

WACŁAW RAPAŁ
Université Jagellon de Cracovie, Faculté des lettres
waclaw.rapak@uj.edu.pl
ORCID 0000-0003-1441-8187

La question du rythme : entre une tradition (Maksymilian Kawczyński) et une modernité (Henri Meschonnic)

**The Question of Rhythm: Between Tradition (Maksymilian Kawczyński)
and Modernity (Henri Meschonnic)**

Abstract

My point in the present article is to come back once again to the question that seems to me fundamental both for the theoretical reflection and for the interpretative practice of literary discourses. This is certainly the case in my studies and articles. As the title of my article announces, in the present article I intend to discuss the confrontation between a traditional approach, proposed at the end of the nineteenth century by Maksymilian Kawczyński, and the modern approach of Henri Meschonnic's theory of the rhythm-sense-subject.

Keywords: rhythm; theory; discourse; literature

Mots clés : rythme ; théorie ; discours ; littérature

« Dans la poésie c'est toujours la guerre »
Ossip Mandelstam

Ce n'est pas la première fois que j'aborde la question du rythme dans ses acceptions théoriques et littéraires (Rapak 1991 ; 2016). La raison épistémologique en est que depuis l'Antiquité grecque le rythme est une notion stratégique du langage dont le langage poétique. Dans la version la plus développée, me

semble-t-il, il l'est dans la conception d'Henri Meschonnic, auteur de nombre d'ouvrages théoriques, articles, interventions où cette notion se trouve au centre d'une réflexion dont l'objet est la nature et le fonctionnement du langage et dont l'objectif général est la théorie du rythme dans le discours (Meschonnic 1970, 1973, 1975, 1982a, 1982b, 1985, 1995). La négativité en constitue un aspect fondamental. Ce à quoi elle touche en premier lieu, c'est la logique de l'unité binaire et abstraite du dualisme fondateur des théories traditionnelles. Ce à quoi elle s'oppose de manière radicale, c'est une formalisation de tout type et de toute obédience propre à cette grande tradition que nous héritons de la Grèce antique, modèle de référence qui sous-tend la naissance du premier rationalisme dans notre civilisation judéo-chrétienne dite occidentale.

L'exemple représentatif de telles théories traditionnelles que j'ai trouvé ces derniers temps à une autre occasion est *l'Essai comparatif sur l'origine et l'histoire des rythmes*, publié à Paris en 1889 par Maximilien Kawczyński, connu plutôt sous son nom polonais Maksymilian Kawczyński, par ailleurs, fondateur de la philologie romane à l'Université Jagellonne (Kawczyński 1889). Dans son ouvrage de deux cent quinze pages, ce germaniste, romaniste, propose une longue discussion sur la notion même et aussi, comme l'indique le titre, « sur l'origine et l'histoire des rythmes ». Je m'y réfère à dessein pour deux raisons particulières. Kawczyński présente l'état de recherche sur le(s) rythme(s) tel qu'il était à la fin du XIX^e siècle, représentatif donc, me semble-t-il, pour une longue tradition perpétuée jusqu'à cette époque-là. Son doctorat à Leipzig, son habilitation à Lwów / Lviv, Paris comme lieu d'édition de son étude, me font supposer que les opinions tant littéraires qu'esthétiques de Kawczyński n'étaient certes pas exceptionnelles à l'époque de ses recherches. Je dirais que là on a à faire avec une sorte de somme théorique de la pensée traditionnelle dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Ou l'une de ses variantes.

Pour résumer celles-ci, je tiens à présenter quelques passages que je prends pour représentatifs, voire emblématiques, pour une tradition laquelle, comme on le sait, remonte à l'Antiquité grecque et romaine. Dans d'importantes généralisations du début de son étude, Maksymilian Kawczyński part de l'axiome « [q]u'il suffise d'avoir établi, que le commencement de tous les arts, y compris les arts du mouvement¹, consiste vraiment dans l'égalisation des parties. Aussi faudrait-il chercher l'origine du rythme, qui est la condition formelle et essentielle de tous les arts du mouvement, dans une suite ordonnée des parties égales » (Kawczyński 1889 : 4). Le professeur Kawczyński se réfère à Aristoxène de l'école péripatéticienne d'Aristote, et, pour la suite, on s'en doute, à Gotthold Ephraim Lessing comme une référence postérieure et une continuation, quoique indirecte, de cette tradition aristotélicienne. C'est pour cette raison que l'on trouve tout d'abord chez Kawczyński cette opposition entre « arts du mouvement » (danse, poésie, musique) et « arts du repos » (sculpture, peinture, architecture). La suite de son raisonnement sur le rythme lui fait dire que « [l]e vers est un produit de la pensée, comme l'art tout entier » et que, par conséquent, selon lui toujours, « [...] où nous rencontrons la réflexion, l'analyse et la pensée consciente, la spontanéité fait défaut » (Kawczyński 1889 : 11).

D'après lui, la cause fondamentale en est que « le trait caractéristique de l'art [réside] dans l'artificiel ». Puisque c'est ainsi, « il faut bien que cet élément [c'est-à-dire l'artificiel] vive et agisse déjà dans les premiers mouvements, les premières manifestations de l'art » (Kawczyński 1889 : 11).

1 « Les arts relèvent nécessairement de la condition de leur existence et se divisent en arts des mouvements dont les œuvres s'écoulent dans le temps, et en arts du repos dont les produits s'étalent et persistent dans l'espace. D'après cette division établie pour la première fois par Aristoxène, disciple d'Aristote, la danse, la poésie et la musique font partie du premier groupe, la sculpture, la peinture et l'architecture du second » (Kawczyński 1889 : 2).

Maksymilian Kawczyński développe ses explications par une opposition nette qui revient à constater que l'« [o]n peut parler, crier, hurler, courir, sauter d'une manière spontanée, mais non pas faire des vers, chanter ou danser [...] » (Kawczyński 1889 : 12). Sans y être directe, l'allusion à Platon dans sa seconde prise de position semble claire. Des premières manifestations de l'art, l'auteur de cet essai comparatif insiste sur ce qu'il nomme « la critique logique » pour passer à l'état des choses qu'il croyait au moment de ses analyses – rappelons, la seconde moitié du XIX^e siècle – non seulement en vigueur, mais, plus est, à observer strictement.

Le passage que je trouve crucial et qui propose un dénominateur commun entre une tradition gréco-romaine, que je dis rationaliste, et la fin du XIX^e siècle, le moment des formulations de Kawczyński, se résume pour lui en ceci : « J'insiste encore une fois sur la critique logique : la poésie, la musique, la danse sont des arts ; tous ces arts sont essentiellement artificiels aujourd'hui, et il faut que tout ce qui constitue leur caractère ait été contenu déjà dans leurs germes » (Kawczyński 1889 : 12). Kawczyński va encore plus loin pour tomber dans un radicalisme conceptuel quand il dit que « [r]ien de plus rare qu'une nouvelle pensée. On pourrait en dire de même d'une nouvelle mélodie, d'une nouvelle statue, d'une nouvelle façade. Partout nous trouvons des réminiscences. Les œuvres les plus indépendantes ne sont composées que d'éléments, de motifs connus. Une œuvre toute nouvelle n'est qu'une nouvelle synthèse, précédée le plus souvent d'une analyse nouvelle [...] » (Kawczyński 1889 : 16). Il semble que tout ceci rende l'idée précédente encore plus catégorique. Il y va jusqu'à dire que « [c]hez l'homme la culture de l'esprit débute par l'imitation » (Kawczyński 1889 : 17).

C'est elle qui est « la base de toute éducation, de toute instruction, de tout apprentissage : c'est par elle que le progrès se propage et s'effectue » (Kawczyński 1889 : 18). Selon lui, « [l]es forces agissantes dans l'univers comme dans la société sont toujours les mêmes. Pourquoi donc le peuple d'aujourd'hui n'invente-t-il rien ? c'est parce qu'il n'a jamais rien inventé » (Kawczyński 1889 : 19). Il tient à « maintenir le principe que les influences historiques sont plus fortes que les conditions naturelles » (Kawczyński 1889 : 30). Il formule une telle hypothèse contre Hippolyte Taine, qu'il mentionne dans son étude, et qui, toujours d'après lui, « attribue à chaque littérature un développement spontané, autochtone, qu'il fait dépendre de la race, de la situation géographique, du milieu et du moment » (Kawczyński 1889 : 29). Le paradoxe n'est qu'apparent. Le déterminisme positiviste se prépare déjà...

En accord avec l'intitulé de ma communication mon propos n'est pas de discuter en détail les hypothèses de Maksymilian Kawczyński, ni d'insister sur leur anachronisme qui, à dire vrai, sur le fond de leur époque, n'était que relatif². Comme on le sait, au XIX^e et au début du XX^e siècle, de telles conceptions sur les arts et les lettres n'étaient pas du tout rares. En première hypothèse je me limite à constater que, même si, à la rigueur, on reste d'accord avec Kawczyński dans sa conception de « réminiscences » et, dans sa suite, on en retient l'idée que « [l]es œuvres les plus indépendantes ne sont composées que d'éléments, de motifs connus », il faut y apporter une importante restriction. Ce qui change bien avant le tournant du XIX^e–XX^e siècle par rapport à une tradition aristotélicienne perpétuée, c'est, d'abord, me semble-t-il, l'agencement qui, pour tout phénomène versificatoire, métrique et, dans la suite, prosodique, ne se réalisait plus entièrement dans la régularité, ne remplissait plus – je reviens à la formulation de Maksymilian Kawczyński – « la condition formelle et essentielle de tous les arts du mouvement, dans une suite ordonnée des parties égales » (Kawczyński 1889 : 4).

2 Les noms de Sainte-Beuve et Gustave Lanson sont à retenir.

Si je prends l'*Essai comparatif sur l'origine et l'histoire des rythmes* pour un point de référence emblématique, ce n'est pas pour analyser en long et en large une longue formation de la conscience moderne du rythme. Évidemment, cela dépasserait le cadre de mes recherches et compétences. Par contre, mon intention, décidément plus modeste, est de rappeler d'abord quelques faits littéraires qui sont, certes, incontournables du moment où l'on se propose, comme je veux le faire dans la suite de la présente intervention, de mettre plus d'attention sur celle d'Henri Meschonnic, mon gourou d'autrefois, dont la théorie du rythme m'est depuis une bonne trentaine d'années plus qu'utile. Je n'insiste même pas ici sur le très utile article de Meschonnic sur la question du rythme dans l'œuvre poétique de Michaux.

Une remise en question d'une longue tradition – que, dans son étude, Maksymilian Kawczyński tente de maintenir au nom du principe de l'imitation qui est « la base de toute éducation, de toute instruction, de tout apprentissage » (Kawczyński 1889 : 18) et de l'identité des « forces agissantes dans l'univers comme dans la société » (Kawczyński 1889 : 19) 1. passe par le Romantisme et ses irrégularités tant rythmiques que versificatoires, 2. par ce « petit romantique » qu'était devenu pour la postérité Aloysius Bertrand, auteur de *Gaspard de la Nuit*, reconnu plus tard par Charles Baudelaire comme inventeur du poème en prose, 3. passe, évidemment par Charles Baudelaire lui-même, Baudelaire, auteur du *Spleen de Paris* et du *Peintre de la vie moderne*, à qui Meschonnic accorde tant d'importance au moment de préciser la modernité poétique, 4. passe par l'intériorisation de la parole littéraire où deux faits ont une importance capitale. C'est d'un côté la prosodie impaire et le vers-librisme, de l'autre le monologue intérieur, tous à prendre pour les éléments incontournables d'une poétisation de la prose et, conjointement, complémentirement, d'une prosaisation de la poésie³. Des exemples que l'on dit emblématiques vont, d'un côté, pour le monologue intérieur et ses variantes, d'Édouard Dujardin à Nathalie Sarraute et, sous réserve, Samuel Beckett, de l'autre, d'une « crise de vers » à une « crise de prose » (Illouz, Neefs 2002). Et que dire d'une grande « crise de représentation » qui, contre toute apparence, demeure intimement liée aux autres crises épistémologiques et esthétiques. Bien évidemment, tant l'analyse des exemples proposés que la problématisation des crises que je viens de nommer exigerait une discussion plus ample.

Dans son article consacré à la question du rythme, Michèle Bigot propose une perspective générale qui, de manière lapidaire, complète ce qui vient d'être dit. Elle constate que

La notion de rythme traverse l'histoire de la pensée occidentale en prenant son origine chez les présocratiques. Elle a intéressé successivement et parfois simultanément les disciplines de la rhétorique et de la philosophie, peu distinguées au départ de la pensée grecque. La notion a connu un début de conceptualisation chez Platon, qui lui confère une acception nouvelle. C'est de cette tradition platonicienne, amplifiée par la rhétorique latine qu'hérite la pensée classique : en mettant l'accent sur la dimension de régularité et de mesure, le siècle classique a opéré une restriction de la notion de rythme qui a été rabattue sur le vers. (Bigot 2012 : 25)

Dans ses écrits, Henri Meschonnic à plusieurs reprises souligne que son inspiration première était « le travail de Benveniste sur la notion de rythme » (Meschonnic 1985 : 171) et, plus précisément, son article « La notion de "rythme" dans son expression linguistique » (Benveniste [1966] 1983a). Contrairement à la pensée antique qui traite le rythme comme une propriété objective du monde, chez Émile Benveniste, le rythme, cette vaste « catégorie philosophique, anthropologique et théologique » (Dembińska-Pawelec 2010 : 467) est situé dans une tout autre perspective qui est celle – comme le dit

3 Ces passages, ces (r)évolutions sont à développer dans un autre article déjà en cours de préparation.

le titre de son célèbre article – « De la subjectivité dans le langage » (Benveniste [1966] 1983b). Ce changement de perspective qui est sans aucun doute un prolongement théorique de l'intériorisation de la parole littéraire du XIX^e siècle, que je viens d'évoquer, trouve un exemple emblématique, non-français, par ailleurs de la même époque, dans la conception de Gerald Manley Hopkins, dont la formule du rythme – « Sprung rhythm », « rythme élastique » – sert à Henri Meschonnic de constant point de repère. Il est à ajouter que – comme le dit le site Internet *Encyclopedia Britannica* – « [1]a structure partiellement indéterminée du « Sprung rythme » en fait un pont entre le mètre régulier et le vers libre »⁴ (*Encyclopaedia Britannica*). Il faut pourtant constater que pour la tradition moderne française cette référence reste postérieure et indirecte.

Il me semble indispensable de revenir, à titre de rappel, aux jalons posés par Benveniste dans son analyse non seulement étymologique du terme et, par conséquent, de la catégorie « rythme » (gr. *ρυθμός*). Son point de départ est l'idée anthropologique par excellence qui revient à dire que « [1]a notion de « rythme » est de celles qui intéressent une large portion des activités humaines » (Benveniste [1966] 1983a : 327). On se rappelle que le retour à Leucippe et Démocrite, créateurs de l'atomisme, permet à l'auteur de cette analyse ponctuelle de confirmer que rythme (gr. *ρυθμός*) est un terme technique et « un des mots clés de leur doctrine » (Benveniste [1966] 1983a : 328). D'un ton ferme Benveniste constate qu'« [i]l n'y a aucune variation, aucune ambiguïté dans la signification que Démocrite assigne à *ρυθμός*, et qui est toujours « forme », en entendant par là la forme distinctive, l'arrangement caractéristiques des parties dans un tout » (Benveniste [1966] 1983a : 300). Pareil pour poètes lyriques chez qui « c'est plus tôt encore, que nous voyons *ρυθμός* apparaître. Il est pris, [...], pour définir la « forme » individuelle et distinctive du caractère humain » (*ibidem*). Les conclusions provisoires auxquelles Benveniste nous amène se résument en trois points : « 1^o que *ρυθμός* ne signifie jamais « rythme » depuis l'origine jusqu'à la période attique ; 2^o qu'il n'est jamais appliqué au mouvement régulier des flots ; 3^o que le sens constant est « forme distinctive » ; figure proportionnée ; « disposition », dans les conditions d'emploi d'ailleurs les plus variées. De même les dérivés ou les composés, nominaux ou verbaux, de *ρυθμός* ne se réfèrent jamais qu'à la notion de « forme » » (Benveniste [1966] 1983a : 332). C'est sa vraie étymologie et sa tradition présocratique, comme il le dit.

Le quatrième point concluant est de faire comprendre que « [...] d'après les contextes où il est donné, [*ρυθμός*] désigne la forme dans l'instant qu'elle est assumée par ce qui est mouvant, mobile, fluide, la forme de ce qui n'a pas consistance organique : il convient au *pattern* d'un élément fluide, à une lettre arbitrairement modelée, à un péplos qu'on arrange à son gré, à la disposition particulière du caractère ou de l'humeur. C'est la forme improvisée, momentanée, modifiable » (Benveniste [1966] 1983a : 333). C'est la « manière particulière de fluer », le terme le plus propre à décrire des « dispositions » ou des « configurations » sans fixité ni nécessité naturelle et résultant d'un arrangement toujours sujet à changer (*ibidem*). Quant à la notion traditionnelle de rythme, d'après les analyses de Benveniste, la modification sémantique et, par conséquent, substantielle s'était opérée grâce, ou par la faute, de Platon qui l'innove « [...] en l'appliquant à la *forme du mouvement* que le corps humain accomplit dans la danse, et à la disposition des figures en lesquelles ce mouvement se résout. La circonstance décisive est là, dans la notion d'un *ρυθμός* corporel [...] soumis à la loi des nombres : cette « forme » est désormais déterminée par une « mesure » et assujettie à un ordre. Voilà le sens nouveau de *ρυθμός* : la « disposition » (sens propre du mot) est chez Platon constituée par une séquence ordonnée de mouvements lents et rapides,

4 [C'est moi qui traduis]

de même que l'« harmonie » résulte de l'alternance de l'aigu et du grave » (Benveniste [1966] 1983a : 334).

304

Dans la théorie critique de Meschonnic, le rythme n'est pas périodicité, ni régularité, ni forme fixe – prosodique ou tout autre –, comme on le présente en accord avec l'étymologie traditionnelle que l'on sait depuis le célèbre article de Benveniste être fausse. Meschonnic résume cette tradition sous l'expression de *mythologie marine*, celle du rythme en tant qu'organisation en vagues de la mer.

Comme on demandait quel était l'antonyme du rythme, il est apparu que ce n'est pas l'absence de rythme. Il n'y a pas d'absence de rythme, ni cosmique, ni biologique, ni dans le langage. La syncope non plus n'est pas le contraire du rythme, mais un événement du rythme. Dans le langage, un « acte de silence » [...] est encore un acte de langage. (Meschonnic 1985 : 171)

Le rythme se définit donc toujours négativement par rapport au mètre, à la métrique : « Ce que le rythme est non-métrique en soi » – déclare l'auteur de cette conception. Toutefois :

Il peut être métrique ou antimétrique, selon l'histoire et la situation des écritures. Il peut donc aussi coïncider avec une régularité ou une périodicité (dans quelque matière que ce soit, accent ou syllabisme). Ce sont des rencontres culturelles. (Meschonnic 1982a : 224)

Néanmoins, ces « rencontres culturelles » ne sont pas sans conséquence pour celui qui écrit car « On n'écrit pas impunément dans une « forme » préexistante. [...] On est écrit par une tradition, au lieu d'écrire. On signe son acte d'ahistoricité » (Meschonnic 1982a : 203). C'est dans le développement de cette logique qu'il faut placer la citation que Meschonnic a tirée de *Remarques sur la poésie* d'Ossip Mandelstam : « Dans la poésie c'est toujours la guerre ». En tant que critique non-conformiste et polémique, l'écriture manifeste sa spécificité. Le faisant, elle *signe son acte d'historicité*, laquelle, selon Meschonnic,

[...] est l'aspect social de la spécificité. Ceci est la banalité même, puisque c'est ce qui a toujours eu son temps et son lieu. Ecrire après sans écrire comme. La modernité est le toujours je-ici-maintenant. [...] L'historicité n'est donc pas la conscience historique. C'est une activité critique. L'écriture qui n'est pas une critique de l'écriture ne peut que refaire l'écriture, jusque dans le conformisme des anticonformismes. C'est pourquoi l'historicité est polémique. (Meschonnic 1982a : 27)

Puisque « le rythme est partout » (Meschonnic 1982b : 9), comme, par ailleurs, il est sans cesse – « Il n'y a pas d'absence de rythme, ni cosmique, ni biologique, ni dans le langage » (Meschonnic 1985 : 171) – la notion de rythme reste visiblement généralisée sur plusieurs domaines et disciplines. Le rythme dans le discours en fait partie. La littérature, dont Meschonnic dit quelque part qu'elle est un « laboratoire du rythme », révèle mieux que tout autre discours la solidarité qui existe entre le rythme et le discours. Si le sens (signifiante en tant qu'un devenir de l'acte de signifier et signification en tant qu'un acte accompli) constitue un des grands enjeux de la théorie du rythme dans le discours, le discours littéraire met bien en évidence que :

comme tout est sens dans le langage, dans le discours, le sens est générateur de rythme, autant que le rythme générateur de sens, tous deux inséparables – un groupe rythmique est un groupe de sens – et autant le sens ne se mesure pas, ne se compte pas, le rythme ne se mesure pas. (Meschonnic 1982a : 215)

Ceci étant, il faut tout de suite préciser que dans cette conception le rythme-sens qui est sans mesure n'équivaut en aucun cas à la liberté totale, qui s'opposerait à la rigueur et/ou à la fixité, ni, non plus, sur un autre plan, à l'irrationnel. Tout au contraire, le rythme-sens a sa propre rationalité qui échappe à la binarité du dualisme, de tous les dualismes, pour se fonder sur et dans une pluralité du rythme parfaitement distincte des rythmes dans leur acception « marine ». Il est à noter que la pluralité du rythme-sens, sa plasticité, comme toutes les autres caractéristiques – caractère transchronologique, translinéaire, paradigmatique-syntagmatique, transindividuel – résultent de la nature même du langage qui, d'un côté, fait un tout indivisible en niveaux, de l'autre, demeure un, non-disposé en catégories distinctes : le langage « ordinaire » – le langage poétique (littéraire) ; le parlé – l'oral ; l'oral – l'écrit.

La théorie du rythme-sens-sujet insiste sur l'importance de l'oralité et de la voix qui est « la matière de l'oralité » (Meschonnic 1982a : 660). Et, inséparablement, l'un des infra-signes du corps. Ainsi donc, le langage s'avère être en même temps verbal et corporel. Il est à noter que le phénomène se généralise et n'est pas sans conséquence pour la typographie qui, elle aussi, est rythme et non pas forme. D'après l'affirmation de l'auteur de cette théorie, l'oralité « syncretise le corps dans le langage » (Meschonnic 1985 : 23). D'après lui, il en résulte une double conséquence qui revient à dire que le rythme devient un phénomène à la fois anthropologique et empirique, *le rythme-sens-sujet* dont la définition est la suivante :

Le rythme est l'organisation même du sens dans le discours. Et le sens étant l'activité du sujet de l'énonciation, le rythme est l'organisation du sujet comme discours dans et par son discours. (Meschonnic 1982 : 217)

Anthropologique et empirique, le rythme, de par l'oralité dans son sens large, l'activité du sujet qui parle et – d'une autre matière – de celui qui écrit, acquiert une dimension subjective-collective. Le caractère synthétique du rythme s'explique ainsi par une coexistence de la spécificité et de l'historicité qu'assure la présence du sujet dans son langage. Autrement dit, la subjectivité qui demeure en relation à la collectivité s'ouvre alors sur l'historicité.

Henri Meschonnic remet le langage et, par la suite, le discours, le discours littéraire plus que tout autre, dans l'oralité. Il constate que :

Toutes les œuvres qui tiennent sont orales, ont leur oralité, d'Homère à Rabelais, de Hugo à Gogol, de Milton à Joyce, de Kafka à Beckett, à d'autres. Chaque spécificité la réinvente. (Meschonnic 1982a : 705–706)

Dans cette optique, le rythme dans le discours, *le rythme-sens-sujet*, comme « disposition du mouvant, du vivant » (Meschonnic 1985 : 171), dévoile d'autres traits de l'empirique qui lui est essentiellement propre. C'est que le rythme-sens est une pratique spécifique dans le langage, *un faire* de l'individu qui, par son lien avec la vie et l'histoire, accède à ce qu'on nomme communément le style. Cette spécificité ne se manifeste que dans et par le discours.

Or le rythme-sens comme *faire* qui, certes, assure une homogénéité du *dire* et du *vivre*, ne fait, en définitive, qu'instaurer d'incessantes relations de transformation. À commencer par celle, d'importance capitale pour le discours littéraire, qui se traduit par le fait que :

Dans et par l'œuvre le sujet n'est pas l'individu. Le sujet est *individuation* : le travail qui fait que le social devient l'individuel, et que l'individu peut fragmentairement, indéfiniment accéder au statut du sujet. (Meschonnic 1982a : 95)

Il est à noter que l'effet est réciproque.

La formulation de la stratégie du rythme – qui traverse l'épistémologie particulière du langage pour conduire à l'anthropologie historique du langage – pose en principe l'unité du rythme-sens-sujet-langage, unité indissociable et dynamique où la spécificité et l'historicité du sujet, mais aussi du langage, s'interpénètrent. Il semble clair que la théorie du rythme dans le discours met l'accent sur le caractère ouvert du langage-système et que le rythme qui est « ce qui inclut l'extralinguistique et l'infralinguistique dans le linguistique » (Meschonnic 1982a : 223) suit la même rationalité. Les conséquences en sont multiples. Fondamentale, me semble-t-il, est celle qui dit la pluralité de l'unité qu'est le rythme dans cette conception. Fondamentale parce qu'elle dit l'unité de la non-unité du sujet, du chaos de l'histoire, de la richesse de la vie, des formes de vie et du dialogisme du langage. Meschonnic constate qu'il n'y a « [p] as de poésie du *Je* qui ne soit pas par là même une poésie du *Tu*, de la réciprocité qu'est la personne » (Meschonnic 1982a : 455).

Bibliographie

- Benveniste, Émile ([1966/1976] 1983a) « La notion de « rythme » dans son expression linguistique. » [In :] Benveniste, Émile, *Problèmes de linguistique générale*. Paris : Gallimard.
- Benveniste, Émile (1966/1976/ version de 1983b) « La subjectivité dans le langage. » [In :] Benveniste, Émile, *Problèmes de linguistique générale*. Paris : Gallimard.
- Bigot, Michèle (2012) « Introduction. La question du rythme. » [In :] Bigot, Michèle et Sadoulet, Pierre (éds), *Rythme, langue, discours*. Limoges : Éditions Lambert-Lucas.
http://www.lambert-lucas.com/wp-content/uploads/2018/10/Rythme_langue_oa_tr.pdf.
- Dembińska-Pawelec, Joanna (2010) *Poezja jest sztuką rytmu. O świadomości rytmu w poezji polskiej dwudziestego wieku*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Encyclopaedia Britannica*, article « Sprung rhytmu » (consulté le 13/12/2022).
- Illouz, Jean-Nicolas, Jacques Neefs (éds) (2002) *Crise de prose*. Presses Universitaires de Vincennes. <https://books.openedition.org/puv/6293>.
- Kawczynski, Maksymilian (1889) *Essai comparatif sur l'origine et l'histoire des rythmes*. Paris : Émile Bouillon.
- Meschonnic, Henri (1970) *Pour la poésie I*. Paris : Gallimard.
- Meschonnic, Henri (1973) *Pour la poésie III. Une parole écriture*. Paris : Gallimard.
- Meschonnic, Henri (1975) *Le signe et le poème*. Paris : Gallimard.
- Meschonnic, Henri (1982a) *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*. Paris : Verdier.
- Meschonnic, Henri (1982b) « Qu'entendez-vous par l'oralité ? » [In :] Henri Meschonnic (éd.) *Langue française*. « Le rythme et le discours », n° 56 ; 6–23.
- Meschonnic, Henri (1985) *Les états de la poésie*. Paris : PUF.
- Meschonnic, Henri (1995) *Politique du rythme, Politique du sujet*. Paris : Verdier.
- Rapak, Waclaw (1991) « Stratégie du rythme selon Henri Meschonnic. » [In :] *Third International Conference on Aesthetics «Metrum of art»*. Kraków: Mała Biblioteka Estetyki n° 29.
- Rapak, Waclaw (2016) « Voies, voix et rythmes dans l'œuvre de Henri Michaux. » [In :] *Romanica Cracoviensia* n° 16/4 ; 265–273.