteur : **en gras dans le texte.**
6. Récepteur : *en italiques dans le texte.*

L'isotopie de l'« *archi* » regroupe celles de l'architecture (*A l'intérieur, forme, verticale, dimensions*), de la lumière en tant qu'énergie (*lumière, yeux, gloire, soleil*) et de la puissance (*besoin, pouvoir, efficience, colères, domine*), comme pouvoir effectif, qui se succèdent au fil du poème. Le mot *gloire* sert de cristallisateur de l'isotopie en raison de sa polysémie : désignant à la fois un phénomène lumineux (*auréole, faisceau convergent d'un triangle représentant la Trinité, nimbe...*) et une forme de pouvoir (*laïc ou spirituel*).

L'isotopie du lieu permet de définir celui-ci comme lieu mouvant, intervalle qui ne vaut qu'en tant que support d'une dynamique (*demeure, coule, lieu de transit, mouvement, voyage*), le terme cristallisant l'isotopie étant l'expression contradictoire *lieu de transit*.

L'isotopie du « simulacre » permet d'envisager l'eau comme non-chose, ce que traduisent les termes négatifs (*manque, sans, ne...pas, rien ne*).

Enfin l'isotopie de la terre rattache l'eau à l'immanence et au monde naturel (*continents, planète, grottes, rivière, papillon, chicorée, libellule, baigneuse*). Cette isotopie permet de faire basculer un sujet sacralisé (puissance, non-étant, lieu dynamique) dans une *physis*.

On a relevé aussi les places métaphoriques de l'émetteur et du récepteur, respectivement l'eau, désignée par « moi » et « le géranium » qui, au sens propre, reçoit l'eau, et peut donc désigner, par métaphore, le lecteur.

Diagramme rythmico-sémantique de « L'eau douce »

Diagramme rythmico-sémantique de « L'eau douce ». Le diagramme est une grille à 6 colonnes (numérotées 1 à 6) et 28 lignes (numérotées 1 à 28). Des points noirs sont placés à l'intersection de certaines colonnes et lignes. Des lignes horizontales et verticales relient ces points, créant un schéma complexe de liaisons. Des flèches indiquent des directions de lecture ou de mouvement : des flèches verticales pointant vers le haut ou le bas, et des flèches diagonales pointant vers le haut-droite ou le bas-droite. Certaines lignes sont interrompues par des traits de pointillés.

1 A1 Que serait sans moi / Le géranium
 2 A2 Moi, l'eau douce, / L'eau qui coule.
 3 A3 Celle qui mouille les rives / A l'intérieur / Des continents.
 *
 4 B1 Je n'ai pas de forme à moi, / Mais quand je manque au végétal, /
 La verticale s'effondre.
 5 B2 Comme dimensions, / J'ai celles de la planète /
 Et de son entourage.
 *
 6 C1 Que serait sans moi / la lumière au matin,
 7 C2 Et toute lumière / Que caressent les yeux ?
 8 C3 Et que seraient les yeux, / Aussi bien ceux qu'on aime
 9 C4 J'apporte / Ce que demande à tous / Le besoin.
 *
 10 D1 Je suis sans goût / Pour donner à chacun le sien.
 11 D2 Sans odeur, sauf peut-être / Celle où l'origine /
 A trouvé sa source.
 12 D3 Sans couleur que celle / Qui nie les autres /
 Pour qu'elles se dépassent.
 13 D4 Je n'ai pas de demeure : / La mer elle-même /
 N'est qu'un lieu de transit / Comme les nuages.
 14 D5 Le sel me condamne / A me nettoyer.
 15 E1 J'ai la paix / Dans mon pouvoir,
 16 E2 Le repos / Dans le mouvement.
 17 E3 J'ai mon repos / Dans la feuille de géranium /
 Où je travaille à son rêve.
 18 E4 J'ai mes dimanches / Dans les flaques sur les chemins /
 Où rien ne passe
 19 E5 Que le papillon qui déjà m'a bue / Dans la fleur de chicorée. /
 C'était lui.
 20 F1 Plus que l'arc-en-ciel / J'ai ma gloire
 21 F2 Au fond des grottes / Quand je monte /
 Pour devenir espoir de source,
 22 F3 Dans la rivière, au frôlement / Du soleil levant, /
Du soleil couchant,
 23 F4 Et quand me touchent / La libellule et la baigneuse.
 *
 24 G1 J'ai ma gloire / Dans mon efficience.
 25 G2 Parfois / Dans mes colères.
 *
 26 H1 L'eau douce, / Qu'ils disent,
 27 H2 De moi qui domine, / Comme la musique,
 28 H3 Elle qui s'inspire de mes voyages /
 Et de mon rêve de repos

Les lignes 5 et 6, représentent respectivement un pôle émetteur (*moi*) et un pôle récepteur (*le géranium*). Elle permettent de relire le poème, non plus seulement comme une définition de l'eau douce, mais encore comme une définition du travail poétique, par quoi il existe bien ici une réflexivité qui fonctionne selon le schéma que Michel Collot avait établi pour le lien Sa/Sé, mais qui s'établit cette fois au niveau du lien supérieur texte/thème :


 texte → thème

En effet, le poème se définit lui-même par le simulacre, la non-chose, qui prend soin de la terre en sa vitalité (l'eau est symbole de vie) et en sa structure. Par la production d'un lieu textuel, la poésie épouse le monde. La relation émetteur-récepteur met en évidence l'impossibilité de la poésie d'exister en dehors de celui qui la lit (l'eau n'a forme que dans et grâce au géranium). Le mot « sel » qui est l'objet d'échos phoniques (voir infra), apparaît comme pivot. Placé au milieu du poème, il semble à première vue en décalage avec le thème de l'eau douce, mais du point de vue du sens réflexif, il fait signe métaphoriquement : renvoyant à l'expression « le sel de la terre », il désigne un niveau de signification qui menace toujours de se mêler au poème : le niveau religieux d'une part, le niveau idéologique (au sens large) de l'autre. D'où le travail de Guillevic visant à instaurer une certaine « transparence » du sens, celle fondée sur l'absence de valeurs, ce qui explique peut-être la relative absence de métaphores dans le poème.

La mise en relief de cette structure isotopique permet par ailleurs de comprendre comment le rythme s'instaure en enchevêtrant des significations récurrentes : il semble se construire à la manière d'une mélodie. Les récurrences relatives ou exactes des significations jouent comme des notes qui se distribuent selon la logique de la variation et non sur celle de la régularité. Le retour du mot ou de l'isotopie crée une modulation signifiante. Les répétitions de mots, constituant le retour d'un même groupement phonique, permettent l'articulation du rythme sémantique au rythme purement phonique et métrique.

La construction phonique du poème, quoique ne reposant pas sur le retour régulier de la rime, est d'une grande richesse. Guillevic mêle l'assonance à la rime pour construire échos et résonances qui se répercutent non dans l'espace réduit d'une strophe mais sur l'ensemble du poème. Là encore, la répartition des phonèmes se fait plus à la manière des notes, comme mélodie, que sur une structure de répétition régulière.

Rimes et assonances en [a]

- rime en [mwa] : v.1, 8, 14
- rime en [glwar] : v. 51, 60
- assonance en [wa] : v. 38, 62
- rime en [ag] : v. 13, 34, 68
- rime en [as] : v. 30, 46
- assonance en [a] : v. 9, 35

Rimes et assonances en [ã]

- rime en [mã] : v. 40, 55
- assonance en [ã] : v. 7, 44, 56, 57, 61

Rimes et assonances en [œ]

- assonance en [œ] : v. 31 (voyelle ouverte), 59 (voyelle fermée)

Rimes et assonances en [ɛ]

- rime en [ɛr] : v. 16, 63
- rime en [ɛm] : v. 19, 32
- rime en [ɛl] : v. 28, 50
- assonance en [ɛ] : v. 12, 25, 37, 43

Rimes et assonances en [ɛ̃]

- assonance [ɛ̃] : v. 15, 22, 24, 45

Rimes et assonances en [e]

- assonance en [e] : v. 36, 48

Rimes et assonances en [o] ouvert et fermé

- rime en [røpø] : v. 39, 41, 69
- assonance en [o] : v. 29
- assonance en [ɔ] ouvert : v. 20, 52

Rimes et assonances en [ō]

- assonance en [ō] : v. 10, 53

Rimes et assonances en [u]

- rime en [surs] : v. v. 27, 54
- rime en [us] : v 21, 64
- assonance en [u] : v. 3, 4, 23, 58

Rimes et assonances en [i]

- rime en [in] : v. 26, 66
- assonance en [i] : v. 5, 33, 49, 65, 67

Rimes et assonance en [j]

- rime en [ʒeranjøm] : v. 2, 42
- rime en [jø] : v. 17, 18
- assonance en [j] : v. 6, 11, 24

A cette prosodie qui repose sur la fin du vers, il faut ajouter la répétition de mots ou de phonèmes en début de vers :

- [k] : v. 1, 14, 17, 29, 47, 53, 65
- [l] : v. 2, 4, 10, 15, 22, 32, 35, 39, 59, 64 (souvent « le » et « la »)
- [ʒ] : v. 8, 12, 20, 23, 31, 37, 41, 44, 51, 60 (souvent « j'ai »)
- [a] : v. 6, 27, 36,
- [kɔm] : v. 11, 34, 67
- [e] : v. 13, 16, 18, 58, 69
- [pur] : v. 24, 30, 54
- [sɛl] : v. 5, 26 (qui fait écho au mot « sel », v. 35) et assonne avec « elle » en début de v. 68
- [sã] : v. 25, 28
- [s] : v. 21, 49
- [dã] : v. 38, 40, 42, 45, 48, 55, 61, 63
- [d] : v. 7, 56, 57, 66
- [u] : v. 43, 46
- [o] : v. 19, 52
- [m] : v. 3, 9
- [p] : v. 50, 62.

Enfin, il y a dans ce poème un grand nombre d'échos internes : rime « fratrisée » de [mwa] (v. 1, 3), rime « batelée » (v. 45, 46), récurrence du groupe [la] ou [al] (v. 9, 10, 12), allitérations en [s] (v. 25, 26, 27, 28, 29, 30), en [d] (v. 55, 56, 57, 64, 65, 66, 68, 69)...., effets de rimes internes (v. 25 et 28, v. 30, 32 et 35, v. 35 et 36...), etc.

Cette richesse des échos phoniques peut bien être qualifiée d'orchestrale et contribue grandement à marquer le début et la fin de chaque mesure ou vers.

Du point de vue métrique, cette mesure est sous-jacente et idéale, comme la mesure d'une partition capable de contenir un plus ou moins grand nombre de notes selon leur valeur. Le nombre de syllabes, comme le nombre de notes dans une mesure, varie dans le vers. Même si la phrase française n'obéit pas à la logique des pieds et ne possède pas de longues et de brèves bien définies, il n'en reste pas moins que certaines syllabes sont vécues comme brèves alors que d'autres ont une durée plus étendue, notamment en raison de leur plus ou moins grande richesse phonique et leur plus ou moins forte accentuation dans le mot et dans la phrase : le mot-syllabe d'un seul son, portant l'accent tonique, comme « que » [k], par exemple, serait alors l'un des plus brefs alors qu'un mot comme « gloire », placé à la rime, possède une syllabe de cinq phonèmes [glwar] qui sera donc ressentie comme beaucoup plus longue.

Ces quelques remarques, tout à fait incomplètes, sur le rythme de « L'eau douce » de Guillevic font apparaître l'interdépendance du rythme sémantique et du rythme phonique et métrique. Le mouvement mélodique du poème, qui vise à rendre tangible, à mimer, la consistance matérielle de l'eau permet en même temps de donner au poème sa réflexivité.

Analyse du rythme dans un poème de Dominique Fourcade

En observant le trente-deuxième poème du recueil de Dominique Fourcade, *Le ciel n'a pas d'angle*, on s'est attaché, cette fois, à mettre en évidence le lien entre rythme et système métaphorique.

En effet, le poème est d'emblée remarquable par un rythme topographique particulier puisque des segments pleins (occupant toute la ligne ou plus) alternent avec des segments laissant la part belle au blanc. Ni verset ni vers libre, ce poème semble de nouveau faire échec aux analyses rythmiques fondées sur la régularité, en dépit d'un rythme structural qui repose sur la récurrence de la structure « parce que... » venant combler le vide créé par la question inaugurale « Pourquoi ? ».

32

- I 1 Pourquoi c'est toujours bleu la seule réponse à la mesure de l'exigence de la question
 2 Parce que ce bleu le bleu est fait du cuivre
 3 Qui est en nous et que nous y puisons pour exister nous confronter et voir enfin
 notre paroi interne
 4 La paroi
 5 Où s'écrase le regard puis que l'âme
 6 Transgresse en bleuité
 7 Cuivre, bleu étale, notre substance sans origine ni départ
 8 Notre substance notre limite nos cendres
- II 9 Parce que ce bleu est la couleur du maximum qui monte à la surface
 10 Rincée de gentianes ainsi
 11 Bleu vient posément à lui-même
 12 Et que seul le maximum a de la transparence
- III 13 Et parce que l'au-delà du bleu est un tambour du même
 14 Et qu'il n'y a pas plus rose que le bleu
 15 Pas plus noir
 16 Et que bleu est soleil ni plus viride
- IV 17 Mur de cette couleur dans le plan de la fenêtre – qui saurait distinguer la lumière
 de nous, le mal de l'un du mal de l'autre ?
 18 Toute la réalité à la vitre
 19 Bleu la réponse aux arêtes coupantes
 20 Prise dans n'importe quelle minute de réel
 21 L'encadrer c'est lui faire de l'ombre intolérablement il le faut
 22 Sur deux côtés seulement
 23 Pour qu'elle soit vue

Cependant, comme le poème de Guillevic, le discours de Fourcade frappe par le nombre de ses anaphores. Un grand nombre de mots fait en effet l'objet d'une répétition :

- « bleu » est répété 10 fois et apparaît une onzième fois dans « bleuité » ;
- « que » est répété 8 fois ; « qui », 3 fois, « qu' », 2 fois, à quoi s'ajoute « quelle » ;
- « et » apparaît 6 fois ;
- « notre » et « nous » sont chacun répétés 4 fois, à quoi s'ajoute « nos » ;
- « parce que » ; « plus » ont 3 occurrences ;
- « couleur » ; « cuivre » « réponse » ; « substance » ; « paroi » ; « maximum ». « mal » ; « même » ; « pour » ; « dans » ont 2 occurrences ;

A ces anaphores s'ajoutent des répétitions de séquences phonico-structurales (répétant les mêmes sons à la même place dans le mot :

- « puis » – « puis-ons » ;
- « seul » – « seul-e » – « seul-ement » ;
- « Sur » – « surface » ;
- « Trans-gresse » – « trans-parence » ;
- « exi-gence » – « exi-ster » ;
- « int-erne » – « int-olérablement »...

D'autre part, on constate un grand nombre de répétitions purement phoniques, notamment, la récurrence des groupes [ãs], [sã] (fonctionnant souvent en chiasme), [no]..., des allitérations en [l], [s]..., des assonances en [a]..., des variations phoniques très distinctes comme [odəla] / [adəla] (vv. 12, 13)...

Enfin, il faut remarquer une relative régularité métrique : les groupes de 4 et de 3 syllabes dominant le poème (en particulier si l'on fait l'apocope du *e* muet) et les masses métriques sont réparties de manière relativement homogène (groupes brefs au début allant progressivement s'allongeant).

Là encore, la mise en évidence de quelques-unes de ces répétitions permet de constater qu'elles n'obéissent pas à la régularité, mais semblent se disséminer librement dans le texte. En revanche, on constate qu'à la fin du texte les phénomènes rythmiques sémantiques et phoniques tendent à se raréfier.

- 2/4/4/4/4/4 Pourquoi / c'est toujours **bleu** / la seule réponse / à la mesure / de
l'exigence / de la question
- 4/2/4 Parce que ce **bleu** / le **bleu** / est fait du **cuivre**
- 4/6/4/4/4/6 Qui est en **nous** / et que *nous* y puisons / pour exister / *nous*
confronter / et voir enfin / notre paroi interne
- 3 La **paroi**
- 3/3/3 Où s'écrase / le regard / puis que l'âme
- 2/4 Transgresse / en **bleuité**
- 1/3/4/4/3 **Cuivre**, / **bleu** étale, / notre substance / sans origine / ni départ
- 4/4/2 Notre substance / notre limite / nos cendres
- 4/4/4/6 Parce que ce **bleu** / est la *couleur* / du maximum / qui monte à la
surface
- 8 Rincée de gentianes ainsi
- 8 **Bleu** vient posément à lui-même
- 7/6 Et que seul le maximum / a de la transparence
- 3/5/4/6 Et parce que / l'au-delà du **bleu** / est un tambour / du même
- 5/2/3 Et qu'il n'y a pas / plus rose / que le **bleu**
- 3 **Pas plus** noir
- 3/3/4 Et que **bleu** / est soleil / ni **plus** viride
- 5/7/6/5 Mur de cette *couleur* / dans le plan de la fenêtre / – qui saurait
distinguer / la lumière de nous, / le **mal**
- 4/4 **de l'un** / du **mal** de l'autre ?
- 6/3 Toute la réalité / à la vitre
- 4/6 **Bleu** la réponse / aux arêtes coupantes
- 6/6 Prise dans n'importe quelle / minute de réel
- 3/6/6/3 L'encadrer / c'est lui faire de l'ombre / intolérablement / il le faut
- 4/4 Sur deux côtés / seulement
- 4 Pour qu'elle soit vue

Par ailleurs, le fonctionnement métaphorique est particulièrement complexe dans ce poème comme dans beaucoup de poèmes contemporains. Loin de se laisser résoudre aux équations traditionnelles de la métaphore qui permettent de localiser un foyer littéral virtuel ou de repérer un comparé et un comparant, la structure métaphorique obéit ici à ce que M. Deguy appelle la « théorie de la figure généralisée ». Dans cette conception du travail figural, « Tout sens (propre) est figuré. Toute figure est cours forcé, force son cours, fraye le langage, tout est *écarté*. (...) Toute figure est figure de pensée » (« Vers une théorie... », p. 842). Et de fait, dans ce poème, le travail de la pensée, « l'exigence de la question », est

rapporté au monde physique de la couleur : « c'est toujours bleu la seule réponse », et à celui des sons : « la mesure de la question » pouvant être comprise, semble-t-il, comme une mesure proprement rythmique. L'objet de cet article n'étant pas de donner une interprétation de ce poème, on voudrait seulement faire ici quelques remarques concernant le mode de lecture d'un tel texte et tenter d'apercevoir son fonctionnement rythmique global.

A l'évidence, un tel texte peut rebuter un lecteur dans la mesure où il n'offre pas, en apparence, un fonctionnement sémantique et/ou communicationnel clair. Ce poème s'expose en effet à un jugement du type « ça ne veut rien dire ». Il est même probable qu'il appartienne à ce que les grammairiens modernes nomment « énoncés asémantiques ». En effet, existe-t-il une différence appréciable entre ce poème et la phrase de Chomsky visant à exemplifier l'asémantisme : « D'incolores idées vertes dorment furieusement » ?³ Plus un énoncé s'écarte de la communication ordinaire, de « l'usage courant », plus il encourt le risque d'irrecevabilité. En ce sens, ce poème fait partie des énoncés les moins aisément recevables. En tant qu'elle est généralisée, la figure offre moins de prise au déchiffrement lectorial. A la différence des énoncés où la figure reste relativement localisable et où le cotexte permet une interprétation relativement aisée, la figure généralisée (celle qui contient le poème et non l'inverse, comme le rappelle Deguy) n'entraîne pas réellement un retardement de la lecture, elle fonctionne sur le mode de l'adhésion globale ou du refus global. En cas de refus, la lecture cesse. En cas d'acceptation, la lecture se déroule à vitesse « normale », à ceci près qu'elle se produit bien souvent sans chercher une interprétation immédiate de l'énoncé, ni en ce qui concerne le référent, ni en ce qui concerne le signifié. C'est à ce niveau que la métaphore, comme transcendantal, ne se distingue plus du rythme même du poème. C'est par le rythme que s'opère le rapt qui permet au lecteur de se saisir du texte un laps de temps avant l'interprétation conceptuelle. Le lecteur saisit d'abord un mouvement (évidemment mouvement de pensée, mais sous-jacent) qui s'oriente peu à peu vers un sens global, grâce notamment aux réseaux isotopiques qui se dessinent bien souvent parallèlement et non linéairement comme dans la lecture ordinaire. Ainsi, dans le poème de Fourcade, la lecture s'établit sur les deux séries parallèles du monde, (souligné dans le schème ci-dessous), exemplifié par la couleur *bleue* et de *l'homme* (en gras ci-dessous).

32

- I 1 Pourquoi c'est toujours bleu la seule réponse à la mesure de l'exigence de
la question
2 Parce que ce bleu le bleu est fait du cuivre
3 Qui est en nous et que nous y puisons pour exister nous confronter et
voir enfin notre paroi interne
4 La paroi
5 Où s'écrase le regard puis que l'âme
6 Transgresse en bleuité
7 Cuivre, bleu étale, notre substance sans origine ni départ
8 Notre substance notre limite nos cendres
- II 9 Parce que ce bleu est la couleur du maximum qui monte à la surface
10 Rincée de gentianes ainsi
11 Bleu vient posément à lui-même
12 Et que seul le maximum a de la transparence
- III 13 Et parce que l'au-delà du bleu est un tambour du même
14 Et qu'il n'y a pas plus rose que le bleu
15 Pas plus noir
16 Et que bleu est soleil ni plus viride
- IV 17 Mur de cette couleur dans le plan de la fenêtre – qui saurait distinguer la
lumière de nous, le mal de l'un du mal de l'autre ?
18 Toute la réalité à la vitre
19 Bleu la réponse aux arêtes coupantes
20 Prise dans n'importe quelle minute de réel
21 L'encadrer c'est lui faire de l'ombre intolérablement il le faut
22 Sur deux côtés seulement
23 Pour qu'elle soit vue

Les liens grammaticaux permettent de mettre en relations les deux séries apparemment divergentes du réel et de l'intimité humaine. Mais au lieu de s'établir ponctuellement, cette mise en relation est globale, retenant plus l'idée de lien que la nature exacte de chaque lien. On remarque que les anaphores et les répétitions phoniques relevées précédemment se superposent dans une large mesure aux termes porteurs des deux séries. Ce qui est saisi dans ce poème, c'est une vision symbolique de la métamorphose du physique en métaphysique grâce au penser. Cette saisie se fait à un niveau subsignifiant de la pensée et opère grâce au rythme par la polysémie du lexique (*bleu* désigne une couleur, connote la pureté, renvoie par métonymie au ciel et par extension métaphorique au divin), certains *nœuds* jouent comme carrefours des deux séries, par exemple le mot « viride », mot-valise interprétable comme latinisme issu de *viridus* : « vert » en latin, auquel s'ajoute par contamination phonique l'idée de

« virilité », enfin certaines *relations* sont plus aisément interprétables, comme la métaphore du *cuivre*, désignant le sang, rouge à l'intérieur mais bleu à la surface de la peau. Ce travail du sens, qui peut être infiniment analysé, est vécu par le lecteur comme rapt. Le rythme phonique et lexicosémantique à la fois emporte l'adhésion du lecteur et crée inconsciemment des connexions qui ne seront explicitées qu'au niveau des relectures successives.

La structure métaphorique du poème apparaît donc comme un transcendantal de la notion même de rythme qui semble viser à l'abaissement du niveau de conscience vers des mouvements de pensée sous-jacents, ceux-là même que Gustave Guillaume place à l'origine de la systématique de la langue et dont il tente de donner une représentation conceptuelle. La glose qu'il faudrait faire de la portée signifiante de ce poème est, on s'en doute, considérable, ce qui tend à prouver que *le fonctionnement métaphorique du langage (et de la réception qu'il conditionne) représente une substantielle économie de moyens, donc un facteur de vitesse, vitesse du travail sous-jacent de la pensée qui déploie dans les profondeurs une densité de réseaux formant bel et bien sens et tendant à configurer la vision du monde du récepteur*. Ainsi, comme dans le phénomène physique de surfusion, le rythme s'accroît-il lui-même, créant, à réception, l'effet du sublime.

Au regard de ce qui précède, le rythme apparaît donc comme une notion riche et complexe. Compris comme résultat d'une *répétition le plus souvent soumise à variation*, et non comme le retour du même, il pourrait être défini comme *la force du langage*, c'est-à-dire, en bonne physique, ce qui naît de l'interaction des éléments, car la répétition ne devient sensible que dans un discours qu'elle n'envahit pas, comme tendrait à le prouver les très fades poèmes expérimentaux où seule la variation typographique reste de mise (comme par exemple le poème « Persiennes » de Louis Aragon dans *Mouvement perpétuel*, où le poète utilise le mot *persienne* dispersé sur la page...). L'effet de rythme ne peut donc tenir qu'à la double confrontation de ce qui se répète avec ce qui ne se répète pas et de ce qui change au sein même de la répétition (place, son, sens...). D'autre part, la richesse rythmique du poème est à la fois le fait de facteurs visuels (la mise en espace du texte, la typographie), de facteurs phoniques (réurrence des sons et/ou des mètres), de facteurs sémantiques (réurrence des mots et/ou des idées) et de facteurs structuraux et syntaxiques (réurrence d'une construction grammaticale).

Loin d'apparaître comme un événement sensoriel purement superficiel, le rythme en poésie, en regard des analyses qui précèdent, nous semblent être à la source de la conversion du physique en penser, comme le

suggèrent : 1° les remarques qui sont souvent faites sur l'articulation du rythme poétique avec un rythme biologique ; 2° les conclusions que nous pouvons tirer des analyses précédentes : le rythme poétique ne peut être considéré comme un phénomène purement physique : d'une part, il s'articule sur le mouvement de la pensée dans la mesure où il prend appui sur des phénomènes sémantiques, d'autre part il stimule ce mouvement de pensée en favorisant des interconnexions subsignifiantes et infralogiques.

Laurence Bougault
Université de Rennes II

Notes

1. Cette citation nous semble en effet suffisamment polysémique pour pouvoir recéler deux aspects congruents de l'œuvre rimbaldienne : la vitesse du rythme dans ses œuvres et la fulgurance de son entrée et de sa sortie en poésie. Cette citation n'a pas seulement un sens biographique, elle met en jeu l'écriture poétique, ce que Char ne se sent pas obligé de signaler dans la mesure où pour lui l'attitude existentielle ne se distingue pas de l'acte créateur.
2. Le diagramme n'est peut-être pas le modèle le mieux adapté à l'étude du rythme, mais ce modèle reste sans doute à inventer, car les modèles acoustiques ne permettent pas 1° de mettre en valeur ce que la structuration rythmique a de profondément ancré dans l'espace (elle est du temps spatialisé), 2° de garder unis sens et rythme.
3. Pour notre part, nous dénonçons la pertinence d'un tel concept (de même que celle du concept d'agrammaticalité). Tout ce qui est produit en discours peut avoir une explication en langue et possède donc un sens et une grammaire, dès lors qu'au moins un locuteur et un récepteur le considère comme tel. Simplement, tel ou tel énoncé peut être reçu (plus ou moins fréquemment) comme irrecevable pour ceux qui le lisent.

Bibliographie

- Baudelaire, C. : *Œuvres*. Gallimard, coll. « Bibliothèque de la pléiade », 1940.
Benveniste, E. : La notion de 'rythme' dans son expression linguistique, in : *Problèmes de linguistique générale*. Gallimard, 1966, pp. 327-335.
Char, R. : *Œuvres complètes*. Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1983.
Fourcade, D. : *Le ciel n'a pas d'angle*. POL, 1983.
Gauthier, M. : *Système euphonique et rythmique du vers français*. Klincksieck, 1974.
Guillaume, G. : *Langage et sciences du langage*. Nizet, 1993.

- Guillevic, E. : *Trouées, poèmes 1973-1980*. Gallimard, 1981.
- Iser, W. : *L'Acte de lecture, théorie de l'effet esthétique*. Bruxelles, Pierre Mardaga Editeur, coll. «Philosophie et langage», 1976/85.
- Kahn, G. : *Symbolistes et décadents*. Slatkine, 1977.
- Kristeva, J. : *La révolution du langage poétique*. Seuil, 1974.
- « Contraintes rythmiques et langage poétique », *Polylogue*. Seuil, 1977.
- Meschonnic, H. : *La rime la vie*. Lagrasse, Ed. Verdier, 1989.
- Mazaleyrat, J. : *Éléments de métrique française*. Armand Colin, 1965/90.
- Ricœur, P. : *La métaphore vive*. Seuil, coll. «Poétique», 1975.
- Roubaud, J. : *Dire la poésie*. Gallimard, 1981.
- *La vieillesse d'Alexandre : essai sur quelques états du vers français*. Ramsay, 1988.

Résumé

Sans empiéter sur le domaine très savant des linguistes, en particulier des phonéticiens et autres éminents spécialistes du rythme (je pense notamment à M. Cornulier, ou à Valérie Pasdeloup qui m'a aidée par ses pertinents conseils), cet article a pour objet de montrer que le rythme ne peut être, en poésie, analysé d'un point de vue purement acoustique, mais reste indissociable de facteurs sémantiques et figuraux. C'est parce qu'il est global, et reçu comme tel, que le poème fonctionne comme rapt et déroge aux lois informationnelles du langage conceptuel. Mouvement du poème, le rythme, du point de vue stylistique, est toujours d'abord pensée mouvante.