

## Rythme et générativité

Claude Zilberberg

Volume 29, Number 1, Summer 1996

Le rythme : littérature, cinéma, traduction

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/501144ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/501144ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (print)

1708-9069 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Zilberberg, C. (1996). Rythme et générativité. *Études littéraires*, 29(1), 21–38.  
<https://doi.org/10.7202/501144ar>

Article abstract

This text strives to specify the importance of rhythm in the production of signification, starting from the description, barely outlined here, of a poem by Guillevic entitled "TEau douce". Essentially, rhythm acts as "presupposer" (présupposant), so that its acknowledged characteristics derive from its place in the hierarchy. The general level is that of intensity; the following level is that of segmentation determining the direction of the trajectory (circular or linear); the third level is that of segmentation, which will establish the internal continuities and discontinuities of the text; finally, rhythm, by the distribution of accents in the enunciateds, transmits the inflexions lent it by the levels previously mentioned.



# RYTHME ET GÉNÉRATIVITÉ

Claude Zilberberg

C'est ainsi que se méprendre sur le rythme d'une phrase, c'est se méprendre sur le sens même de cette phrase (Nietzsche).

## 1. Préalables

Avant d'aborder le sujet annoncé, nous aimerions accorder quelques instants à la spécificité du point de vue sémiotique, puisque l'inventaire des propriétés d'un objet se trouve, qu'on le veuille ou non, dans la dépendance d'un point de vue.

La sémiotique se propose comme une étude des significations à travers les discours verbaux ou non verbaux. Elle n'est donc pas une étude des signes, et, si elle s'occupe du signe, c'est en le considérant comme un micro-discours, ou encore, ainsi que Algirdas Julien Greimas le recommandait, comme un micro-récit. De même, en son temps, Giambattista Vico discernait dans la métaphore un mythe en raccourci.

En second lieu, le point de vue sémiotique accorde la priorité à l'immanence, c'est-à-dire à « ce qui se passe dans la chaîne », ou encore dans la « ligne » du discours. Finalement, il cherche à saisir le devenir, la dynamique du discours à travers les tensions, les conflits, les avancées, les reculs, les reprises, les captures ou les

expulsions dont ce discours est le théâtre. Si la différence est pour la linguistique une condition, l'opposition est tenue par la sémiotique pour une ressource, ce qui revient à dire que la sémiotique s'attache à décrire la reconnaissance, la circulation, l'échange ou la confrontation des valeurs.

Ces remarques conduisent, eu égard à ce qui a été proposé jusqu'à présent, à l'intégration de la musicalité dans la sémiotique, puisque la musique propose à l'énonciataire des significations sans l'entremise des signes. Un morceau de musique comporte une mélodie, c'est-à-dire un événement, un fait, un choix de tonalité, par exemple le sol mineur affectonné, dit-on, de Mozart, des harmonies consonnantes ou dissonantes, des variations et des reprises, des rythmes et des cadences, des formes extrêmement résistantes comme la *sonate*, des données intertextuelles avec les influences, les modes et les styles, enfin une récursivité interprétative ouverte puisque le compositeur prend rang de premier interprète, le chef de l'orchestre interprète lui-même cette interprétation,

tandis que le critique « autorisé » et l'amatour « averti » prolongent cette chaîne en interprétant ces interprétations, les uns et les autres dans des conditions spatio-temporelles largement différentes.

Ce rapprochement de la musique et de la sémiotique ne représente pas un détournement. Si nous retournons la relation entre comparé et comparant, considérer que le langage est musique revient à retrancher mentalement du langage son volet lexical. Greimas, en proposant le parcours génératif comme modèle d'intégration et de production du sens, s'est engagé dans cette voie mais, en raison des choix épistémologiques de Greimas dans les années soixante, ce modèle se situe, pour ainsi dire, à mi-chemin et, par exemple, la place du rythme dans le parcours génératif (Greimas et Courtés, p. 157-160) apparaît incertaine.

Le rythme en lui-même, c'est-à-dire comme classe, s'avère un objet assez simple. Les ingrédients qui entrent dans la recette du rythme sont, pour l'essentiel, prosodiques et concernent des écarts d'intensité entre l'accentuel et l'inaccentué, des écarts de longueur, donc des contrastes de durée, et enfin des écarts de hauteur, donc des contrastes de saillance. Le rythme touche au devenir puisqu'il a, selon Paul Valéry, pour principe l'attente. Il intéresse la justesse dont le sujet, sans recours à quelque prothèse technique, est capable puisque le rapport entre temps brefs et temps longs est de un à deux. Par cette maîtrise du répétable, le rythme possède une vertu intersubjective certaine puisqu'il est « contagieux » et établit entre les sujets une communication immédiate et euphorique.

Le problème est ailleurs. Si le concept de rythme prend rang de classe, deux questions se font entendre : la première conduit à rechercher si le rythme demeure lui-même dans la dépendance d'une classe qui lui serait hiérarchiquement supérieure, bref, il s'agit d'établir si cette classe est ou non une sous-classe ; la seconde envisage les relations qui s'établissent avec la ou les classes de même rang. Dans un cas comme dans l'autre, il s'agit de prendre la mesure d'une force : quelle est la grandeur directrice opérant dans la chaîne discursive ? jusqu'où s'étend l'efficace de cette force ? quelles sont les grandeurs situées dans l'obéissance de cette force ? quelles sont, par contraste, les grandeurs « autonomes », c'est-à-dire échappant à cette force prégnante ? L'opposition pertinente n'oppose pas des traits différentiels ainsi que le structuralisme des années soixante le supposait, mais des fonctions, ce qui aboutit à redonner crédit à l'une des distinctions chères au dix-neuvième siècle, à savoir la distinction entre « grandeur libre » et grandeur liée ».

Il convient encore de mentionner que la relation entre la théorie et la description des micro-univers n'est plus abordée dans le même esprit que dans les années soixante. L'épistémè de l'époque était encline à penser, à la suite de Roman Jakobson, qu'une vingtaine de sèmes suffirait pour rendre compte des configurations discursives. L'hexagone brøndalien puis le carré sémiotique greimassien muni de ses termes complexe et neutre dressaient l'inventaire des combinaisons possibles. S'agissant des actants, le schéma actantiel distribuait à jamais les places concevables. Le schéma narratif dérivé des travaux de

Vladimir Propp était porté à l'universel puisqu'il s'appliquait à l'œuvre de Georges Bernanos, au mythe bororo du *dénicheur d'oiseaux*, enfin à tout dispositif narratif. Nombreux étaient alors ceux qui pensaient qu'on se trouvait en face de résultats définitifs, de « lois » sémiotiques, qui appelaient seulement un immense travail de vérification et d'application. Les chemins de la description étaient à l'avance tracés.

Cette phase de la sémiotique est révoquée et la discipline s'est développée en s'opposant à elle-même, en interrogeant sans relâche ses fondements et ses « pré-conditions » (Greimas et Fontanille, p. 7-20). Dans cet esprit, le partage entre théorie et description a été abandonné et la description, délivrée de la contrainte qui pesait sur elle, a été rendue à l'imagination conceptuelle.

Nous avons choisi un poème de Guillevic, « L'Eau douce », appartenant au recueil *Trouées* paru en 1981, parce que la part de l'intertextualité est moindre que pour les poèmes illustres, sus de tous mais surchargés et comme asphyxiés par les commentaires de tous ordres dont ils ont fait l'objet.

« L'Eau douce »

Que serait sans moi  
Le géranium ?

Moi, l'eau douce,  
L'eau qui coule.

Celle qui mouille les rives  
À l'intérieur  
Des continents.

J'en ai pas de forme à moi,  
Mais quand je manque au végétal,  
La verticale s'effondre.

Comme dimensions,  
J'ai celles de la planète  
Et de son entourage.

\*

Que serait sans moi  
La lumière au matin,

Et toute lumière  
Que caressent les yeux ?

Et que seraient les yeux,  
Aussi bien ceux qu'on aime ?

J'apporte  
Ce que demande à tous  
Le besoin.

\*

Je suis sans goût  
Pour donner à chacun le sien.

Sans odeur, sauf peut-être  
Celle où l'origine  
A trouvé sa source.

Sans couleur que celle  
Qui nie les autres  
Pour qu'elles se dépassent.

Je n'ai pas de demeure :  
La mer elle-même  
N'est qu'un lieu de transit  
Comme les nuages.

Le sel me condamne  
À me nettoyer.

\*

J'ai la paix  
Dans mon pouvoir,

Le repos  
Dans le mouvement.

J'ai mon repos  
Dans la feuille de géranium  
Où je travaille à son rêve.

J'ai mes dimanches  
Dans les flaques sur les chemins  
Où rien ne passe

Que le papillon qui déjà m'a bue  
Dans la fleur de chicorée.  
C'était lui.

\*

Plus que l'arc-en-ciel  
J'ai ma gloire

Au fond des grottes  
Quand je monte  
Pour devenir espoir de source,

Dans la rivière, au frôlement  
Du soleil levant,  
Du soleil couchant,

Et quand me touchent  
La libellule et la baigneuse.

J'ai ma gloire  
Dans mon efficacité.

Parfois  
Dans mes colères.

L'eau douce,  
Qu'ils disent,

De moi qui domine,  
Comme la musique,

Elle qui s'inspire de mes voyages  
Et de mon rêve de repos.

## 2. Analytique du découpage

Eu égard au réquisit du découpage, le texte de Guillevic semble exemplaire : en effet, il procède lui-même à une segmentation par le recours aux « blancs », tantôt inaccentués, tantôt accentués par un astérisque, mais en même temps il ne cesse de la brouiller, de la confondre par des rappels, des parallélismes stricts mais espacés. Autrement dit, la segmentation est tensive, c'est-à-dire travaillée à la fois par un programme alignant des séquences ordonnées à partir d'une origine et un contre-programme de rappel qui fait que les places attribuées initialement deviennent complexes et incertaines. En effet, si la première séquence est rappelée après la seconde, elle devient dès lors à la fois première et troisième.

Mais, pour mener sérieusement cette investigation, il convient de disposer d'un réseau de divisions et de positions permettant à la fois de fixer l'adresse de la séquence par rapport à la totalité délinéée qui les comprend et de préciser d'une part les relations tantôt conniventes entre programmes, et d'autre part les relations conflictuelles entre programmes et contre-programmes. Le poème « L'Eau douce » ayant accompli lui-même ce travail, notre intervention se limite à la dénomination et à l'indexation naïves. Aux ensembles compris entre deux astérisques nous donnons le nom de « strophes » et nous les indexons par des lettres ; aux groupes de vers séparés par les « blancs » chers à Mallarmé, nous donnons le nom, non entièrement satisfaisant, de « versets » et nous les indexons à l'aide des chiffres romains ; enfin les vers eux-mêmes, qui visiblement obéissent à une rythmique iambique simple, seront notés à l'aide de chiffres arabes. Bien entendu, quelque rudimentaire que ce dispositif puisse être, il comporte déjà une composante interprétative, à savoir que la valeur sémiotique compose un contenu et une « adresse » et que c'est leur intrication qui fait sens.

### « L'Eau douce »

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	À l'intérieur
	7	Des continents.

RYTHME ET GÉNÉRATIVITÉ

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

Cela posé, le jeu du programme et du contre-programme est repérable pour chacune des deux fonctions aspectuelles : la segmentation, gardienne des seuils et des intervalles ; la démarcation, gardienne des extrémités et des limites quand elles opèrent sur le progrès même du discours.

## 2.1 Segmentation et phorie

Pour ce qui est de la segmentation, le programme de l'antécédent affronte le contre-programme du suivant ; dans le poème, les première et troisième strophes commencent l'une et l'autre par le même vers : « Que serait sans moi ».

Les récurrences, dans une perspective fonctionnelle, c'est-à-dire soucieuse d'une dynamique des places dans la chaîne, sont des signifiants discursifs en attente de leurs signifiés discursifs : une répétition peut être interprétée comme la réalisation d'un programme de capture, ou de préservation de contrôle, sur le ou les suivants, contigus ou non, par un antécédent. En présumant qu'un texte ne fasse pas n'importe quoi, la strophe initiale détient à l'égard de sa suite une valeur cataphorique *ab quo*, une valeur d'appel, et par rétrolecture une valeur anaphorique *ad quem*, une valeur de rappel. Ces relations élémentaires peuvent être transcrites à l'aide des conventions suivantes. Si la strophe A est conjointe à la strophe C, cette réciprocité peut être notée de la manière suivante. La strophe A est justiciable de la formule :  $\underline{A} [\underline{A} \underline{C}]$  et la valeur sémiotique de A est certes tributaire de son contenu momentané, mais encore de l'attente, bientôt résolue, qui la projette vers la strophe C. En ce qui la concerne, cette dernière peut recevoir pour formule :  $\underline{C} [\underline{A} \underline{A}]$ . Les textes n'avan-

cent qu'à reculons — au point que l'interprétation a pu être identifiée, par Greimas notamment dans le cas du récit, avec une rétrolecture méthodique.

Mais la relation dynamique qui conjoint les première et troisième strophes peut également être relevée entre les deuxième et quatrième strophes :

Strophe B « Je n'ai pas de forme à moi »

Strophe D « Je suis sans goût ».

Dans ces conditions, la strophe B change de statut et se présente comme complexe, ou, ce qui revient au même, tensive. Elle ajoute à sa valeur de suivant « naturel » de la strophe A une valeur d'antécédent directif à l'égard de la strophe D. Cette strophe B compose donc une valeur d'arrêt de l'extension de la strophe A et une valeur d'expansion qui se heurte elle-même à la strophe C. Cette dernière n'étant elle-même qu'une réplique de la strophe A, les quatre premières strophes voient deux programmes se disputer une prééminence qui est accentuelle dans le plan de l'expression et que nous dirons évaluative pour le plan du contenu. Toutefois, l'isomorphisme de la forme du contenu et de la forme de l'expression conduit à penser que le sens du sens réside d'abord, enfin seulement dans sa prosodie immanente, dans ses élans et ses arrêts, dans le jeu de ses temps forts et de ses temps morts, dans ses variations de *tempo*.

## 2.2 Démarcation et direction

Pour la démarcation, la comparaison porte sur les strophes initiale et finale afin d'observer « ce qui se passe ». De deux choses l'une : ou bien ces strophes entretiennent une relation manifeste, ou bien

elles restent, même après réduction, distinctes l'une de l'autre. Cette alternative renvoie sans doute à deux régimes de progrès textuel que l'on peut, en première approximation, opposer selon les notions de circularité et de linéarité. Cette distinction se laisse rattacher sans difficulté aux grandes régulations catégoriques connues :

circulaire	linéaire
fermé	ouvert
intransitif	transitif
perfectif	imperfectif
finitude	infinitude

La linéarité a pour formule tensive la disjonction entre totalité et totalisation : la linéarité suppose une totalité sans totalisation, une totalité en somme ouverte ! Sous ce point de vue, la circularité renverse cette formule et se présente comme une totalisation en cours et cependant improductive : à un moment ou à un autre, l'apparition d'un successeur reproduit le même, et non cette nouveauté, à défaut de laquelle ce qu'on appelle la « vie », pour les modernes et Baudelaire notamment, n'est ni pensable ni supportable...

En raison de l'identité des versets A-II (« Moi, l'eau douce, / L'eau qui coule ») et H-XXVI (« L'eau douce, / Qu'ils disent »), il est fondé de dire que le poème de Guillevic opte pour la circularité. Mais l'application de la même démarche permet de dégager d'autres données interprétatives. La strophe E a pour thème directeur le « repos », thème qui revient dans la strophe H : « Elle qui s'inspire de mes voyages / Et de mon rêve de repos ».

Par conséquent, la strophe H devient porteuse d'une valeur que nous dirons

extense. « Extense » ne signifie rien d'autre que coextensif au texte, de sorte que son corrélat, « intense », détient une valeur partitive et signifie ici que telle valeur n'est exprimée que par une ou plusieurs séquences du texte. La strophe H cumule ainsi une valeur démarcative en tant qu'elle réfère à la strophe initiale A, et une valeur segmentative en tant qu'elle réfère à la strophe E. Elle a pour formule  $H \mid (A/E) + (E/E) \mid$ . Cette définition structurale peut être reprise comme hypothèse autorisant de nouvelles homologations. Le thème que nous appellerons par commodité « monarchique » dans H-XXVII, « De moi qui domine, / Comme la musique », occupe les strophes F et G que l'on peut rapprocher à partir de leur similitude flagrante : on peut lire au verset XX, « Plus que l'arc-en-ciel / J'ai ma gloire », et au verset XXIV, « J'ai ma gloire / Dans mon effcience ».

La formule de la strophe H s'enrichit conformément à la caractéristique extense qui est la sienne :  $H \mid (A/E) + (E/E) + (F-G/E) \mid$ . La strophe H compose ainsi des valeurs segmentatives de continuité médiate et immédiate d'antécédent à suivant ainsi que des valeurs démarcatives d'élan, d'enjambement de dernier à premier. Cette copule « ainsi que » définit un profil discursif subordonnant la linéarité à la circularité, et nous recevons ce profil discursif du plan de l'expression comme signifiant d'un régime valuatif singulier.

### 2.3 Recherche de la brisure

Nous entrevoyons à peu près « ce qui se passe » au début et à la fin du texte. Nous discernons deux volets sensiblement égaux, couvrant chacun quatre strophes, contrôlant le même nombre de versets, à



savoir quatorze, et comportant à peu près le même nombre de vers, trente-six pour le premier, trente-trois pour le second. Nous entrevoyons des solidarités, des connexités à l'intérieur de chacun de ces volets, mais l'articulation des deux volets entre eux nous échappe, peut-être, en raison même de ces avancées. L'un des acquis de la narrativité greimassienne stipule que le fil du discours opère par renversement entre un contenu préalablement inversé et un contenu posé, mais qui devrait être dit redressé. C'est bien le cas ici puisque nous lisons au vers 31 : « Je n'ai pas de demeure », et au vers 37 : « J'ai la paix ». Le premier vers affirmant la dénégation, le second vaut comme assertion, c'est-à-dire dénégation de la dénégation. Ce renversement figural est projeté dans la spatialité : le vers 31 fait l'éloge de la délocalisation, tandis que le vers 37 reconduit la localité, mais en scindant l'espace et en déroband, dissimulant un espace au cœur d'un autre, bref en informant une localité quasiment sublocale : « J'ai la paix / Dans mon pouvoir ». Or la substitution d'un objet, la « *paix* », à un autre, la « *demeure* », est solidaire d'un renversement de la relation jonctive : disjonction d'avec la « *demeure* », conjonction avec la « *paix* ». Le retournement explicite de la jonction demande sa conjugaison avec un retournement implicite de la teneur de l'objet : la « *paix* », que le *Micro-Robert* glose ainsi : « état d'une personne que rien ne vient troubler ».

#### 2.4 Typologie des profils discursifs élémentaires

Les embarras de la description actuelle tiennent, nous semble-t-il, au fait qu'entre

tel genre et le texte singulier il n'existe pas grand-chose de cohérent. Nous aimerions poser les rudiments d'une typologie des profils discursifs à partir d'un certain nombre de catégories sémiotiques éprouvées ailleurs. La première strate est celle de l'intensité. Encore une fois, il n'est pas raisonnable de poser dans un premier temps la différence, c'est-à-dire la qualité, puis dans un second l'intensité, c'est-à-dire la quantité. Si le modèle sémiotique de la compétence est universel, c'est-à-dire valide aussi bien pour le sujet que pour l'objet, alors on peut considérer que l'intensité est à la compétence ce que la direction est à la performance, ou encore que l'intensité se déploie en direction.

Ainsi qu'on pouvait le prévoir, la seconde strate est celle de l'aspect, puisqu'il est raisonnable de subordonner l'aspect à la direction. Des fonctifs ordinaires constitutifs de l'aspect, à savoir l'inchoativité, la durativité et la terminativité, le premier et le troisième intéressent la démarcation, le second la segmentation. S'agissant des fonctifs démarcatifs, c'est-à-dire pratiquement des limites et des extrémités que le discours se donne, on pourrait dire qu'ils valent eux-mêmes comme arrêts. L'arrêt est forcément contrastif : quelque part quelque chose s'arrête parce que le voisinage conserve élan et allure. Les ressorts de ce procès discursif, la linéarité et la circularité, étant reconnus, il reste à les articuler.

Deux fonctifs ayant été identifiés, ils sont susceptibles d'une double saisie : se présentent-ils sur le mode isolé, c'est-à-dire acceptant la règle du « ou... ou », du chacun pour soi ? ou bien manifestent-ils le mode solidaire, c'est-à-dire la règle du « et... et » ? Quand les deux profils sont

conjugués, nous serions en face de la spirale discursive, puisque la fascination de la spirale tient à ce qu'elle est à la fois circulaire et linéaire. La prépondérance et la longévité de la chanson s'expliquent peut-être par sa forme spiralée : la seconde strophe ne suit qu'en apparence la première, elle s'ajoute, ou devrait s'ajouter, à la première — en concordance avec un *crescendo* plus ou moins voilé.

Quoiqu'elle soit en principe une sous-composante de l'aspect, nous admettrons la segmentation comme troisième strate, celle qui formule le progrès local du discours. Cette strate serait celle qui, une fois précisé le régime démarcatif, défini, linéaire, circulaire ou mixte, s'efforce de qualifier la forme de la succession : cette dernière est-elle de l'ordre de la suite, de la brisure ou encore de la suture ? Il est probable qu'à ces formes de l'expression correspondent des formes du contenu plus ou moins « chaudes » : le degré de l'effervescence thymique ne saurait être le même dans un discours suivi, brisé ou suture.

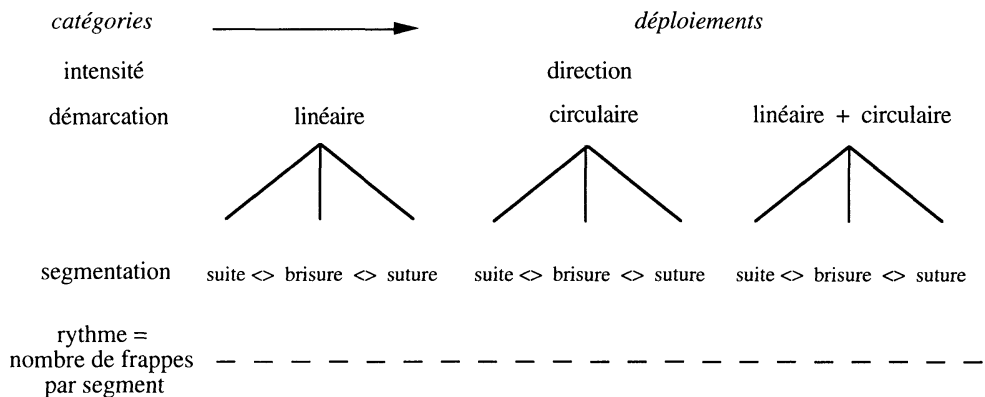
La composition de la brisure et de la suture génère quatre combinaisons, quatre « syllabes » discursives : deux géminées et deux contrastives. La composition par gémination est constituée ainsi : brisure-brisure ou suture-suture ; tandis que la composition par contraste se présente de cette manière : brisure-suture ou suture-brisure.

Nous nous bornons à signaler les possibles discursifs qui se présentent à mesure que nous croyons les rencontrer.

La quatrième et dernière strate en l'état actuel serait celle du rythme. Là encore, il semble raisonnable de prendre pour modèle le plan de l'expression. À l'intérieur des séquences afférentes à la segmentation, il y a lieu d'envisager la distribution des accents : si le nombre des temps forts est élevé, nous sommes en présence de ce que l'on a appelé le « style coupé » ; si, à l'inverse, le nombre des temps forts est faible, si les silences, travaillés par la lenteur, se multiplient et s'étendent, la clef rythmique serait dans ce cas le « style coulé ». Le tableau I ci-dessous regroupe ces données.

TABLEAU I

**TYPOLOGIE DES PROFILS DISCURSIFS ÉLÉMENTAIRES**



La déduction des quatre catégories dans l'ordre indiqué, l'intensité, la démarcation, la segmentation et le rythme, munies de leurs déploiements respectifs, c'est-à-dire de leurs régimes, synchrétique dans le cas de la direction, analytiques dans le cas des trois autres, fournit une grille qui pourrait servir d'assiette à une typologie textuelle permettant — enfin — la qualification raisonnée d'un texte indépendamment des contenus manipulés par ce texte.

### 2.5 Reconnaissance du profil discursif dans « l'Eau douce »

Rapporté au faisceau de catégories générales, le profil discursif du poème de Guillevic emporte, nous semble-t-il, les caractéristiques qui suivent. 1) Du point de vue de l'intensité et de la nécessaire direction qu'il impulse, bien entendu le poème de Guillevic suit une direction, mais le paradigme de la direction reste à préciser qui donnera enfin à chaque possible sa valeur discursive. Les variables plausibles devraient — sous bénéfice d'inventaire — concerner le nombre (le poème est-il unidirectionnel ou pluri-directionnel ?), l'éclat (cette direction est-elle manifeste ou voilée ?), le rayonnement (cette direction de sens choisit-elle de rester concentrée, aboutissant au « poème court » et à son signifié supputé, ce que Poe appelle la « totalité de l'effet », ou bien cherche-t-elle à diffuser ?). 2) Du point de vue de la démarcation, le poème nous est apparu circulaire en raison des différents bouclages indiqués et notamment en raison de la charge anaphorique impressionnante de la strophe H. 3) Du point de vue de la segmentation, le poème

semble obéir au modèle de la brisure, brisure que nous situons « entre » la strophe XIV et la strophe XV. Cette brisure sera dite majeure pour la distinguer de brisures moins vives, qui, elles, seront dites mineures. La distinction majeur/ mineur est, à nos yeux, l'équivalent de l'écart local d'intensité, ou d'emphase, ordinaire : tonique / atone. Dans la visée qui est la nôtre, à savoir établir la pertinence d'une prosodisation du contenu, ces distinctions sont indispensables. Les questions relatives à l'interprétation restent pour la plupart étrangères au texte ; elles sont tributaires du découplage opéré entre le texte et sa prosodie, entre le sens et sa cadence. Pourquoi chercher « ailleurs » que dans la prosodie, c'est-à-dire dans l'élan qui enlève et emporte, le ressort de la dynamique du contenu ? L'euphorie discursive survient dès qu'une dynamique sémantique fait instantanément signe à sa dynamique expressive — et réciproquement ! Pourquoi le sens le « meilleur » ne serait-il pas celui-là même qui se tient justement à portée ? Mais rien n'interdit de surajouter à ces contenus figuraux des contenus figuratifs, moins stables, à durée brève, c'est-à-dire soumis à une vitesse d'effacement plus élevée. Ces contenus figuratifs, qui peuvent être esthétiques, rhétoriques, axiologiques, représentationnels, thématiques, éthiques, escortent le sens figural : ils ne le dirigent pas. 4) Du point de vue du rythme enfin, celui-ci nous apparaît « coupé » puisque chaque vers vaut comme groupe rythmique et que chaque groupe ne comporte qu'un accent ; les manquements à cette règle sont rares : le troisième vers « Moi l'eau douce, » présente certes deux accents, le premier afférent au pronom « moi », le second

accent de groupe, tombant sur l'épithète « douce », mais le rapport d'équivalence entre le pronom personnel et son antécédent résout cette dualité. Deux enjambements font difficulté dans les vers 25 à 27 : « Sans odeur, sauf peut-être / Celle où l'origine / A trouvé sa source ». Le vers 25 comporte deux accents : la seule justification que nous entrevoyons renvoie à la modalité épistémique de l'incertitude exprimée par l'adverbe « peut-être ». Le vers 28 dans la strophe suivante, « Sans couleur que celle », est également un vers à deux accents, mais le second accent nous ramène au cas du vers 3 puisqu'il tombe sur un pronom qui a pour antécédent le nom « couleur ».

Il nous reste à organiser chacune des plages jaillies de la brisure majeure. S'agissant des quatre premières strophes, nous avons déjà relevé les couplages respectifs des strophes A et C et des strophes B et D. Ces quatre strophes sont conjointes deux à deux et opposées par paires. Elles sont conjointes par les parallélismes flagrants qui s'établissent entre A et C d'une part, B et D d'autre part. Les paires ainsi constituées sont disjointes sous le rapport de l'asymétrie : l'eau est un actant transitif, évalué comme « vital » dans les strophes A et C, actant qui « fournit », mais qui « fournit » sans « recevoir », puisque dans les strophes B et D l'eau fait l'inventaire, peut-être amer au début, de ses carences : « Je n'ai pas de forme à moi » (vers 8), « Je suis sans goût » (vers 23), « Sans odeur, sauf peut-être... » (vers 25) « Sans couleur que celle... » (vers 28), « Je n'ai pas de demeure » (vers 31).

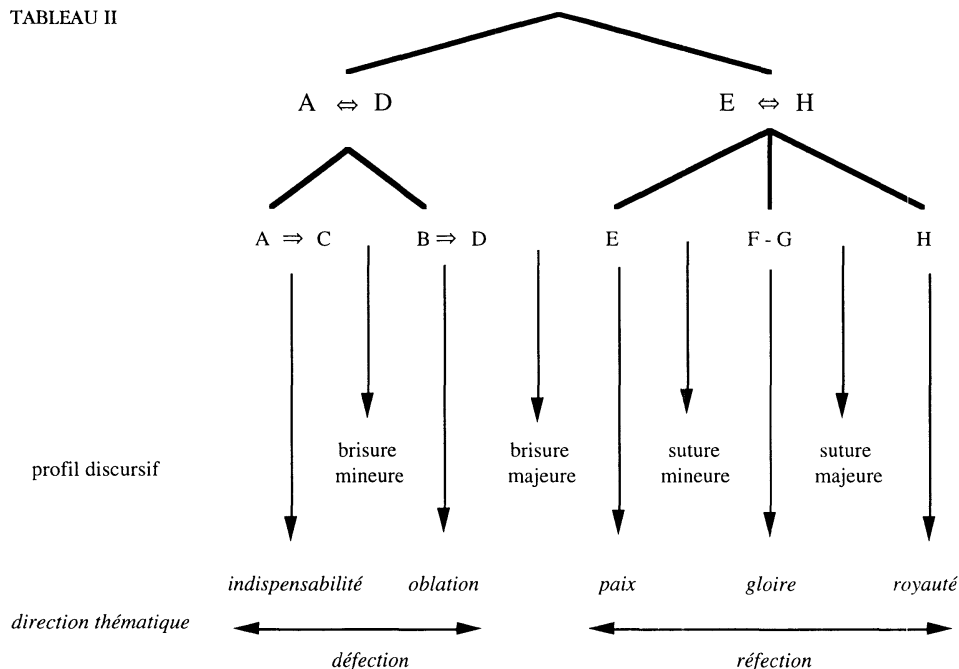
La brisure qui advient entre les strophes A et B et se répète entre les strophes C et D est donc une brisure mineure, de

sorte que nous pouvons apparier les strophes A et C ainsi que B et D entre elles, et considérer que l'événement discursif des quatre premières strophes est constitué par la brisure mineure qui survient entre les strophes A-C et les strophes B-D. La première partie du texte présente deux caractéristiques prosodiques nettes : d'abord elle fait prévaloir la brisure sur la suture, ou encore, comme il n'y a pas de termes, mais seulement des dominances, la brisure est dominante et la suture récessive ; ensuite, la cadence discursive dans cette plage est croissante puisqu'elle conduit d'une brisure mineure redoublée à la brisure majeure relevée entre les strophes D et E.

Il nous reste à organiser la seconde plage, celle qui enchaîne les strophes E, F, G et H. Entre E, « J'ai la paix » (vers 37), et F, « J'ai ma gloire » (vers 51), le texte procède sur le plan de l'expression comme sur le plan du contenu par suture. Cette dernière peut être dite mineure puisque les strophes E et F énoncent des relations conjonctives avec des objets interoceptifs « voisins » : la « paix » et la « gloire » ; le même raisonnement s'applique à la strophe G qui est en continuité immédiate avec F et en continuité médiante avec E. Pour ce qui est de la strophe H, que nous savons porteuse des valeurs démarcatives de la circularité, elle relève de la suture et, comme sa valeur anaphorique est extensive, cette suture peut être qualifiée de majeure. Le profil discursif peut maintenant être ramassé sous forme de tableau (Voir tableau II, page suivante).

Ces données descriptives propres au poème de Guillevic, nous aimerions maintenant les systématiser et les généraliser.

TABLEAU II



### 3. Des catégories aux régimes

Rendu à ce point, nous pouvons envisager les régimes propres aux quatre dimensions indiquées plus haut : l'intensité, la démarcation, la segmentation, le rythme.

#### 3.1. Dynamique des régimes d'intensité

Nous avons établi plus haut que la première strate intéressait l'intensité et ses déploiements en direction et division. Cependant, il paraît impossible de poser le concept de direction sans catalyser bientôt le *tempo*, la vitesse. Mais aussitôt une question s'impose : comment reconnaître, d'un point de vue immanent, le *tempo*

d'un discours ? La réponse à cette mise en demeure est peu discutable : à partir de sa longueur, c'est-à-dire de son extension. Deux arguments, à peine distincts l'un de l'autre, peuvent être avancés : -1) le principe d'isochronie règle la diction spontanée du vers, à savoir la tendance à égaliser, moyennant un changement irrépressible de *tempo*, les durées afférentes à des groupes inégaux de syllables. Ce principe d'isochronie est une application d'un principe général de relation croisée entre le *tempo* et la durée : la célérité extermine la durée dans l'exacte mesure où la lenteur est une poïèse ou une réfection de la durée ; 2) cet auto-réglage entre intensité, *tempo* et extension appartiendrait à la famille des principes de constance, les seuls

peut-être qui vaillent et disent quelque chose de sensé, les seuls en mesure de lier nécessairement fonctionnements et limites.

Mais ce contrôle de l'extension, de l'« extensité » par l'intensité<sup>1</sup> demande bien entendu un étalonnage. Dans le suivi plus ou moins lâche que constitue la poésie française, cet étalonnage est présent deux fois : implicitement et explicitement. Implicitement avec le sonnet qui a constitué de fait, sinon de droit, la mesure du poème. Explicitement avec les discussions qui, au XIX<sup>e</sup> siècle, ont tourné sur la question de savoir si la longueur du poème était compatible avec l'effet poétique — justement défini par sa frappe, son intensité. Edgar Allan Poe était catégorique sur ce point :

Ce que nous appelons un long poème n'est, en réalité, qu'une succession de poèmes courts, c'est-à-dire d'effets poétiques brefs. Il est inutile de dire qu'un poème n'est un poème qu'en tant qu'il élève l'âme et lui procure une excitation intense ; et par une nécessité psychique, toutes les excitations psychiques sont de courte durée (1951, p. 998-999).

Il est clair qu'une poétique qui n'est pas en mesure de traiter d'un point de vue sémantique la longueur des textes, c'est-à-dire les questions d'extension, repose sur des prémisses erronées.

L'étendue étant la « manifestante raisonnée », raisonnable du *tempo*, nous adoptons comme hypothèse de premier rang que le poème de Guillevic fait choix de la lenteur comme état et du ralentissement comme procès. Bien entendu, les régimes de l'accélération et du ralentissement de-

meurent subjectifs et relatifs, mais la subjectivation et la relativisation ont, ici comme ailleurs, une assiette objective ou fonctionnelle. Convenons de désigner par D le discours et k une constante attestée par le principe d'isochronie. Dans la mesure où les fonctions sont des « réalisables » généraux, nous sommes en droit de risquer l'hypothèse selon laquelle le discours respecte, dans le plan du contenu comme dans le plan de l'expression, cette constante k qui contrôlerait le produit du *tempo* T et de la longueur L :  $D \rightarrow k = T \times L$ .

Si T augmente, L se contracte, et inversement. Il n'y aurait donc ni longueur, ni vitesse en soi, mais seulement un jeu intelligible de « circonstances ». À titre d'exemple, on peut avancer la double « version » de « l'Invitation au voyage » de Charles Baudelaire : en premier lieu, parce que cette variation de *tempo*, c'est-à-dire de point de vue sur la durée et sur l'étendue, est, à notre connaissance, exceptionnelle ; en second lieu, parce que Baudelaire a eu une très vive conscience de la prégnance du *tempo* sur la forme, qu'il s'agisse de celle de l'expression ou de celle du contenu :

Que la phrase poétique peut imiter (et par là elle touche à l'art musical et à la science mathématique) la ligne horizontale, la ligne droite ascendante, la ligne droite descendante ; qu'elle peut monter à pic vers le ciel, mais sans essoufflement, ou descendre perpendiculairement vers l'enfer avec la vélocité de toute pesanteur ; qu'elle peut suivre la spirale, décrire la parabole, ou le zig-zag figurant une série d'angles superposés [...] (Baudelaire, *Œuvres complètes*, tome I, p. 183).

---

1 De Paul Valéry : « Le Lyrisme est le développement d'une exclamation », (1960, p. 549), à Paul Claudel : « Quant à moi j'échappe à la durée par la note et à la ligne par l'exclamation » (1965, p. 833), les poètes-penseurs ont identifié, bien avant les linguistes et les sémioticiens, la poétique de ce que nous aimerions appeler les contraignantes figurales majeures.

En regard des thèses de Baudelaire, notre propos se présente comme un changement d'échelle : ces modèles phrastiques, à la fois figuraux et affectifs, nous les étendons aux discours et les recevons ici comme profils discursifs.

Des meubles luisants,  
Polis par les ans,  
Décoreraient notre chambre ;  
Les plus rares fleurs  
Mêlant leurs odeurs  
Aux vagues senteurs de l'ambre,  
Les riches plafonds,  
Les miroirs profonds,  
La splendeur orientale,  
Tout y parlerait  
À l'âme en secret  
Sa douce langue natale (*ibid.*, p. 53)

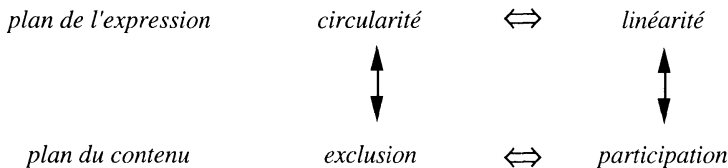
Sur des panneaux luisants, ou sur des cuirs dorés et d'une richesse sombre, vivent discrètement des peintures béates, calmes et profondes, comme les âmes des artistes qui les créèrent. Les soleils couchants, qui colorent si richement la salle à manger ou le salon, sont tamisés par de belles étoffes ou par ces hautes fenêtres ouvragées que le plomb divise en nombreux compartiments. Les meubles sont vastes, curieux, bizarres, armés de serrures et de secrets comme des âmes raffinées. Les miroirs, les étoffes, l'orfèvrerie

et la faïence y jouent pour les yeux une symphonie muette et mystérieuse ; et de toutes choses, de tous les coins, des fissures des tiroirs et des plis des étoffes s'échappe un parfum singulier, un *revenez-y* de Sumatra, qui est comme l'âme de l'appartement.

### 3.2 Dynamique des régimes démarcatifs

Si nous rabattons cette tension inaugurale entre exclusion et participation, entre concentration et diffusion, entre intensité et « extensité », entre absolutité et universalité des valeurs, sur les deux profils discursifs, à savoir la linéarité et la circularité, la problématique change de contenu. Il s'agit de nous donner les moyens intellectuels de surprendre au cœur de la relation elle-même un degré d'exclusion et, du même coup, un degré de participation.

Cette alternative reçoit pour plan du contenu la tension entre exclusion et participation. Sous ces prémisses, que nous jugeons à la fois « arbitraires » et « adéquates »<sup>2</sup>, le schéma interprétatif, qui à nos yeux contracte les catégories les plus puissantes dans le plan de l'expression et dans le plan du contenu, prend maintenant corps :



2 Cf. le cinquième chapitre des *Prolégomènes*.

La limite n'est plus une donnée circonstancielle de second rang, mais devient l'objet même de la relation : la limite est-elle objet de respect ou bien objet de dépassement ? La réponse affirmative à la première question appelle une sémiosis qui aura pour dominantes la circularité dans le plan de l'expression et l'exclusion dans le plan du contenu, tandis que le parti inverse sera celui d'une sémiosis dont les accents porteront dans le plan de l'expression sur la linéarité et dans le plan du contenu sur la participation.

### 3.3 Dynamique des régimes segmentatifs

La brisure et la suture, régimes analytiques, s'opposent à la suite dans la mesure où ils apparaissent comme deux régimes partitifs. Leur description devrait mettre en œuvre les traits catégoriels ordinaires : l'adresse dans la chaîne et le degré, même si une connaissance précise de ce dernier s'avère pour l'instant malaisée. La détermination de l'adresse dans la chaîne porte sur le point de savoir si la brisure est perfective ou imperfective : elle est perfective si la brisure est terminative ; elle est imperfective si la brisure est résolue par une suture, cette dernière fût-elle partielle. Quant au degré, il a pour signifiant dans le plan de l'expression l'exclamation, cette mal aimée de la linguistique, puisque la connivence de la forme et de l'affectivité est en l'occurrence flagrante, puisque l'exclamation fait signe que l'affectivité vient de prendre en main la direction du discours :

L'Exclamation a lieu lorsqu'on abandonne tout à coup le discours ordinaire pour se livrer aux élans impétueux d'un sentiment vif et subit de l'âme. [...] Toutes les passions, tous les sentiments et tous les vœux de l'âme, la joie, la douleur, la pitié, la tendresse, l'admiration, l'horreur, la haine, l'ironie, la louange, l'optation, l'imprécation, etc., emploient l'Exclamation, et on en trouve partout des exemples (Fontanier, p. 370).

Le rôle de l'accent dans la théorie devient discriminant : qui néglige l'accent est enclin à poser entre le paradigmatique et le syntagmatique une solution de continuité ; qui place au premier rang l'accent place du même coup le paradigmatique et le syntagmatique dans la dépendance des vicissitudes de l'accent — qu'il soit sémantique ou expressif. Sous le rapport de la segmentation, le poème de Guillevic déplace l'accent de la brisure vers la suture.

### 3.4 Dynamique des régimes rythmiques

Le rythme est un objet résistant en raison du contraste existant entre la simplicité de ses constituants et la puissance entraînante, c'est-à-dire modale, qu'il détient. Nous aimerions ici établir sommairement que les propriétés du rythme sont tout ce qu'elles peuvent être, à savoir l'encadrement d'une présupposante par ses présupposées figurales. Les constituants du rythme tels qu'ils ressortent des écrits de Gérard Manley Hopkins, Paul Valéry, Paul Claudel, André Spire, Octavio Paz<sup>3</sup> renvoient à l'attente, au *tempo*, à la direction, à l'intensité, et bien entendu à leur commerce. À ce compte, il n'y a plus lieu de

3 Cf. Claude Zilberberg, *l'Essor du poème — Information rythmique* (1985).



s'étonner de retrouver dans le rythme les constituants figuraux qui ont émergé dans les niveaux précédents, mais à un « détail » près : un changement d'échelle, c'est-à-dire d'étendue discursive. Le rythme est une réplique, une image réduite des dynamiques figurales impulsant les niveaux précédents.

Il nous reste à établir ce que le rythme doit respectivement aux deux autres niveaux qu'il présuppose, à savoir la démarcation et la segmentation. Envisageons d'abord l'incidence de la démarcation sur le rythme. Les rapports entre métrique et rythmique dans le domaine français sont loin d'être clairs. Il paraît raisonnable de penser que la rythmique doit exercer son contrôle sur la métrique, mais il ne suffit pas d'évoquer la généralité supérieure du rythme sur celle du mètre pour en rendre compte, puisque ce sont précisément cet avantage et ce déficit qui restent à expliquer. Nous avons vu plus haut que l'enjeu de la démarcation était la notion de limite, ou plus exactement le destin de la limite : si l'opérateur est exclusif, la limite est sauve, tandis que, si l'opérateur est participatif, la limite est effacée. Or ce jeu alternatif a été celui-là même qui a dévasté le vers métrique français dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Le vers dit « libre », mais à peine plus « libre que l'autre » puisqu'il était quasiment dans l'obligation d'être irrégulier, ne fut pas une forme *ex nihilo* : le vers libre est une généralisation dérivée de la multiplication des rejets et des enjambements qui conduisirent, notamment dans la poésie verlainienne, à la dislocation du vers métrique. Un analyste, quelque peu oublié aujourd'hui, Robert de Souza, l'a souligné avec force :

La dislocation empirique du vers demandait donc d'enjamber non seulement sur la rime, mais aussi

sur la césure. C'est ce qu'accomplit Victor Hugo. [...] La généralisation de l'enjambement portant à la fois sur la césure et le terme du mètre est théoriquement la négation même du rythme perceptible puisque des enjambements successifs en l'allongeant le déforment et l'empêchent de se reformer (Souza, p. 133-135).

Mais là où Robert de Souza, plus sensible à l'exclusion qu'à la participation, se réclame de contraintes normatives pour lui intangibles, nous préférons, pour notre part, discerner les aboutissantes expressives de contraintes fonctionnelles d'ordre figural. Remarquons, sans plus, que le plan du contenu offre le même partage : la poésie parnassienne a marqué sa prédilection pour l'alexandrin dûment césuré dans le plan de l'expression et pour la stabilisation des contenus figuratifs dans le plan du contenu, tandis que le Symbolisme a fini par se déprendre, selon des voies singulières pour chacun, de l'alexandrin et par déstabiliser les contenus figuratifs :

Il faut aussi que tu n'aïlles point  
Choisir tes mots sans quelque méprise :  
Rien de plus cher que la chanson grise  
Où l'Indécis au Précis se joint  
(Verlaine, p. 206).

Le vers libre devait, à la longue, prendre ses distances avec la stabilité des contenus figuratifs dans le plan du contenu, de même que le brouillage des contenus figuratifs par le Symbolisme s'accordait mal avec l'attachement au « moule séculaire » (Mallarmé) de l'alexandrin.

La démarcation et ses régimes dirigent les régimes rythmiques. Parmi les descriptions du passage du vers métrique au vers libre, celle de Jurij Nikolaevič Tynianov est certainement l'une des plus suggestives. Le vers métrique est ainsi décrit :

[...] En conséquence, le phénomène le plus simple et le plus essentiel sera le dégagement d'un groupe métrique comme unité ; ce dégagement est en même temps l'ébauche dynamique du groupe suivant, semblable au premier (non pas identique, mais semblable) ; si l'ébauche métrique est résolue, nous avons affaire à un système métrique [...] (Tynianov, p. 63).

La définition du vers libre est obtenue sans peine : « Le vers libre est à proprement parler une utilisation conséquente du principe de la “ non-réalisation de l'ébauche dynamique ” appliqué aux unités métriques » (*ibid.*, p. 166). Toutefois, la raison de ce revirement n'est pas indiquée par Tynianov. L'hypothèse de la dépendance des régimes rythmiques à l'égard des régimes démarcatifs marque un progrès relatif : ce qui arrive aux régimes rythmiques sous-tendant le mètre et le vers libre n'est qu'une réplique de ce qui arrive aux régimes démarcatifs.

Il nous incombe enfin d'examiner la relation entre la segmentation et le rythme. Parmi les caractéristiques non contestées du rythme, sa réitération figure en bonne place chez la plupart des auteurs. Pour Valéry « Le rythme est la propriété imitable d'une suite » (Valéry, 1960, p. 1282). La si-

gnification fonctionnelle de cette « propriété » pourrait s'énoncer ainsi : les constantes rythmiques constitutives du « groupe » ou de la « cellule » rythmiques — à savoir le jeu de l'accent et de l'« inaccent », le placement de l'accent, le nombre des grandeurs non accentuées — reproduisent, dans les limites contraignantes de cet intervalle, les prégnances d'intensité, de *tempo* et de direction, apparues dans la première strate et traitées, « transvaluées » par les niveaux subséquents.

Les « propriétés » du rythme ne sont ainsi que des « dettes » à acquitter aux niveaux présumés. Aux régimes d'intensité, le rythme doit sa tension entre son indivisibilité fonctionnelle et sa divisibilité expressive ; aux régimes démarcatifs, le rythme doit son paradigme, sa négativité intime, sa tension entre constance et variabilité ; enfin aux régimes segmentatifs, le rythme doit sa tension entre la possibilité de sa réitération et la possibilité de sa suspension, c'est-à-dire l'improbable fractionnement des indivisibles de l'intensité, de la direction et du *tempo*.

Références

- BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes*, tome I, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1975.  
 — — —, *Œuvres complètes*, tome II, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1976.  
 CLAUDEL, Paul, « Quant à moi j'échappe à la durée par la note et à la ligne par l'exclamation », dans *Œuvres en prose*, Paris Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1965.  
 FONTANIER, Pierre, *les Figures du discours*, Paris, Flammarion, 1968.  
 GREIMAS, Algirdas Julien et Joseph COURTÉS, *Sémiotique 1*, Paris, Hachette, 1979.  
 GREIMAS, Algirdas Julien et Jacques FONTANILLE, *Sémiotique des passions*, Paris, Éditions du Seuil, 1991.  
 GUILLEVIC, Eugène, « l'Eau douce », dans *Trouées*, Paris, Gallimard, 1981.  
 POE, Edgar Allan, *Œuvres en prose*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1951.  
 SOUZA, Robert de, *le Rythme poétique*, Paris, Perrin, 1892.  
 TYNIANOV, Jurij Nikolaevi, *le Vers lui-même*, Paris, 10/18, 1977.  
 VERLAINE, Paul, « Jadis et Naguère », dans *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1948.  
 VALÉRY, Paul, *Cahiers*, tome I, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1973.  
 — — —, *Œuvres*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1960.  
 ZILBERBERG, Claude, *l'Essor du poème — information rythmique*, Saint-Maur, Phoriques, 1985.