

101 DESSAUS, GÉRARD & MESCHONNIC, HENRI. Traité
du rythme. Paris: Dunod, 1998, p. 32-56.

2. L'enjeu du rythme dans la théorie du langage

Dans nos habitudes culturelles, le rythme est traditionnellement et contradictoirement (mais en même temps grâce à cette contradiction), à la fois une notion technique, limitée, formelle, et une notion universelle, valable pour tous les domaines. C'est la même notion du rythme qui se distribue dans tous les rythmes, les rythmes cosmiques, les rythmes biologiques, les rythmes sociaux, le rythme dans le langage et le rythme dans les arts, de la musique aux arts plastiques et à l'architecture.

En même temps, dans le domaine littéraire, une longue histoire, on l'a vu, a spécialisé le rythme dans la métrique, c'est-à-dire seulement dans les vers, produisant l'illusion, variable selon les langues et les cultures, que la prose n'avait pas de rythme. Cette notion classique du rythme le définit comme une alternance de marques (temps fort, temps faible) du même et du différent.

Cette définition convient parfaitement aux rythmes cosmiques et biologiques, que représente une sinusoïde idéale. Les jours et les nuits. Les marées. Dans les rythmes sociaux, l'usage montre que le rythme est de fait identifié à la cadence, régulière (le pas cadencé des militaires, les cadences de travail à l'usine). Le rythme alors est une sorte de métrique sociale que renforce la généralisation culturelle des célébrations et des commémorations à dates fixes (les centenaires, la fête des Mères, le jour de la Femme, ou de l'Enfant). Dans les arts, la musique est le domaine qui s'en arrange le mieux, du moins la musique classique. Mais le langage est le domaine auquel la définition courante convient le moins et où elle produit une situation critique.

Cette situation critique n'apparaît pas dans le langage, parce que le langage est massivement, universellement identifié à une représentation et à une seule, celle du signe linguistique. Des Stoïciens à Saussure et au structuralisme (pas tant le structuralisme de Prague, en 1929, que la vogue du structuralisme littéraire en France à partir des années soixante), le langage a été avant tout vu comme un modèle réservé aux techniciens du langage, les linguistes, dans la mesure où il semblait évident que sa définition était essentiellement linguistique, c'est-à-dire que son unité spécifique était le couplage d'un son et d'un sens – d'un signifiant et d'un signifié – tous deux constituant le signe. Le langage est alors le seul système de signes à double articulation : des phonèmes (propres à chaque langue, comme éléments qui définissent un sens, mais qui par eux-mêmes n'ont pas de sens) et des unités de sens, les mots. Ce qu'il est, indéniablement.

Cette représentation technicienne du langage – indiscutable, on le répète, dans ses limites propres – effaçait cependant quelque chose de capital pour la connaissance du langage : le fait que le *signe*, ainsi conçu, n'est pas *tout* le langage, mais seulement un modèle de fonctionnement, ou *paradigme*, qui n'est pas cantonné au langage, mais se reproduit dans cinq autres domaines. Il y a ainsi un paradigme anthropologique du signe, un paradigme phi-

losophique, un paradigme théologique, un paradigme social et un paradigme politique. Tous les six, ensemble, constituent le signe, ou plus exactement la logique et la régie du signe.

Le *paradigme linguistique* est l'élément organisateur sur lequel se modèlent, par homologie, les cinq autres paradigmes, à la fois dans leur discontinuité visible, voyante, même, qui les rend apparemment étrangers les uns aux autres, et dans leur interpénétration beaucoup moins visible. Car ces six domaines, qui peuvent apparaître éloignés les uns des autres, sont pourtant intimement liés, en ce qu'ils touchent fondamentalement à l'individu humain, au sens de ce qu'il est et de ce qu'il fait.

Le modèle du paradigme linguistique du signe est le couple formé par le signifiant linguistique pris comme forme et le signifié, partie du signe prise en fait pour la totalité du signe linguistique, puisque ce que l'on retient du signe, c'est le sens. C'est ce que montre traditionnellement la traduction : après l'abandon des aspects du signifiant qui tiennent à la spécificité de la langue de départ, le bon sens commande « naturellement » de conserver l'essentiel – le sens. De ce paradigme linguistique du signe découlent d'autres conceptions dualistes des activités liées à la pratique du langage : la rhétorique des figures, avec son opposition du fond et de la forme et sa stylistique de l'écart ; l'antagonisme classique entre vers-poésie d'un côté et prose de l'autre ; la façon la plus courante de traduire : traduire, c'est traduire le sens.

Le *paradigme anthropologique* du signe est celui qui, à la recherche de la définition de l'homme, l'enferme dans une série d'oppositions, comme celle de la voix et de l'écrit, assimilée à l'opposition du vivant et du mort, ou celle du langage, comme lieu de l'abstraction généralisante, à la vie, qui concerne les particuliers concrets. Cette conception dualiste a pour effet de légitimer une anthropologie de la totalité comme celle de Lévy-Bruhl, qui opposait le logique (le normal-civilisé-adulte-masculin-blanc) au pré-logique (le sauvage-le fou-l'enfant-la femme-le poète).

L'affaire est d'importance, puisque l'anthropologie intervient comme histoire de la connaissance de l'homme. De là son lien – car les paradigmes communiquent entre eux – avec la conception classique du sujet philosophique, et l'humanisme abstrait, qui mesurait les comportements humains au modèle d'un Homme universel, transcendant les cultures et les civilisations. De cela, l'ethnologie, entre autres, a fait la critique. Plus généralement, la

modernité en art et en littérature a été, au xx^e siècle, précisément la critique de cet humanisme abstrait.

C'est sur une tout autre tradition que se fonde l'anthropologie historique du langage. Elle s'appuie sur la poétique du rythme, conception non dualiste du langage, pour fonder une critique de l'anthropologie conçue sur le modèle binaire du signe.

Dans le domaine de la *philosophie*, le paradigme du signe oppose les choses et les mots, le signe y est alors interprété comme l'absence des choses : « le mot chien n'aboie pas ; on ne mange pas le mot pain ». Les mots « chien » et « pain », désignant les objets chien et pain, les rendent présents dans le langage mais ne les rendent présents qu'en tant qu'ils y sont, par leur nécessité d'objets réels, absents. Ce sont les deux temps – sémiotique et ontologique – de la conception philosophique du signe linguistique : d'abord le signe vaut pour la chose, dont il est un substitut ; ensuite, il vaut pour l'absence de la chose. Ce rapport du signe à la chose est un rapport de négativité. Chez Hegel, il motive la mort et le meurtre de la chose, dans la conscience¹.

C'est la vision du langage ordinaire, instrumental, véhiculaire, en face duquel la poésie se trouve jouer le rôle mythique d'un langage non utilitaire (pour Sartre, « les poètes sont des hommes qui refusent d'utiliser le langage »), seul capable de retrouver l'union primitive des mots et des choses, de l'homme et de l'univers – conception qui sacralise la poésie en la rendant indiscernable du sacré. Et plus on l'oppose au langage ordinaire, plus on renforce le signe – son *autre* – en croyant en sortir. C'est aussi ce même paradigme qui oppose un langage originaire (la poésie) et un langage conventionnel (le langage ordinaire), avec pour conséquence d'entretenir la confusion entre le *conventionnalisme* et le *radicalement arbitraire* de Saussure.

Le conventionnalisme, c'est la position d'Hermogène dans le *Cratyle* de Platon. Le langage, les mots, résultent d'un accord, sans rapport avec la nature. Ce sont les hommes qui, par une forme de contrat, se sont donné le langage tel qu'il est. Mais on savait déjà, au xviii^e siècle, qu'un tel accord, pour avoir lieu, pré-suppose précisément le langage. Les partisans du lien naturel ont

1. Voir, pour la discussion de ce point, Henri Meschonnic, *Le Signe et le poème*, Gallimard, 1975.

donc postulé un conventionnalisme secondaire : le langage serait conventionnel par défaut, le contrat linguistique se révélant nécessaire pour remédier à l'usure de l'histoire, responsable de la perte, de l'oubli du lien à la nature.

Tout le structuralisme, comme il confondait *système* (ensemble organisé par des unités qui sont interdépendantes) et *structure* (ensemble d'unités solidaires, mais pas forcément interdépendantes : on a même pu faire de *structure* le synonyme de *plan*), a vécu de la confusion entre le caractère conventionnel du signe et le « signe radicalement arbitraire », chez Saussure. Or, du point de vue de la poétique du rythme, le « radicalement arbitraire » est le caractère radicalement historique du langage, des langues, du discours, et des discours. Ce qui signifie que l'individu trouve le langage en venant au monde et que, par conséquent, l'origine du langage ne se trouve pas ailleurs que dans cette incessante activité du langage que sont les discours. On aperçoit qu'à la cohérence du signe ne peut que répondre la contre-cohérence du rythme. C'est en cela que la pensée du rythme se révèle fondamentalement comme une critique, une critique du signe.

Les trois paradigmes du signe décrits jusqu'ici – linguistique, anthropologique, philosophique – sont des universaux. Mais il y a aussi un *paradigme théologique* du signe, culturel et régional, lié au monde occidental, mais qui est mondialisé dans la mesure où l'Occident s'est mondialisé. C'est le paradigme qui oppose l'Ancien Testament au Nouveau Testament, l'ancienne « alliance » à la nouvelle, dans un combat théologique pour la possession du sens, – le sens vrai, le sens unique – tel que la théologie chrétienne de la préfiguration met dans le Nouveau Testament le Sens de l'Ancien, et devient ainsi le *Verus Israël*.

Ce paradigme théologique du signe a des implications philosophiques, puisqu'il est le modèle de la dialectique chez Hegel, de l'*Esprit du christianisme et son destin* à la *Phénoménologie de l'esprit*, donc le moule de la logique marxiste, qui procède de la dialectique hégélienne. Il est, par un autre côté, le moule de l'antijudaïsme chrétien qui a fait le lit de l'antisémitisme biologico-politique à la fin du XIX^e siècle. C'est le paradigme du théologico-politique : il y a du théologico-linguistique dans le théologico-politique.

Le *paradigme social* du signe est l'opposition, dans toutes ses formes, entre l'individuel et le social : depuis la conception

romantique qui dresse l'artiste (bourgeois) contre sa propre classe, jusqu'aux théories de certains anthropologues contemporains, pour qui individu et individualisme, individualisme et hégémonie se confondent dans une même atomisation de la société occidentale, où elle se trouve définie par opposition au communautarisme (quelque peu idéalisé) des sociétés primitives. Dans les deux cas, le sujet est manqué dans sa spécificité, sa capacité de dissoudre l'opposition simpliste de l'individuel et du collectif.

Le *paradigme politique*, enfin, est celui du *Contrat social* de Rousseau. Il oppose, dans la démocratie, la minorité à la majorité, celle-ci identifiée symboliquement au Souverain, instituant par là une contradiction fondamentale dans la pensée de la démocratie.

On répète que c'est l'ensemble de ces six paradigmes, et non le paradigme linguistique seul (bien qu'il soit le modèle des cinq autres) qui constitue le signe. Le signe et le rythme, quand ce dernier est assimilé au processus alternatif de la métrique, sont des modèles pour une conception discontinue du monde. Ils vont bien au-delà de la vue toute technique et linguistique dont on a l'habitude, et que le structuralisme, moment triomphaliste de la rationalité du signe – et du signe comme modèle absolu de la rationalité – a renforcée. Mais la critique du rythme platonicien, telle que Benveniste permet de la penser, par son histoire de la notion de rythme, sans avoir fait lui-même cette critique, montre la connivence du signe et de la conception métrique du rythme. En même temps, cette critique découvre et engage, en décrivant une conception du rythme comme organisation subjective – c'est ce qu'on reconnaît comme l'*historicité radicale* du langage – d'autres modes de représentation et de fonctionnement du monde. On voit que la notion de rythme n'a pas un rôle mineur, mais qu'elle a des conséquences sur toute la pensée de la société.

Au lieu du paradigme linguistique du signe, qui impose une conception discontinue des objets qu'il décrit (le langage interprété à travers la langue, le sujet confondu avec l'individu, la société devenant alors ce qui s'oppose à l'individu, au lieu que le sujet est radicalement social), une poétique du rythme conçoit les pratiques humaines comme des sémantiques du continu.

La sémantique est le fonctionnement du sens, et l'étude de ce fonctionnement. Dans le signe, le sens est hétérogène à la forme, au son. La passerelle, à la fois exceptionnelle et banale, qui les unit est la notion d'*expressivité*. À quoi a complaisamment contri-

bué un symbolisme qu'on a prêté aux sonorités, mais qu'en réalité on empruntait au sens. On le reconnaît quand il dit, par exemple, que le groupe [fl] exprime l'écoulement dans « fleuve ». Mais pas dans « fleur »... Mis à part ces tentations subjectivistes de retour à la nature, le caractère à la fois sémiotique (c'est indéniable, il y a bien des signes dans le langage) et sémantique (les discours produisent du sens) du langage installe bien la sémantique dans les unités discontinues du signe.

Ce que la théorie nouvelle du rythme doit reconnaître, c'est tout ce qu'il y a aussi dans le langage et qui est de l'ordre du continu, entre le corps et le langage, entre une langue et une littérature, entre une langue et une pensée : un ensemble de dispositifs signifiants qui sont des sémantiques du continu. On mesure l'enjeu d'une telle conception du rythme, puisqu'il s'agit d'une véritable mise en crise de la représentation du signe. Mais ce qu'il importe de comprendre, surtout, c'est que cet enjeu, qui n'est pas une plaisanterie, puisqu'il touche à la fois à la conception qu'on a du langage, de la société, de l'individu humain, et de leurs rapports, se trouve impliqué, positivement ou négativement, mais *nécessairement*, dans le concret de la moindre des analyses de rythme.

Il y a une très grande force du signe. Elle interdit de se satisfaire désormais des illusions d'un nietzschéisme littéraire, un culte de la folie, venu de Georges Bataille et d'Artaud, qui avait cours il y a quelques années, et selon lesquelles il y avait une sortie hors du signe. Même la vraie folie n'est pas une sortie hors du signe. Encore moins son imitation, qui n'est au mieux qu'un genre littéraire, une imitation de la littérature, non la littérature.

Mais la force du signe est paradoxale. Elle échoue contre le moindre poème. Elle ne sait ni ce qu'est, ni comment ou pourquoi se fait quelque chose comme *Madame Bovary*. Ce que Sartre essayait de découvrir dans *L'Idiot de la famille*. Bref, la littérature, et tout ce qui en relève, la met en échec.

Il s'agit donc non pas de sortir du signe, mais d'en reconnaître les limites : reconnaître que ce qu'on nous a si longtemps présenté comme la nature des choses – la nature du langage – n'est qu'une représentation du langage. Historique, culturelle, située, comme toute représentation. Mais elle se donnait pour illimitée, puisqu'elle se confondait avec le langage même. Banalement. Comme font les traductions, qui se font oublier comme traductions.

Ce travail de reconnaissance des limites du signe est le travail de la critique du rythme – dans son acception nouvelle.

Cette situation critique n'apparaît pas dans la régie du signe. Elle apparaît seulement pour et par une anthropologie historique du langage qui constate que le modèle binaire du rythme, idéalement réalisé dans la métrique, et dans l'opposition classique entre ce qui est métrique et ce qui ne l'est pas, n'est pas universel.

L'examen de ce qui échappe au sens binaire du rythme laisse précisément entrevoir ce que la définition courante du rythme, comme alternance et la définition courante du langage par le signe linguistique, toutes deux ensemble (leurs deux dualismes s'ajoutant), ne permettent pas de voir : qu'un autre fonctionnement et une autre définition du rythme sont empiriquement à l'œuvre dans le langage, et qu'une autre définition du langage que celle du signe est également possible et nécessaire. Par l'écoute du rythme comme sémantique du discours.

Il en ressort que la définition du rythme, tout en étant jusqu'ici universelle, dépend de ce qui, entre tous les domaines où on la retrouve, la met en crise : le langage ; que c'est donc la théorie du langage qui est, de ce point de vue, déterminante pour construire une anthropologie historique générale ; que dans la théorie du langage, la théorie du rythme est stratégique ; et que, dans la théorie du rythme, la théorie de la littérature est stratégique. Car c'est de sa méconnaissance que dépend la définition traditionnelle. C'est de sa critique, inversement, que dépend la réaction en chaîne d'une autre définition du rythme et, par là, d'une autre conception du langage.

Le rythme est donc, dans son universalité, et à travers elle, d'abord un concept dont dépend le langage, et qui dépend du langage – un concept du langage. Par quoi le problème théorique est ici celui de la fin d'un universel. Aux autres domaines (la physique, la biologie, la musique, etc.) de penser spécifiquement ce qu'est, pour eux, le rythme. On peut d'avance imaginer qu'on y retrouvera la grande partition entre les sciences de la nature et les sciences de l'historique.

Dans l'état présent de la question, il semble qu'il y ait, chaque fois diversement, quatre domaines où la définition courante du rythme est concrètement mise en échec – autant de limites à son universalité présumée.

Dans l'organisation du verset biblique ; dans la poétique du Coran perçue comme ni vers ni prose, et surtout pas poésie, la poésie étant, pour Mahomet, mensonge ; dans la poétique chinoise ancienne, avec une forme, le *fu*, qui mêle vers et prose ; et dans la poétique du vieux russe, avec le *Dit de la bataille d'Igor*, dont les spécialistes ne savent pas s'il est en vers ou s'il est en prose. N'entrent pas ici en compte les métriques perdues, comme celle du nahuatl. Il se peut qu'il y ait d'autres exemples. Mais le cas de la Bible à lui seul suffirait. Il constitue (à la fois à part et inséparablement de son rôle culturel en Occident) un levier théorique pour repenser le rythme.

Car le verset y est organisé par une hiérarchie d'accents disjonctifs et conjonctifs (dont l'ancienneté est attestée par les noms de certains accents qui désignent des mouvements de la main, ancienneté antérieure à la mise tardive par écrit) qui est le seul principe organisateur des groupes et des pauses, à travers la totalité du texte hébreu (système de cantillation qui n'a qu'une minime variation pour trois des vingt-quatre livres de la Bible hébraïque : *Job*, les *Proverbes*, les *Psaumes*). Ce principe ne permet pas de distinguer des « vers » ou de la « prose ». Il ne permet donc pas une définition formelle, par une métrique, de ce qu'on appelle « poésie ». La notion de « poésie » est absente dans l'anthropologie biblique, qui a seulement l'opposition du parlé et du chanté (voir plus loin, pp. 107-109).

Toute l'histoire du rapport entre la Bible et « l'Occident » peut se voir comme l'histoire d'une irréductibilité de sa poétique au modèle grec binaire, qui répartit le langage entre ce qui est en mètres et ce qui ne l'est pas. Les théories métriques, d'abord à partir du grec, puis à partir de l'arabe, ont toutes échoué, bien que la « critique biblique », jusqu'au *xx^e* siècle, n'ait pas manqué, surtout sous l'influence de la philologie du *xix^e* siècle, de corriger le texte reçu pour le faire convenir à telle ou telle hypothèse métrique.

Sans entrer davantage ici dans le détail, l'absence d'une métrique dans la Bible comme principe distinctif d'une identité entre vers et poésie, l'impossibilité d'une définition formelle de la poésie qui en résulte, et qui se trouve remarquablement correspondre à un phénomène caractéristique de la modernité poétique, apparu au *xix^e* siècle en Europe avec le poème en prose et le vers libre, tout cela concourt à une définition non métrique du rythme.

L'omniprésence d'une rythmique dans la Bible fait que le rythme y est l'organisation du mouvement du sens, mouvement continu, reposant sur une pluralité accentuelle. En quoi cette rythmique est un point de départ pour penser le rythme hors du modèle binaire qui a cours communément. Une rythmique : configuration du rythme propre à un texte.

Il est certain que la représentation classique du rythme s'intègre dans la représentation commune et ancienne du langage comme discontinu, le discontinu du signe, composé d'éléments hétérogènes (signifiant et signifié), le discontinu des mots entre eux, comme unités discrètes et autonomes, et le discontinu des phrases entre elles comme unités grammaticales de la langue. Toute la cohérence des concepts de langue, de signe, de sens (forme et contenu, ou expression et contenu), de mot, de phrase, s'accommode fort bien de la définition classique du rythme, qui y prend sa place comme un aspect de la forme, quand il est assimilé à la métrique. Le signe comme discontinu et le rythme comme discontinu (dans sa conception traditionnelle) se renforcent donc l'un l'autre, et renforcent la représentation du langage comme discontinu.

C'est de la poétique du rythme dans la Bible – et de la poétique de sa traduction¹ – ainsi que d'une reprise, par Benveniste, pour la théorie du langage, de l'archéologie de la notion de rythme, que vient une critique de la notion platonicienne de rythme. La critique a donc son point de départ et son lieu dans la poétique. Du coup cette critique même transforme et redéfinit la poétique.

Pour une anthropologie historique du langage, c'est de la postulation d'une interaction entre théorie de la littérature et théorie du langage que vient une critique de la notion traditionnelle de rythme. Cette postulation manifeste la nécessité d'une autre notion du rythme. Cela, dans la mesure où on est en droit de demander au moins à une représentation du langage de représenter la pluralité des manières dont le langage fait sens et agit, non de la masquer, comme fait le signe, et également la notion traditionnelle du rythme.

1. Voir « Poétique du sacré dans la Bible », dans Henri Meschonnic, *Pour la poétique II*, Gallimard, 1973 ; *Les Cinq Rouleaux*, Gallimard, 1970 ; *Jona et le signifiant errant*, Gallimard, 1981.

On ne peut plus ne pas voir que c'est ce qui a lieu avec la notion traditionnelle du rythme et du signe, à partir du moment qu'on ne se satisfait plus de représentations régionales (les disciplines traditionnelles : linguistique, études de littérature, etc.) sans rapport entre elles, mais qu'on requiert d'une conception du langage d'inclure toutes les activités du langage, au lieu des doctrines linguistiques qui se bornent au langage dit ordinaire, laissant aux spécialistes de la littérature le langage dit poétique.

Penser le rythme oblige à reprendre un projet théorique énoncé en 1960 par Roman Jakobson, dans sa conférence « Linguistics and Poetics », où il exposait que désormais des spécialistes du langage et de la littérature ignorant chacun la discipline de l'autre étaient de « flagrants anachronismes ». L'époque n'a fait depuis que démentir cette assurance. En quoi elle n'a fait aussi qu'en renforcer et en étendre la nécessité.

Si on tient compte du caractère situé, historique de la définition platonicienne du rythme, qui n'est devenue la définition courante qu'en se généralisant (et qui est donc plutôt une généralisation qu'un véritable universel), si on tient compte de ses limites de pertinence anthropologique, on est amené à reconnaître que, pour analyser les fonctionnements du langage dans leur diversité, les modèles du discontinu – son, sens, phrase, lexique, morphologie, syntaxe (qui correspondent à une partie de ces fonctionnements) – justement ne les représentent qu'en partie. Ils cachent tout ce qui est de l'ordre du continu. Ils empêchent de le penser, c'est-à-dire de le connaître.

Avec le rythme, c'est comme avec le signifié dans le signe : une partie, le discontinu, est prise pour le tout – discontinu et continu. Au sens où, certainement, s'il y a à la fois du discontinu et du continu dans le rythme et dans le langage, comme on le verra plus loin lors des études de prosodie et des études de textes, le discontinu n'est pas à côté du continu, mais il est pris *dedans*, il ne le précède pas, il en procède, comme Humboldt dit à propos des mots dans leur relation au discours.

C'est ce qui fait cette situation étrange : l'empirique de chacun, de chaque instant, quels que soient la langue et la culture, le lieu et le moment, est absent de la définition du langage par le signe et de la définition du rythme par l'alternance formelle métrifiée. Et c'est pour cela que la critique du rythme est une critique du signe.

Le problème actuel de la théorie du rythme est donc de construire, à côté de la cohérence conceptuelle du discontinu, la cohérence conceptuelle du continu. Il s'agit, compte tenu de sa longue occultation, de donner au continu une existence théorique correspondant à son existence empirique. Ce qui comporte inévitablement une stratégie nouvelle des questions et des manières de décrire le langage.

Une curieuse inversion – curieuse pour une comparaison toute formelle, mais entièrement conforme à l'histoire et à la politique des représentations du langage – fait que l'histoire du discontinu est une histoire continue, dans notre monde de représentations, depuis Platon : le modèle du discontinu a dominé l'histoire des représentations du langage. Mais l'histoire du continu, car il y en a une, est une histoire discontinue : apparitions et disparitions.

Le continu commençait avec la philosophie ionienne, Platon y met fin. Ou plutôt il l'enfouit sous la régie du discontinu. Sauf erreur, à reprendre, il semble que cette histoire ne recommence – et en un sens peut-être elle ne commence vraiment – qu'avec Humboldt. C'est l'histoire des questions qu'il est le premier à poser (et que nous en sommes seulement à commencer de penser, d'où leur réputation de difficulté), de l'interaction (*Wechselwirkung*) et de l'implication réciproque entre une langue et une culture, entre une langue et une littérature ; ou des questions qu'il implique, celle du rapport entre un sujet et sa langue, celle du rapport, par là, entre le langage et le corps bien avant la psychanalyse, qui n'a d'ailleurs fait que l'effleurer, ou l'alléguer. Car il s'agit de poétique, non d'herméneutique – la science de l'interprétation. Et les concepts ni de l'herméneutique (qui n'ont trait qu'au sens, et donc ne connaissent que le signe), ni de la psychanalyse, quand elle tient lieu d'herméneutique littéraire, ne disent quoi que ce soit du rythme – à peine dans sa notion classique, et certainement pas au sens de la poétique du rythme.

Il y a une poétique du rythme quand l'organisation du mouvement de la parole dans l'écriture est le fait d'un sujet spécifique, qu'on appellera le sujet du poème. Ce sujet fait que l'organisation du langage est une subjectivation générale, et maximale, du discours, telle que le discours est transformé par le sujet et que le sujet advient seulement par cette transformation même.

Subjectivation du discours désigne l'effet de ce qui apparaît dans un texte quand on y considère le fonctionnement du rythme

comme la matière d'une sémantique spécifique, d'une activité qui n'est pas celle de la désignation du sens mais la constitution de séries rythmiques et prosodiques. Le *sujet*, dans un texte, tout en étant un sujet de langage, ne peut pas être le sujet de l'énonciation dans le discours, au sens de Benveniste, parce que ce sujet reste un sujet linguistique. On a déjà dit qu'il ne pouvait pas non plus s'agir du sujet freudien – pour la bonne raison qu'il ne suffit pas à faire qu'un texte soit littéraire ou poétique. Le sujet freudien est un sujet anthropologique, ou psychologique (selon la « psychologie des profondeurs »). Nous sommes tous des sujets freudiens. Il ne s'agit pas davantage du sujet philosophique, conscient-unitaire-volontaire. Ni du sujet de la connaissance. Ni du sujet du droit. Ni de l'individu qui prend la parole. Il faut donc postuler un sujet spécifique, sujet du poème, sujet de l'art. Ce sujet, sujet de l'écriture, produit un effet spécifique sur le sujet de la lecture. Tout ce que *fait* son discours constitue de part en part la subjectivation de son discours : à la limite, tout ce qui est dans ce discours porte la marque reconnaissable de ce sujet.

C'est la banalité même de la littérature, depuis toujours, et dans toutes les langues. Seule l'omniprésence du signe oblige à d'aussi longues considérations. Intuitivement, chacun le sait. Mais la chose n'est pas aussi simple. Car il y a les imitateurs. Il y a l'amour-de-la-poésie, qui produit les écritures épigonales : les suiveurs. Il est nécessaire d'entendre le rythme, c'est-à-dire entendre qu'il y a du sujet. Un sujet.

C'est pourquoi quand il y a une poétique du rythme, ce n'est pas du son qu'on entend, mais du sujet. Il est l'invention de sa propre historicité, qui est sa spécificité. Dans ce système du texte, la double articulation du langage, pertinente sur le plan de la langue, n'existe plus. Il y a à parler plutôt d'une sémantique sérielle, avec une paradigmatique et une syntagmatique rythmiques et prosodiques – l'organisation des signifiants consonantiques-vocaliques en chaînes thématiques, qui dégage une *signifiante* – organisation des chaînes prosodiques produisant une activité des mots qui ne se confond pas avec leur sens mais participe de leur force, indépendamment de toute conscience qu'on peut en avoir. C'est ce qu'on essayera de mettre en pratique dans ce qui suit : *noter* le rythme, *lire* le rythme.

On verra qu'une notation progressive de la force accentuelle et des échos consonantiques-vocaliques rend avec certainement plus

d'exactitude que la scansion métrique binaire les effets croissants et décroissants d'intensité rythmique ou prosodique. Mais cette notation ne note plus des figures de rhétorique (allitérations, assonances, avec des effets de sens localisés). Elle note une poétique, c'est-à-dire la systématique d'un discours qui est seul à lui-même son unité. Toutes les autres unités – par exemple des figures – sont à la fois plus petites que le texte, parce qu'elles sont dedans, et plus grandes que lui, parce qu'elles sont de la langue. Elles ne disent rien de sa spécificité.

Tout texte, littéraire ou non, peut ainsi être étudié dans sa *rythmologie*, et pour la part du rythme dans son activité.

Il ressort de la définition du rythme comme continu trois conséquences, d'importance grandissante pour une anthropologie historique du langage.

La première est la transformation de la notion d'oralité. Dans la régie du signe, la division même du signe en un signifiant et un signifié, du son et du sens, ne laisse place qu'à la dualité de l'oral (au sens courant d'oralisation, lié à l'étymologie du mot, de *os*, *oris*, en latin, la bouche) et de l'écrit. Aucun troisième terme n'est possible. L'oral, depuis Platon, est la voix vivante, l'élément phonique et auditif du parlé ; l'écrit n'en est que la transcription graphique. Un discours est soit oral, soit écrit. Cette dualité est le cadre des pédagogues, et celui des ethnologues, qui parlent ainsi de civilisations orales, au sens où elles ignorent l'écriture. Mais si le rythme est l'organisation du mouvement d'un discours par un sujet, avec son accompagnement prosodique, sa signifiante, on peut distinguer trois termes et non plus deux : l'écrit, le parlé, et un troisième mode, que le dualisme du signe masquait : on peut appeler *oral* le mode de signifier caractérisé par un primat du rythme et de la prosodie dans le mouvement du sens. Pourquoi *oral* ? Mais parce que, pour raisonner comme Bergson dans le passage cité précédemment, avec l'*oralité*, c'est exactement du *rythme* au sens nouveau d'*organisation du mouvement d'une parole dans le langage* qu'il s'agit.

En ce sens, le paradoxe de la littérature, dans l'infinité de ses réalisations, c'est d'être le lieu même où s'accomplit au maximum cette oralité. La littérature est l'oralité maximale.

Cette distinction permet de ne plus confondre l'oral, au sens d'une maximalisation du rythme dans le mode de signifier d'un

discours, avec le parlé, particulièrement avec l'imitation du parlé. Chez Céline, par exemple, il y a du faux parlé.

L'oral, ainsi nouvellement défini, peut advenir autant dans le parlé que dans l'écrit. Cette notion ne fait que permettre de penser l'évidence, que Rabelais, Joyce, Stramm ont une écriture orale. Que chaque écrivain, ayant son rythme, a son oralité.

L'oralité est alors le mode de signifier où le sujet rythme, c'est-à-dire subjective au maximum sa parole. Le rythme et la prosodie y font ce que la physique et la gestuelle du parlé font dans la parole parlée. Ils sont ce que le langage écrit peut porter du corps, de corporalisation, dans son organisation écrite.

Des langues et des cultures diverses peuvent diversement réaliser cette oralité, qui peut ainsi permettre à l'ethnologie de mieux entendre des spécificités elles-mêmes porteuses de poétiques, au lieu du binaire simpliste qui oppose civilisations écrites et civilisations orales, en leur faisant à chacune une injustice différente.

Si l'oralité, en ce sens, est la réalisation même de ce qu'on appelle littérature, ou poésie, dans toute sa diversité, elle est immédiatement un critère de la valeur. Et la valeur est bien le problème premier dans la reconnaissance d'une œuvre littéraire.

La transformation de la notion d'oralité et son lien avec la notion de valeur sont les premières conséquences de la transformation de la notion de rythme.

La valeur, au sens esthétique habituel du terme (le beau ou le laid), est elle-même alors transformée. Elle est d'abord, dans un système de discours, une différentielle interne telle que Saussure la définit pour la langue.

Par là, son critère est la spécificité et l'historicité d'une œuvre – au sens où l'historicité est une tension des contraires : à la fois ce qui a, comme toute œuvre, sa situation historique et ce qui a pour activité d'en sortir indéfiniment. D'avoir une activité qui continue au-delà de son temps et même de sa culture, en quoi s'accomplit en elle la *modernité* comme présence indéfiniment continuée au présent.

Sa troisième et dernière caractéristique est que la valeur, alors, n'est pas une valeur *ajoutée*, en ce sens qu'il ne suffit pas d'y adjoindre un qualificatif esthétique quelconque, l'adjectif *beau* par exemple, ou tout autre de cet ordre, qui serait un critère de

goût, individuel ou collectif. Parce que cette valeur n'est pas un élément esthétique, au sens habituel et ancien du terme. C'est la réalisation même, chaque fois unique et indispensablement maximale, de la définition même de la chose en question. Du moment que c'est une œuvre d'art.

En ce sens, sa valeur n'est pas exactement sociale. L'œuvre n'est pas d'art parce qu'elle est au musée. Le poème n'est pas poème parce qu'il est dans un livre apparemment de poèmes, ou une anthologie.

Seule son historicité radicale fait sa valeur, dans son ordre. Sa reconnaissance sociale est autre chose et, imprévisible, elle peut autant être immédiate que différée, parfois très longtemps. Les exemples ne manquent pas.

C'est une part de la différence entre la poétique et l'esthétique. Le problème de l'œuvre, comme celui de la poétique, n'est pas la *beauté*, mais l'historicité – telle qu'elle a tout à l'heure été définie.

Une deuxième conséquence de la transformation de la notion de rythme est – on l'a vu en détail au début de cette section – qu'elle engage une critique du signe. Ce que, depuis que le signe est signé, ne font ni les sciences du langage qui s'y inscrivent naturellement, ni la philosophie. Car ce n'est pas seulement la structure discontinue du signe que le rythme, comme organisation du continu dans le langage, met en évidence, c'est l'organisation même du signe comme une paradigmatique dont le paradigme linguistique, on le répète, n'est que l'élément le plus voyant, auquel généralement on le borne. Il s'agit ici de ce que Benveniste a appelé du « sémantique sans sémiotique »¹.

L'effet du rythme, dans sa définition renouvelée, sur la théorie générale du langage, est la constitution, ou plutôt la reconnaissance d'autres paradigmes que ceux du signe.

1. C'est-à-dire un processus de signification qui n'est pas fondé sur le signe. Se reporter à l'article de Émile Benveniste « Sémiologie de la langue » (1969), dans *Problèmes de linguistique générale II*, Gallimard, 1974, et à Henri Meschonnic, « Benveniste : sémantique sans sémiotique », ainsi qu'à Gérard Dessons, « Pour une sémantique de l'art », dans *Émile Benveniste vingt ans après*, Colloque de Cerisy sous la direction de Claudine Normand et Michel Arrivé, Université Paris-X, N° Spécial de *Linx*, 1997, pp. 307-325 et 327-333.

Au lieu du paradigme anthropologique, c'est une poétique généralisée du langage continu à la vie, donnant son rôle à l'oralité comme littérature et anthropologie non plus de la totalité mais de l'infini du sens. Au lieu du paradigme philosophique, l'historicité radicale du langage et des discours. Au lieu du paradigme théologique, la postulation d'un monde athéologique. Au lieu du paradigme social qui oppose l'individu et la société, une pensée du sujet, en tant que radicalement social. Au lieu du paradigme politique qui oppose minorité et majorité, une représentation de la pluralité.

Enfin, la troisième conséquence de la transformation de la notion de rythme est son effet sur les disciplines du sens que sont les Lettres, la philosophie et les sciences humaines. Dans la mesure où l'enjeu d'une pensée du rythme comme continu est une pensée du sujet, et que la notion de sujet est inséparablement rhétorique, poétique, éthique et politique – le rythme crée le temps, crée le sujet, de la même façon que le sujet n'est sujet que s'il crée son rythme –, la critique du rythme est une critique de cette séparation, héritée des Lumières, des catégories de la raison. De ce point de vue, comme on peut considérer que chez Aristote il y avait une solidarité qui lui était propre entre ce qu'étaient chez lui la rhétorique, la poétique, l'éthique et la politique, et que, sauf erreur, on peut soutenir que cette solidarité s'est perdue depuis, la nécessité interne d'une pensée du rythme comme continu du sujet mène à requérir une interaction nouvelle entre ces catégories que leur histoire même a séparées.

Le rythme, comme théorie du continu, appelle donc une interaction entre la théorie du langage, la théorie de la littérature (en tant que poétique généralisée, au lieu de l'esthétique, prise dans sa propre histoire, ses propres catégories et ses problèmes, mais ce n'est pas le lieu ici d'en discuter), l'éthique (le sujet du poème, le sujet de l'art est un sujet éthique, tel qu'il transforme le langage et qu'il transforme l'art) et enfin le politique, au sens où au lieu d'être une politique du signe elle soit une politique du rythme, c'est-à-dire une politique des sujets¹.

Cette interaction suppose une transformation de chacune de ces quatre composantes à la fois dans ses pratiques et sa réflexion, de

1. Voir l'analyse de cette question, dans Henri Meschonnic, *Politique du rythme, politique du sujet*, Verdier, 1995.

sorte qu'aucune ne demeure ce qu'elle est séparément, actuellement : la rhétorique, un catalogue de figures, ou un logicisme pragmatique ; la poétique, un formalisme, ou un essentialisme ; l'éthique, une abstraction, particulièrement ignorante de la poétique et de la théorie du langage ; le politique, une analyse des forces et des intérêts qui ne fait que théoriser le cynisme de la politique. Le monde comme il va est celui du signe. Les disciplines universitaires en sont l'institution.

En fonction de cette critique de la modernité des Lumières par l'analyse de la modernité en art et en littérature, la division même des lettres, des sciences du langage et de la philosophie en disciplines universitaires distinctes est en jeu. À continuer chacune pour elle-même, aussi légitimement et tranquillement que d'habitude, ceux qui font de l'esthétique leur seul intérêt, ceux qui ne se vouent qu'à la philosophie politique, ceux qui n'ont des yeux que pour l'éthique, sans parler de ceux qui monographiquement se spécialisent dans le commentaire d'un grand philosophe, ou d'un grand écrivain, et il est vrai qu'il y a chaque fois de quoi remplir une vie, tous font ce que Horkheimer¹, dans l'École de Francfort, appelait la théorie traditionnelle. C'est-à-dire, régionale.

C'est ce qui fait la situation utopique (mais le propre des utopies est à la fois d'être ce qui n'a pas de lieu dans le monde tel qu'il est, et ce qui le travaille par sa nécessité) d'une théorie du rythme comme continu du langage. Envisager les effets théoriques d'une conception du rythme fait la place de la question du rythme dans l'anthropologie.

L'enjeu du rythme est de penser une théorie critique, au sens de Horkheimer. C'est-à-dire une théorie d'ensemble. Mais ce n'est pas un simple *linguistic turn* donné, ajouté à la pensée de l'École de Francfort, c'en est aussi une transformation radicale. L'implication réciproque entre la rhétorique, la poétique, l'éthique et la politique ne peut pas les laisser chacune dans l'état où elles sont quand on les considère comme autonomes, et elles ne peuvent pas ne pas avoir d'action l'une sur l'autre, étant les formes de vie d'un même sujet-langage.

1. Max Horkheimer, « Théorie traditionnelle et théorie critique » (1937), dans *Théorie traditionnelle et théorie critique*, Gallimard, 1974, pp. 15-90.

Étudier le rythme des vers et des proses n'est pas, n'est plus, l'exercice anodin et formel à quoi menait la notion traditionnelle de rythme, exercice non seulement anodin mais ennuyeux et de peu de profit pour comprendre ce qu'est la poésie, la littérature.

L'enjeu du rythme n'est pas le rythme, mais tout le langage, toute la littérature, avec la chaîne conceptuelle et sociale qu'ils impliquent et qu'ils engagent.

Toutes les petites technicités qui suivent prennent leur place dans ce défi.

3. Rythme et structures rythmiques

L'universel du rythme

On a vu que tous les dictionnaires, et les encyclopédies¹, quelles qu'en soient la langue, la spécialité ou l'importance, s'accordent à définir le rythme, selon une vulgate si universelle qu'elle passe pour la nature des choses, comme le retour, à intervalles plus ou moins égaux, d'un élément constant qui sert de repère. Ce repère peut être physique (un geste), auditif (un son, musical ou linguistique, ou un bruit), visuel (les feux alternés d'un phare). Il peut être naturel (le retour des saisons, du jour et de la nuit), physiologique (les battements du cœur, la respiration), ou appartenir à l'art et aux constructions humaines (les colonnes d'un temple, les éléments d'une musique ou d'un poème). Périodicité, alternance, le rythme tend à la régularité, à la cadence.

La cadence est la régulation et la régularité des intervalles dans le retour d'un événement. Une structure.

Montante (x/), descendante (/x), mêlée (x/x) ou égale (//xx), la cadence dans le langage est une organisation du discours qui tend à schématiser les récurrences. D'où la tendance à une cadence générale dans les langues à accent de mot, comme l'anglais, l'allemand ou le russe, langues où le problème poétique consiste à tenter d'éviter la monotonie qui en résulterait. Le vers y tend à la prose, là où les oppose le français.

1. Un certain nombre d'entre elles ont été dépouillées et analysées dans *Critique du rythme, anthropologie historique du langage*, déjà cité.

Du mouvement pour échapper à la monotonie de la répétition sort une acception du rythme antithétique à la précédente. Alors qu'au sens classique le rythme tend vers l'habitude, la répétition, le mesurable, il a été pris, à partir des Romantiques¹, comme le déplacement, la dissociation qui provoque une surprise, rompt avec l'habitude, vers le déséquilibre et la dissymétrie, comme un principe d'interruption qui maintient pourtant le cadre de la symétrie. Ainsi la même notion de rythme paraît successivement signifier le même et son contraire, la cadence et la rupture de la cadence.

C'est que la définition universelle du rythme est faite de cette tension binaire. Cette formation duelle est ce qui permet d'associer, et de confondre, les notions de périodicité et de structure. L'universel du rythme s'applique au mieux aux rythmes cosmiques et biologiques, qui sont des régularités et des alternances, avec des lois que mesurent des courbes. Les saisons et les battements du cœur, comme les marées, obéissent au rythme-périodicité. Les rythmes biologiques ont une eurythmie et une arythmie.

Un rythme peut aussi être une structure, comme, dans les métriques quantitatives et accentuelles, l'iambe (v—) ou le dactyle (—vv), c'est-à-dire une forme d'organisation, et l'organisation d'une forme. Ce qui est autre chose qu'une périodicité et une alternance. C'est un schéma.

La psychologie de la forme considère les rythmes comme des organisations dynamiques. Cependant la notion de structure permet l'assimilation en un même universel binaire des deux notions de périodicité-alternance et de structure par la présupposition d'un couplage entre tension et détente, attente et surprise. Par la répétition. Le couple fondamental de la symétrie et de la dissymétrie. Ce qu'on découvre alors dans le rythme, c'est le mètre. Une égalité et une inégalité. C'est l'unité dualité de l'universel.

1. Robert de Souza, *Le Rythme poétique*, Paris, Perrin, 1892. De Souza, dont le surtitre du livre est « Questions de métrique », tente de renouveler la question en privilégiant la dissymétrie, mais en restant « dans le sens d'une certaine tradition », p. 3.

Répétition et perception

Répétition et perception sont les deux catégories qui régissent cet universel. La répétition y semble fondatrice, définitoire. Elle engendre l'alternance et la périodicité. L'introduction d'une variation, donc de la diversité, mais d'une diversité réglée, mène à l'acception de rythme comme tempo ou débit : on parle d'un rythme rapide ou lent. L'introduction d'une unité de mesure, c'est-à-dire la présupposition de la mesurabilité et du discontinu, conduit à penser le rythme comme des rapports de nombre ou de structure métrique : on parle d'un rythme binaire ou ternaire. Enfin la notion de mouvement mène à voir le rythme comme énergie : on parle d'un rythme vigoureux. Pour Landry¹, le rythme est « la marche de l'énergie », « les rapports de grandeur et de succession dans le nombre, l'énergie et la durée ». Le rythme, et les structures rythmiques, sont ainsi le discontinu du continu qu'est le mouvement.

Énergie, durée, pauses déterminant des divisions rythmiques entre des événements, constituent des groupes. Des coups égaux, réguliers, séparés par des intervalles égaux, paraissent constituer des groupes de deux : le *tic-tac* des horloges. La rythmisation est toujours subjective. Un sentiment du temps. Les comptines couplent ces objets rythmiques les plus simples. Mais par la musique.

Cependant la répétition à elle seule n'est pas le rythme. Elle en serait même au contraire l'annulation. La répétition d'un seul et même événement (un, un, un, un, etc.), identité sans altérité, ne peut constituer ni une alternance ni une structure. La répétition de deux événements, un aller-retour, comme le *Fort-Da* des psychanalystes², ne constitue elle non plus qu'un schéma métrique, qui est un rythme aussi, mais monotone et abstrait.

La notion traditionnelle, qui met le rythme d'abord dans la répétition, y voit essentiellement un phénomène de perception : la

1. Eugène Landry, *La Théorie du rythme et le rythme du français déclamé*, Paris, H. Champion, 1911.

2. « *Fort* » – « parti », en allemand, et « *Da* », « voilà », rapport entre disparition et retour (d'un plaisir), analysé par Sigmund Freud dans *Au-delà du principe de plaisir*, 2, « Principe du plaisir et névrose traumatique. Principe du plaisir et jeux d'enfants », dans *Essais de psychanalyse*, Petite Bibliothèque Payot, 1968, pp. 16-17.

« loi perçue d'une succession », dit Valéry dans ses *Cahiers*. Comme succession et perception, le rythme ressortit à l'esthétique et à la psychologie. Succession et perception assurent une dominance de la linéarité dans le rythme. Des coups qui se suivent. Dans le langage, le rythme est d'abord un événement phonique. Il appartient à la sphère ORL (oto-rhino-laryngologie). D'où une conséquence notable : une réduction à l'acoustique qui a entraîné une confusion entre la diction et le rythme d'un texte, c'est-à-dire entre la réalisation phonique individuelle et l'organisation syntaxique, pausale inscrite comme organisation du texte. Ainsi certains spécialistes pensaient constater que l'alexandrin n'a pas douze syllabes, mais de neuf à quatorze, selon les diseurs, et, croyant dénoncer un mythe métrique, tombaient dans une autre illusion.

Conçu comme appartenant au monde sonore, le rythme linguistique participe de la répartition duelle du signe entre le son et le sens, avec ses effets formels. Les structures métriques du langage sont alors calquées sur la notation de la mesure en musique. Le postulat traditionnel met la barre de mesure avant le temps fort dans la notation métrique des vers, sur le modèle musical où la mesure commence par le temps fort. D'où, pour les vers français, les noms grecs (dactyle [— ∪ ∪] trochée [— ∪] anapeste [∪ ∪ —] iambe [∪ —]) d'une métrique imaginaire en français, selon une isochronie des mesures (une égalité des temps) entre elles, non fondée en français, comme dans ce vers de Millevoye :

Vagues, dor / mez ; dor / mez sou / ffrances mater / nelles

scansion contraire à la découpe syntagmatique des groupes rythmiques. Les temps forts des vers de comptines sont placés selon une loi musicale et non linguistique :

Une poule sûr un mûr
Quí picóte dú pain dúr...

La perception apparaît donc toute culturelle.

La phénoménologie de la perception ne dit rien de l'histoire des rapports entre le langage et la musique, et de la métaphoricité ambiguë des interférences terminologiques entre les deux. *Musique du poème, langage musical*. Linguistiquement, certaines syllabes inaccentuées sont aussi longues que certaines accentuées et la différence entre inaccentuée-brève et accentuée-longue n'est

pas stable. Le contexte compte plus qu'une définition acoustique mal assurée. Plusieurs lectures sont possibles d'un rythme métrique : l'alexandrin romantique réputé ternaire (4, 4, 4 ou 2, 6, 4) apparaît aujourd'hui, comme on verra en détail plus loin, lu plus pertinemment avec un rejet à la césure, d'où plus de force, parce qu'il y a à la fois le maintien et la transgression d'une convention :

L'or des cheveux, l'azur l des yeux, la fleur des chairs

Verlaine.

C'est que l'attention au discours a avivé, en l'historicisant, le sens du rythme. De formelles qu'elles étaient, les structures rythmiques ont été comprises comme des *jeux de langage*, c'est-à-dire, selon Wittgenstein, des formes de vie.

Organisation du mouvement, organisation du sujet et de l'historicité

Benveniste, critiquant¹ l'étymologie traditionnelle de la notion linguistique de rythme, interprétée comme l'ondulation des vagues de la mer, a mis au jour le lien ancien de *rhuthmos*, forme de ce qui s'écoule, (du verbe *rhein*, couler) avec la philosophie ionienne d'Héraclite, selon la métaphore majeure du fleuve, valeur oubliée et recouverte par le travail conceptuel de Platon, qui a transformé la notion par l'apport des notions d'ordre (*taxis*), de proportion mathématique (*harmonia*) et de mesure (*metron*). La valeur héraclitéenne du rythme, comme organisation du mouvant, s'opposait au *skhêma*, organisation de ce qui est fixe. Il faut le rappeler, cette archéologie du rythme est fondamentale pour repenser le rythme, non comme alternance-périodicité-structure, mais comme organisation.

Platon a inauguré une circularité entre mètre et rythme, que critiquait déjà Aristote. L'enquête philologique de Benveniste permet une critique de la théorie traditionnelle. Qu'il n'a pas faite lui-même. Et particulièrement de la relation entre musique et langage que suppose cette théorie. Le rythme, comme périodicité et struc-

1. Dans l'article référencé au tout début de ce livre, dans la section « Le mot et la chose », note 1, p. 14.

ture, n'est en effet un universel abstrait qu'en mettant le langage, tout comme les arts plastiques, le cosmique et le biologique, sous la dépendance théorique de la musique, la métrique étant la première musicologie, et une mathématisation de l'univers. Landry citait la formule de Leibniz : *musice est mathesis animae nescientis sese computare*, « la musique est la mathématique de l'âme qui ne sait pas qu'elle compte ». Le langage est ce qui souffre le plus de cette musicalisation et de cette mathématisation.

Inscrit dans le signe, du côté de la forme, le rythme dans le langage était donc solidaire du signe, et du dualisme de l'expression et du contenu. Benveniste – il est étrange qu'il n'ait pas fait lui-même le rapprochement – permet de concevoir le rythme dans le langage non plus comme une notion du signe, mais comme un fonctionnement du discours. Dans la mesure où le discours est l'inscription du sujet de l'énonciation dans le langage, jusque dans la grammaire, comme Benveniste l'a démontré (pour le système des temps du français)¹, l'importance théorique du rapprochement entre rythme et discours est considérable. Elle permet, et impose, de ne pas laisser le discours à la seule pragmatique, ou logique, de l'action dans le langage, mais de concevoir et élaborer une poétique du discours.

La conception binaire traditionnelle, qui motive l'étymologie marine (que critiquait, au départ, Benveniste) et qui s'y tient, comme à un imaginaire vénérable, ne peut avoir une poétique du rythme, mais seulement une rhétorique du rythme. Car elle y voit une forme, distincte du sens, puisqu'elle se situe dans le signe, et puisqu'elle se réfère à la langue. La préférence continuée pour cet imaginaire maintient la théorie traditionnelle. Un jeu binaire d'opposition entre les figures, par conjonction et disjonction, y demeure dans la catégorie classique de l'esthétique. En quoi cette notion participe d'une conceptualité pré-moderne, sinon anti-moderne, dans la mesure où la modernité en art, au XX^e siècle, est la critique des catégories de la Raison élaborées par les Lumières, avec la séparation (à l'origine des sciences humaines) entre la science, l'éthique et l'esthétique. Les œuvres et les théorisations

1. Dans toute la section « L'homme dans la langue », *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, 1966, particulièrement dans les deux articles « Structure des relations de personne dans le verbe » – pour la notion de personne, et « Les relations de temps dans le verbe français » pour les « deux systèmes » (p. 238) de l'*histoire* et du *discours*.

de la modernité ont au contraire tendu à fondre en une implication réciproque l'art, l'éthique et l'histoire.

Ainsi le rythme quitte la sphère ORL et apparaît comme une organisation, spécifique à chaque art et particulière au langage, du sujet tout entier comme historicité : une forme sujet. Et culturelle. Le rythme repasse, du discontinu où il était depuis Platon, au continu héraclitéen, reconnu pour ce qu'il n'a jamais cessé d'être, dans l'expérience banale, quotidienne, concrète, du langage : un continu de sens qui inclut, emporte et déborde constamment le discontinu du signe. Qualitatif autant, sinon plus, que quantitatif. Ce qui met nécessairement un terme à l'universel, par le même mouvement qui désolidarise la musique et le langage, autant que les autres arts, et particulièrement les rythmes cosmiques et biologiques, du côté de la périodicité, des rythmes formels et des rythmes du sens. Le rythme en musique a son historicité propre, spécifiquement solidaire des formes musicales et culturelles. Les rythmes du langage, linguistiques, culturels et poétiques, sont sans commune mesure avec ceux de la musique. Les structures du chanté n'introduisent et ne prolongent qu'un malentendu séculaire.

La recherche de la spécificité et de l'historicité des textes littéraires, qui est l'objet même de la poétique, est dès lors indissociable de la recherche sur ce que sont le rythme et les transformations de la pensée du langage. Comme le rythme d'une pièce de théâtre, et d'une mise en scène, est spécifiquement autre chose que le rythme d'un vers, et comme le rythme d'un film fait de l'organisation du mouvement au cinéma spécifiquement autre chose qu'un rythme d'images accompagné de langage, l'éclatement de l'universel du rythme en autant de structurations spécifiques est l'éclatement d'une convention. Non une irrationalisation de la pensée du rythme, mais un déplacement de cette pensée, du signe vers le discours, de la forme vers l'histoire.

Ainsi on peut passer de la langue au discours en exploitant l'opposition, en français, des *finale consonantiques suspensives* (finale de groupe sur une consonne prononcée) et des *finale vocaliques conclusives* (finale de groupe sur une voyelle prononcée), mise en évidence par Marcel Cohen et Marguerite Durand¹,

1. Dans une série de trois articles fondateurs : Marcel Cohen, « Strophes de chansons françaises », revue *Europe*, janvier 1949, pp. 21-38 ; Marcel Cohen, « Récitation et chant », *Le Français moderne*, 1950, pp. 189-202 ; Marguerite Durand, « Le bon roi Dagobert », *ibid.*, pp. 203-215.

comme une tendance autant de la prose que de la « phrase chantée populaire ». En tant que valeur de langue, cette opposition n'est qu'un trait phonétique. Mise en œuvre par un discours, elle peut entrer dans la composition d'une sémantique d'un autre ordre que celui du sens des mots. Marguerite Durand montrait que le discours du 8 Thermidor de Robespierre « expose les dangers courus par la Patrie, les complots ourdis contre elle, toutes choses qui laissent attendre une suite, en phrases terminées par des consonnes ; les remèdes proposés pour mettre fin à ces dangers sont à terminaisons vocaliques ». À partir de valeurs de la langue, en tant que telles dénuées de sens, un texte en fait les *valeurs d'un discours*. Ces valeurs ne se bornent pas à une fonction démarcative et contrastive. Elles sont du sens qui échappe au sens, du sens entre le sens et par-dessus le sens : ce qu'il y a lieu d'appeler la signifiante. Étant du discours, ces structures participent du rythme comme sens, ce qui fonde la spécificité des textes. À la différence des métriques, qui organisent du connu, le rythme, imprédictible, organise de l'inconnu.

Puisqu'il échappe au signe. C'est, étrangement, ce que disait Aristote, au tout début de sa poétique, si on le relit en fonction de la théorie nouvelle du rythme : que l'objet de la poétique même, c'est ce qui est « *sans nom jusqu'à maintenant* ».

Valeurs
X
Signifiante