



uOttawa

L'Université canadienne
Canada's university

FACULTÉ DES ÉTUDES SUPÉRIEURES
ET POSTDOCTORALES



FACULTY OF GRADUATE AND
POSTDOCTORAL STUDIES

Guy Houdin

AUTEUR DE LA THÈSE / AUTHOR OF THESIS

M.A. (traduction)

GRADE / DEGREE

École de traduction et d'interprétation

FACULTÉ, ÉCOLE, DÉPARTEMENT / FACULTY, SCHOOL, DEPARTMENT

Le rythme et l'individuation du sujet traduisant

TITRE DE LA THÈSE / TITLE OF THESIS

Annie Brisset

DIRECTEUR (DIRECTRICE) DE LA THÈSE / THESIS SUPERVISOR

CO-DIRECTEUR (CO-DIRECTRICE) DE LA THÈSE / THESIS CO-SUPERVISOR

EXAMINATEURS (EXAMINATRICES) DE LA THÈSE / THESIS EXAMINERS

Jean Delisle

Clara Fox

Gary W. Slater

LE DOYEN DE LA FACULTÉ DES ÉTUDES SUPÉRIEURES ET POSTDOCTORALES /
DEAN OF THE FACULTY OF GRADUATE AND POSTDOCTORAL STUDIES

LE RYTHME ET L'INDIVIDUATION DU SUJET TRADUISANT

GUY HOUDIN

Directrice de thèse : **Mme ANNIE BRISSET**

Thèse soumise à la
Faculté des études supérieures et postdoctorales
dans le cadre des exigences
du programme de maîtrise

ÉCOLE DE TRADUCTION ET D'INTERPRÉTATION

FACULTE DES ARTS

UNIVERSITÉ D'OTTAWA

© Guy HOUDIN, OTTAWA, CANADA, 2005



Library and
Archives Canada

Bibliothèque et
Archives Canada

Published Heritage
Branch

Direction du
Patrimoine de l'édition

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file Votre référence

ISBN: 0-494-11296-4

Our file Notre référence

ISBN: 0-494-11296-4

NOTICE:

The author has granted a non-exclusive license allowing Library and Archives Canada to reproduce, publish, archive, preserve, conserve, communicate to the public by telecommunication or on the Internet, loan, distribute and sell theses worldwide, for commercial or non-commercial purposes, in microform, paper, electronic and/or any other formats.

The author retains copyright ownership and moral rights in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

AVIS:

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque et Archives Canada de reproduire, publier, archiver, sauvegarder, conserver, transmettre au public par télécommunication ou par l'Internet, prêter, distribuer et vendre des thèses partout dans le monde, à des fins commerciales ou autres, sur support microforme, papier, électronique et/ou autres formats.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms may have been removed from this thesis.

Conformément à la loi canadienne sur la protection de la vie privée, quelques formulaires secondaires ont été enlevés de cette thèse.

While these forms may be included in the document page count, their removal does not represent any loss of content from the thesis.

Bien que ces formulaires aient inclus dans la pagination, il n'y aura aucun contenu manquant.


Canada

À celle qui me faisait faire des devoirs le matin avant l'école
À celle qui me remit sur le chemin de l'école quand je croyais mon instruction terminée
À celle qui alla en Australie chercher un livre introuvable
À celle qui m'accompagna discrètement et avec grâce jusqu'au dépôt de mon travail
À vous toutes qui depuis tant d'années m'avez guidé poussé tiré porté soutenu supporté
inspiré encouragé
À Linda qui a tout partagé dans cette aventure
Je dédie ce travail
Veuillez trouver ici l'expression de mon affectueuse gratitude

TABLE DES MATIERES

RÉSUMÉ	v
ABSTRACT	vii
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	9
LE RYTHME, DE L'ANTIQUITÉ AU XX ^e SIÈCLE	9
1.1. La notion de rythme dans l'Antiquité grecque	10
1.1.1 Héraclite	11
1.1.2 Démocrite et l'école atomiste	12
1.1.3 Antiphon	13
1.1.4 Platon	14
1.1.5 Aristote	16
1.2. Les formalistes russes	19
1.2.1 Rythme et métrique	20
1.2.2 Rythme et phonétique	20
1.2.3 Rythme et sémantique	21
1.2.4 Le rythme comme « principe constructif »	22
1.2.5 Définitions du rythme	23
1.3. L'origine de la notion de rythme selon E. Benveniste	24
1.4. L'analyse du rythme de G. Dessons et H. Meschonnic	27
1.4.1 L'oralité	28
1.4.2 L'historicité	30
1.4.3 La prosodie	31
1.4.4 L'accentuation	32
1.4.5 La prose	37
1.4.6 Deux analyses du rythme	38
CHAPITRE II	42
LE RYTHME SELON JOSEPH PINEAU	42
2.1. Aspects théoriques : principes fondamentaux du rythme	44
2.1.1 Organisation du temps mental en fonction de relais	45
2.1.3 Organisation du sens	46
2.1.3 Principe fondamental du rythme en français	47
2.1.4 Détermination des relais	48
2.1.5 Le rythme de sons	49
2.2. Aspects pratiques de l'analyse : intensité, densité, enchaînements, rythme de sens	50
2.2.1 Intensité	50
2.2.2. La densité	52
2.2.3. Enchaînement des unités prosodiques et hiérarchie	57
2.2.4. Rythme de sens	62
CHAPITRE III	67

ANALYSES COMPARATIVES DU MOUVEMENT RYTHMIQUE DANS DES TRADUCTIONS	67
3.1 Trois analyses du rythme	68
3.1.1 Jean Mouton et le rythme <i>musical</i> chez Proust.....	68
3.1.2 Jean Mourot et le rythme <i>scientifique</i> chez Chateaubriand	70
3.1.3 Daniel Simeoni et l'évocation du rythme dans les œuvres de savoir	73
3.2 Charles Darwin	73
3.2.1 Traduction de Clémence Royer	74
3.2.2 Traduction de Jean-Jacques Moulinié.....	78
3.2.3 Traduction d'Edmond Barbier.....	80
3.3 Hegel en ses traductions.....	85
3.3.1 Le rythme dans la phrase de J. Hyppolite.....	87
3.3.2 Le rythme de Bernard Bourgeois	93
3.3.3 Le rythme de Gwendoline Jarczyk et de Pierre-Jean Labarrière	96
3.3.4 La caractéristique stylistique et rythmique de Jean Hyppolite	98
3.4 Le château de Franz Kafka	107
3.4.1 Le rythme fondamental.....	108
3.4.2 Rythme de sons.....	110
3.4.3 Rythme de sens	110
CONCLUSION.....	112
BIBLIOGRAPHIE.....	116

RÉSUMÉ

Le sujet traduisant est généralement absent des définitions et des modèles de la traduction. Pour contrer l'illusion de l'« invisibilité du traducteur » (Venuti), cette étude cherche, grâce à l'analyse du rythme, à apporter des éléments permettant d'établir la subjectivité du sujet traduisant à l'œuvre dans la traduction. Il fallait d'abord circonscrire la notion de rythme. Un aperçu historique montre que la notion a reçu des acceptions très diverses à travers les âges, chez les penseurs grecs de l'Antiquité, chez les formalistes russes du début du XX^e, puis chez Benveniste et surtout Meschonnic qui donne à cette notion une place centrale dans la traduction. La recherche de critères formels pour l'analyse du rythme a ensuite conduit à retenir la méthode proposée par Joseph Pineau, car contrairement aux autres grilles, généralement réservées à la poésie, celle-ci s'applique à tous les genres de textes, qu'ils soient littéraires ou non. L'intérêt de l'étude réside précisément dans l'extension de l'analyse du rythme aux œuvres de savoir que la traductologie a négligées au profit des œuvres littéraires et surtout poétiques. Puisqu'il s'agissait de vérifier si le rythme constitue un facteur d'individuation chez les traducteurs, le corpus étudié comprend plusieurs traductions de trois auteurs appartenant à des domaines différents : un naturaliste (Darwin), un philosophe (Hegel) et un romancier (Kafka). Le corpus établit une différenciation diachronique, mais les traductions retenues pour chaque texte original sont en revanche contemporaines les unes des autres, cela afin de vérifier si dans l'ordre synchronique le rythme permet bien d'établir une différence entre les traducteurs. La part de subjectivité que les analyses ont effectivement mise en

évidence dans chacune des traductions fait voir que le rythme ne peut plus être considéré comme une simple ornementation, qu'il ne relève pas seulement de la stylistique où on l'a cantonné jusqu'à présent. Le rythme assume des fonctions discursives d'ordre tantôt narratif (comme élément de focalisation, par exemple), tantôt argumentatif (comme facteur de modalisation, par exemple). Il peut même assumer une fonction épistémologique en modifiant subtilement, et en conjonction avec d'autres éléments textuels, le savoir représenté dans le texte original. Le rythme révèle donc sans ambiguïté la voix propre du traducteur.

ABSTRACT

Generally speaking, the translator figure does not appear in translation definitions and models. To counteract the illusion of the "translator's invisibility" (Venuti), this study will try, through the analysis of rhythm, to provide elements that establish the translator figure's subjectivity at work in the translation. Defining the concept had to be tackled first. A historical outline shows that the concept has had very different meanings and that it has much evolved through times, with the Greek thinkers from Antiquity, with the Russian Formalists, with Benveniste and especially with Meschonnic who places rhythm among the core factors of translation. Searching for formal criteria for rhythm analysis led to choosing the approach proposed by Pineau because, contrary to other methods that are generally developed for poetry analysis, his can be applied to any and every kind of text, whether literary or not. The point of this study lies especially in the extension of rhythm analysis to works of knowledge that translation studies have ignored to the benefit of literary works and more specifically of poetry. Since the purpose of this work is to verify whether rhythm is an individuation factor of translators, the corpus is comprised of several translations of three works by three different authors: a naturalist (Darwin), a philosopher (Hegel) and a novelist (Kafka). The corpus sets a diachronic differentiation, but the translations selected for every original text are contemporaneous of each other in order to verify whether rhythm allows for the establishing of a difference between translators on a synchronic level. The part of subjectivity that the analyses have actually highlighted in every one of the translations shows that rhythm can no longer be seen as a mere ornament nor does it fall within the domain of stylistics where it has been

confined until now. Rhythm discursive functions are either in the field of narration (as an element of focalization) or in the field of argumentation (as a modelization factor). Rhythm can also have an epistemological function as, in conjunction with other textual features, it modifies the knowledge subtly represented in the original text. Rhythm unequivocally brings out the translator's very own voice.

INTRODUCTION

Lorsqu'on parle du rythme d'un texte, on pense généralement et immédiatement aux œuvres d'art, à la littérature et, en particulier, à la poésie. Les ouvrages d'analyse du rythme sont là pour le confirmer. Mais s'est-on jamais inquiété de savoir s'il y avait du rythme dans les œuvres de savoir et quelle en était la fonction ? Quand on parle de rythme, y a-t-il une différence entre plaire et convaincre ? Il me semble que non dans la mesure où, dans les deux cas, l'auteur doit faire un effort pour gagner à sa cause le lecteur, pour le séduire. Tel est bien l'enseignement de la rhétorique ancienne et moderne spécifiquement attachée à la production de discours non littéraires. Des auteurs tels que Gaston Bachelard, Michel Foucault ou Luce Irigaray montrent par leurs écrits que le rythme n'est ni étranger aux œuvres de savoir ni insignifiant.

À partir de cette constatation et du fait qu'il existe peu d'études sur cette question en traductologie, il m'a paru intéressant d'analyser le rythme et ses effets dans la traduction des œuvres de savoir par opposition aux textes littéraires. Dans l'étude comparative de traductions différentes d'une même œuvre, on devrait pouvoir déterminer ce qui caractérise un traducteur par rapport aux autres. Si le traducteur est au centre de l'opération traduisante, la traductologie s'est paradoxalement peu intéressée à la question du sujet qui articule la lecture-écriture inhérente à la traduction. En dehors de la psychanalyse, attachée surtout à la pulsion ou au désir de traduction (Péraldi), rares sont les traductologues qui se sont penchés sur les propriétés individuanes des traductions. Parmi les plus récentes, je citerai l'essai de Barbara Folkart sur le rapport entre

énonciation et traduction (1989), les études de Théo Hermans (1996) et de Mona Baker (2000) portant respectivement sur la voix et le style du traducteur, ainsi que l'analyse de Rachel May (1994) sur le rôle de médiateur du traducteur dans la traduction des œuvres littéraires russes. Et on ne saurait passer sous silence le travail de Venuti (1995) sur l'« invisibilité du traducteur ». Ces approches de la subjectivité du sujet traduisant sont principalement sinon exclusivement ancrées dans le domaine de la littérature qui représente cependant une part assez restreinte du volume global des traductions. Le faible intérêt porté à la subjectivité du traducteur dans les autres domaines repose précisément sur l'idée que la subjectivité n'y a pas sa place. D'où l'intérêt de l'étude qui va suivre et qui s'appuie sur l'analyse du *rythme* comme *critère d'individuation du sujet traduisant*. Elle se donne ainsi pour objectif de vérifier la pertinence d'un élément auquel Henri Meschonnic accorde une importance primordiale.

Pour commencer, il m'a semblé nécessaire de donner un aperçu historique de la notion de rythme pour montrer comment elle a été traitée dans l'histoire, et pour souligner la difficulté d'en formuler une définition. Cet historique couvre trois grandes périodes auxquelles correspondent trois aires culturelles différentes. L'Antiquité grecque constitue la première de ces périodes. Le rythme fait alors partie d'un ensemble de notions et comporte de nombreuses ramifications qui, les unes et les autres, évoluent avec le temps, puisque la période envisagée s'étale sur plus de deux siècles. On ne peut pas ne pas évoquer l'origine polémique de la notion de rythme, le *tout s'écoule*, dans les fragments d'Héraclite. Avec les atomistes et Démocrite, le rythme entre dans la philosophie et la physique et devient un concept important, celui de forme, dans la description de la nature et de l'univers. Antiphon le sophiste s'inscrit en faux par rapport à son prédécesseur, et le

rythme devient illusion au profit du non-rythme qu'est la matière brute en dehors du temps qui fait de l'homme un *être-pour-la-mort*. Platon fait avancer la notion dans une nouvelle direction, vers l'ordre dans le mouvement, et la fait entrer dans des domaines plus précis, l'éthique, la mathématique et la musique. Le rythme prend une dimension humaine en participant à l'éducation de l'homme. Aristote, enfin, le met dans l'esthétique et en fait un principe de plaisir dans la mesure où le rythme réalise une communauté parmi tous ceux qui partagent le même mouvement, musique ou danse, mais sans qu'il y ait pour cela uniformité entre eux. Le sens de la notion se rétrécit pour marquer à travers la *mimesis* les limites de l'humain, opposant ce dernier au divin en ce que celui-ci a d'illimité, avant de devenir une caractéristique artistique essentielle de la musique avec cet élève d'Aristote, Aristoxène de Tarente.

La deuxième période se situe au début du XX^e siècle en Russie. C'est un moment d'effervescence intellectuelle, une révolution des idées où la méthode scientifique dans l'étude de la poésie d'abord, puis de la littérature, remplace l'interprétation historique et psychologique. L'analyse textuelle participe alors d'un nouveau paradigme, le structuralisme, qui propose aux linguistes et aux théoriciens de la littérature des critères *formels* pour déterminer en quoi le texte artistique se démarque des autres productions discursives. Tel est l'objectif des *formalistes russes* qui vont donner au rythme une place prépondérante dans la mesure même où ce structuralisme naissant a pour fondement l'étude du matériau sonore de la langue. Pendant cette courte période formaliste, une vingtaine d'années, la notion de rythme évolue. Au début, avec Tomachevski, elle est étroitement liée à la prononciation. Puis Jakobson lui donne une dimension saussurienne en associant le rythme à l'articulation en unités de sens. Ensuite, Brik cherche à remettre

du sens dans la poésie pour que le vers redevienne un fait linguistique et non plus seulement musical. Finalement, Tynianov fait du rythme un « principe constructif » qui crée un rapport subordonnant/subordonné entre les différents facteurs du discours. Au début du formalisme, la notion n'est pas définie clairement. Elle se précisera progressivement pour inclure la prononciation, la métrique, l'intonation et une certaine dynamique de la langue. Mais le rythme restera essentiellement un aspect de la poésie.

La dernière période a lieu en France dans la seconde moitié du XX^e siècle. Il m'a semblé opportun de rendre compte des travaux d'E. Benveniste et surtout de H. Meschonnic en raison de son importance dans la traductologie et de la place qu'il accorde au rythme. Benveniste, un des grands fondateurs de la sémiotique textuelle, discute l'origine étymologique et sémantique du terme *rythme* et conteste le lien qu'il peut avoir avec le *panta rhei* — tout s'écoule — d'Héraclite. Meschonnic fait du rythme un principe quasi-universel qui sous-tend les activités humaines. Il le met à la base, entre autres, de deux autres notions : l'oralité et l'historicité. Pour Meschonnic, *l'oralité est un mode de signifier propre à chaque auteur ; c'est l'expression de la subjectivité dans le discours*. L'historicité fait l'actualité de l'œuvre en ce qu'elle est la conception du langage exprimée par l'auteur dans son texte et située dans le temps. Elle est signifiante et participe donc à la production du sens. Mais Meschonnic, comme ses prédécesseurs formalistes dont il s'inspire, ne sort guère de la poésie sur laquelle il concentre une très grande partie de son travail. S'il le fait, c'est pour considérer des textes littéraires à forte valeur poétique tels *Salammbô* de Flaubert ou *La vie mode d'emploi* de Péro. La méthode d'analyse qu'il propose, avec G. Dessons, s'applique-t-elle à des textes de savoir ?

Dans le cas contraire, offre-t-elle des critères d'analyse précis ? Il faut en trouver une autre qui rende compte de tout discours sans exception de genre.

Mes recherches m'ont amené à Joseph Pineau et à son *Mouvement rythmique en français* publié à la fin des années 1970. Professeur de littérature française, il a pour objectif de permettre à tout lecteur d'analyser et de comprendre le rythme, et ce en démontrant, à partir d'exemples tirés essentiellement de la littérature, ses mécanismes et ses effets dans un texte. Sa méthode repose sur différents principes et aspects du rythme. La subjectivité et le rapport étroit entre rythme et sens sont les deux principes les plus importants qui disent à quel point l'analyse est délicate. Au départ, il y a le *rythme fondamental* intrinsèque à la langue qui repose sur la notion d'accent de groupe de mots. Les groupes de mots s'organisent en hiérarchie de plusieurs niveaux, en enchaînements, et en rapport numériques entre eux formant des figures de concentration ou d'expansion. Sur le rythme fondamental viennent se greffer le *rythme de sons*, surtout dans la poésie, et le *rythme de sens* qui est le plus pertinent dans l'analyse des textes de savoir. Ce rythme de sens, qui peut être lexical ou grammatical, est fondé sur la stylistique et ses figures de répétition, d'énumération ou d'antithèse notamment. Pineau montre comment tous ces éléments formels créent du sens en plus de celui que dénote le discours proprement dit.

On objectera que le modèle de Pineau concerne toujours le texte littéraire. Ce modèle a du moins le mérite de proposer une grille d'analyse et des critères d'une grande précision, ce qui n'est pas le cas chez Meschonnic, où même le rythme est défini d'une manière très floue. Daniel Simeoni reste à ma connaissance la seule tentative d'appliquer la « critique du rythme » de Meschonnic à des traductions de textes non littéraires. Mais

l'absence de paramètres bien définis débouche sur un échec : on ne peut pas dire que les caractéristiques mises en évidence dans les analyses faites par Simeoni relèvent à proprement parler du rythme. Il m'a paru nécessaire d'analyser des textes qui n'appartiennent pas à la littérature pour montrer que les œuvres de savoir ont aussi du rythme, une forme-sens (Meschonnic) qui n'est pas réservée aux textes littéraires.

J'ai voulu livrer quelques exemples d'analyse portant sur des œuvres entières pour voir différentes façons de rendre compte du rythme. Les deux premières portent sur des textes littéraires. Jean Mouton parle avec lyrisme et succinctement du rythme dans *À la recherche du temps perdu* de Proust. Jean Mourot, de son côté, décrit avec une rigueur toute scientifique ce qu'il en est dans les *Mémoires d'Outre-tombe* de Chateaubriand. À ces deux exemples et à la méthode de Meschonnic s'oppose l'analyse de Daniel Siméoni dans les textes de sciences sociales de Bourdieu. Mais le travail de Simeoni comporte le problème déjà évoqué, à savoir qu'on n'y trouve aucune analyse du rythme ; celui-ci ne fait pas ressortir en quoi consiste le rythme ; il le qualifie seulement.

Le choix du corpus nécessitait qu'il y eût plusieurs traductions d'un même texte de départ afin de les comparer et de faire ressortir ce qui les démarque les unes des autres. Il fallait aussi qu'au moins l'un des traducteurs fût lui-même auteur afin de vérifier que les caractéristiques de style se retrouvent dans ses écrits personnels aussi bien que dans ses traductions. Dans ce choix, *la langue de départ n'était pas pertinente* étant donné que l'analyse porte sur le *mouvement rythmique en français* et que l'actualisation du rythme, à bien des égards, diffère du français aux langues à accentuation syllabique, ce qui empêche la comparaison de langue à langue, au moins pour certains éléments tels le

rythme fondamental. L'analyse, répétons-le, a pour objectif de *définir la subjectivité du traducteur à l'œuvre dans la traduction*.

Le corpus se compose de trois textes de départ, le premier emprunté aux sciences de la nature, le second aux sciences humaines et le troisième tiré de la littérature et dont je justifierai la présence un peu plus loin. Je commencerai par *L'Origine des espèces* de Charles Darwin, texte de naturalisme dont les traductions datent de la seconde moitié du XIX^e siècle. Chacune des trois traductions proposées a une visée particulière. Celle de la féministe Clémence Royer cherche à introduire en France la théorie de l'évolution et à établir en même temps sa légitimité en tant que femme de science à une époque où les femmes ne sont pas admises à faire partie des sociétés savantes ni même à étudier ou à enseigner à l'université. Jean-Jacques Moulinié, naturaliste lui-même, propose une lecture plus « objective » et plus scientifique que celle de Royer. Edmond Barbier, journaliste et traducteur d'œuvres naturalistes, reprend la traduction de Moulinié jugée trop littérale pour la rendre plus compréhensible au non-angliciste (Brisset 2002 : 173-203) Ces traducteurs se distinguent donc à la fois par leur identité socio-sexuelle, par leur formation et par la visée qui anime chacune de leur traduction.

Le deuxième texte vient de la philosophie et est plus ancien que le précédent, mais les traductions étudiées sont du XX^e siècle. J'ai choisi *Die Phänomenologie des Geistes*, ou *La phénoménologie de l'esprit*, de G. W. F. Hegel. Certes, Hegel n'est pas le seul dont les œuvres aient fait l'objet de plusieurs traductions ; Nietzsche, par exemple, continue d'être traduit aujourd'hui encore ; mais l'un des traducteurs de Hegel, Jean Hyppolite, a la réputation d'avoir produit un travail qui mérite qu'on s'y intéresse. De plus, Hyppolite, qui était philosophe et spécialiste de Hegel, était aussi auteur, ce qui me

permettrait de comparer sa traduction avec ses écrits personnels. Si la traduction d'Hyppolite date de 1941, les trois autres que j'utiliserai sont des années 1990, Gwendoline Jarczyk et Pierre-Jean Labarrière, Jean-Pierre Lefèvre, Bernard Bourgeois.

Enfin, il m'a semblé que l'étude d'un texte littéraire servirait de témoin et permettrait de voir s'il existe un écart perceptible entre les traductions de textes littéraires et celles de textes de savoir. J'ai choisi un extrait d'un roman de Franz Kafka, *Le château*. Le discours traductologique attribue des caractéristiques particulières aux textes, et il était intéressant de vérifier ce décalage, même si la complexité de la grille d'analyse obligeait à limiter mon travail à quelques passages très brefs. Les deux échantillons de traductions que je propose pour les œuvres de savoir offrent à la fois une variété diachronique (XIX^e et XX^e siècles) et une cohérence synchronique. Les trois traductions de Darwin, par exemple, ne sont séparées que par quelques années. Les différences deviennent alors plus significatives si l'on veut montrer la spécificité individuelle de ces traductions qui ont été effectuées à la même période.

CHAPITRE I

LE RYTHME, DE L'ANTIQUITÉ AU XX^e SIÈCLE

L'objet de cette étude ne consiste pas à proposer une définition du rythme. Des esprits beaucoup plus érudits que le mien ont hésité à s'y aventurer. Jean Mourot attend d'avoir terminé son analyse avant d'en esquisser une, car, dit-il, « je finis par me convaincre de la vanité de tout essai de définition préalable » (1969 : 11). Lucie Bourassa fait preuve de tout autant de modestie et reconnaît d'entrée de jeu que « le rythme (comme notion) semble excessivement difficile à définir : on croit y avoir réussi, et voilà que les rythmes (empiriques) se mettent à excéder la définition, posant sans cesse de nouveaux problèmes » (1993 : 21). De même, Joseph Pineau se refuse à proposer une définition tout en concédant qu'il est possible de « cerner la réalité » (1979 : 11). Tous trois, et d'autres encore comme Henri Meschonnic, reprennent le mot de Valéry : « J'ai lu ou forgé vingt "définitions" du *Rythme*, dont je n'adopte aucune » (Bourassa 1993 : 21, souligné dans le texte). On comprendra alors que je ne me lance pas dans l'exercice périlleux consistant à hasarder une définition.

En revanche, je tenterai un petit historique du rythme parce que « l'étude du rythme n'est pas séparable de l'histoire de ses théories » (Meschonnic 1982 : 20), même si je donne à cette idée un sens qui va au-delà de celui que lui donne son auteur. Je limite volontairement *mon histoire* du rythme à deux périodes et quatre temps forts. Première

période et premier temps fort, cette partie de l'Antiquité grecque qui a donné naissance et forme à l'idée de rythme dans la pensée occidentale, et qui s'étale sur plusieurs siècles, depuis Héraclite jusqu'à Aristote. Puis, après un pas de géant de plus de vingt siècles, j'aborderai la période moderne dont le premier temps fort est représenté par les formalistes russes pour qui la notion revêtait une importance particulière. Je me pencherai ensuite sur les travaux d'Émile Benveniste qui en a analysé les origines grecques, et, en quelque sorte, a réactualisé la notion. Finalement, il est impossible de parler rythme sans voir ce qu'en dit Henri Meschonnic (et Gérard Dessons) qui, se réclamant beaucoup des formalistes, a fait du rythme son cheval de bataille et la trame d'une théorie protéiforme. Dans ce dernier point, je rendrai compte des notions découlant du rythme, et de la méthode d'analyse que proposent Meschonnic et Dessons pour déterminer si celle-ci est viable dans le cadre d'une étude du rythme dans des textes de sciences traduits. Mais remontons d'abord dans le temps pour essayer de cerner succinctement l'évolution de la notion de rythme.

1.1. La notion de rythme dans l'Antiquité grecque

Dans un petit ouvrage qui constitue l'une des parties de sa « thèse de philosophie générale consacrée au rythme dans l'ensemble de ses enjeux », Pierre Sauvanet (1999) analyse l'évolution de la notion de rythme chez les penseurs grecs de l'Antiquité, suivant cinq époques marquées par cinq figures, Héraclite, Démocrite, Antiphon, Platon et Aristote.

1.1.1 Héraclite

Dans les fragments de texte d'Héraclite (VI^e-V^e siècles av. J.-C.) qui nous sont parvenus, le terme *rhuthmos* n'apparaît pas. Le penseur grec utilise l'expression *panta rhei* qui signifie « tout s'écoule ». Y est associé le terme *métra*, « mesures », qu'il emploie à propos du « feu toujours vivant s'allumant en mesure et s'éteignant en mesure ». De ces deux concepts se dégage la philosophie héraclitéenne de la dualité du monde, « fluidité » et « périodicité mesurée » ou l'être dans le devenir, les deux étant indissociables. L'opposition continuité du flux et discontinuité de la mesure se résout dans le mouvement. Avec l'exemple du cycéon, boisson composée d'un élément liquide et d'un élément solide, qui, pour rester boisson, doit être constamment remuée, Héraclite démontre que « l'unité de l'être » se trouve « dans le mouvement » et « la réunion des contraires qu'il implique » (1999 : 25).

Celui qui possède le *logos* perçoit « l'unité sous-jacente à la guerre des opposés ». C'est le concept d'*harmonia* au sens originel « d'ajointement de deux pièces de bois » qui constitue un « équilibre qui repose sur la pesée et la tension réciproque » (*ibid.* : 26). Il ne s'agit pas, avec harmonie et rythme, « d'identité des contraires », mais de « production de la diversité du réel par tension évolutive entre eux » (*ibid.* : 27). À cette unité des opposés, il faut ajouter la tension temporelle, « le rythme héraclitéen apparaît [...] comme la nécessité temporelle de la fonction régulatrice des contraires » (*ibid.* : 27).

Le rythme présente deux sens possibles, le rythme de l'être et le rythme de la pensée, celui-ci pouvant seul rendre compte du premier. Si le rythme relie les opposés, la philosophie héraclitéenne représenterait alors « le grand lien entre pensée et choses », signifié et signifiant. Les deux rythmes étant sur des plans différents.

La structure du discours imite en quelque sorte la « construction de la nature », mais cette imitation se situe sur un plan autre. Le rythme de l'être et le rythme du discours/pensée « sont parallèles et non superposables ». Héraclite aurait tenté de produire un discours qui ressemblât au réel en utilisant des figures du discours comme l'asyndète qui consiste à supprimer la coordination syntaxique, et chez lui elle permet de créer des entités composées d'opposés telles « jour nuit » ou « guerre paix », une expression par oxymorons. Le rythme constituerait alors « la tension du discours dialectique » (*ibid.* : 31).

1.1.2 Démocrite et l'école atomiste

Au V^e et IV^e siècles av. J.-C., l'école atomiste donne naissance au concept de rythme en philosophie. Leucippe « consacre » la forme ionienne du terme, *rhusmos*, que Démocrite utilise, sous cette forme ou des formes dérivées, dans le titre d'ouvrages. C'est cette école qui, avec le rythme des atomes, donne la première signification conceptuelle du terme. Dès le départ, *rhusmos* est un « concept riche » et un terme polysémique car les Atomistes grecs sont « à l'origine du double champ physique et éthique des différents sens du rythme » (*ibid.* : 50).

Le *rhusmos* n'est pas un concept indépendant et solitaire. Ayant le sens de « forme ou figure servant à distinguer deux matières différentes » -- composées « des mêmes atomes homogènes, insécables et éternels » (*ibid.* : 40) -- il constitue avec *diathiké* (le contact) et *tropé* (la tournure), l'une des modalités de la description de la nature, et ces trois concepts sont à leur tour associés à *skhéma* (la forme), *taxis* (l'ordre) et *thésis* (la position).

Selon Sauvanet, la figure rythmique est celle des composés des atomes, elle contient « une idée de proportion, et surtout de distinction de la figure à l'intérieur d'un code » (*ibid.* : 46). *Skhéma* et *rhusmos* signifient respectivement forme fixe et « forme qui s'ordonne dans un mouvement ». Le rythme sert de « mode de la différence » pour faire la distinction entre deux objets.

Dans la théorie atomiste de l'âme, *rhusmos*, désigne aussi la forme en tant qu'elle est en mouvement. La formation ne va pas sans transformation, pour les atomes comme pour l'éducation. Par cette dernière, le rythme sert de formation à l'homme pour qu'il atteigne la plénitude de sa nature propre. Cette idée de transformation se traduit dans la langue des Atomistes par l'utilisation des préfixes *méta-*, au sens général de *parmi* et indiquant l'idée de déplacement et de changement, et *épi-*, au sens général de *sur*, *vers* (Bertrand 2000 : 213-214) accolés à *rhusmos*.

1.1.3 Antiphon

Antiphon le sophiste (470-411 av. J.-C.) élabore « une physique très particulière » dans laquelle le « *rhuthmos* apparaît avec le sens d'un concept spatial » (Sauvanet, 1999 : 51-52) et qui « s'articule autour du couple de concepts antagonistes *rhuthmos* (la figure) et *arrhuthmiston* (le sans-figure) » (*ibid.* : 52). Contrairement à Aristote qui donne la « préférence ontologique » à la forme, Antiphon la donne à la matière. Le fond, qu'Antiphon nomme *arrhuthmiston*, est « amorphe, insondable et infini », donc en dehors du temps, de la structure, passif et non déterminé ; il ressemble à un chaos, c'est une « réserve inépuisable de matière retournant sans cesse après formation à l'*arrhuthmiston*, c'est-à-dire, à la réalité » (*ibid.* : 53). La forme, ou le rythme, est un concept de surface :

« Pour Antiphon, toutes les configurations de l'univers ne sont que des *rhuthmoi* éphémères pris dans le fond de l'*arrhuthmiston* » (*ibid.* : 53). Si l'*arrhuthmiston* constitue le réel, alors le *rhuthmos* apparaît « comme un obstacle à la pensée du réel, comme une pure illusion » (*ibid.* : 53).

Sur le plan éthique, l'*arrhuthmiston* « peut avoir un sens pour une philosophie de l'existant ». À partir de ce qui précède pour la physique, le sans-forme du fond et le retour de tout être à ce fond, la disparition de tout rythme, nous arrivons à « une pensée de l'homme comme un être-pour-la-mort ». Comme pour Antiphon l'homme ne peut « modeler sa vie », le *rhuthmos* « devient une étrange figure de l'illusion ».

1.1.4 Platon

Platon n'a pas écrit de traité du rythme, mais il en a abondamment parlé dans ses dialogues, dans la *République* et dans les *Lois*. Il aurait été le premier à élaborer une « théorie philosophique du rythme ». Le « *rhuthmos* engage [...] une vision du monde » (*ibid.* : 69), c'est une notion complexe qui imprègne tous les aspects de la vie. Il a « un sens à la fois musical, éthique, psychologique et cosmologique » (*ibid.* : 62). C'est avec Platon que le rythme investit la musique.

Le rythme platonicien, comme l'indique le *kinèseos taxis* (l'ordre dans le mouvement), privilégie l'ordre et donc la mesure, à la fois dans la musique, en éthique et en mathématiques. Platon rapproche le *rhuthmos* du *metron* car celui-là représente pour lui un concept de nombres. Le rythme fait partie intégrante de la musique et ne peut souffrir la « bigarrure » ni « la diversité des cadences », il lui faut « simplicité » et

« unité ». D'un autre côté, pas de musique sans paroles, sinon pas de rythme, car le rythme dépend du sens des paroles qui accompagnent la musique¹.

Le *rhuthmos* platonicien appartient à l'homme, à l'*anthropos*, pas au *cosmos* ; il est quasiment physique puisqu'il « met les sens en émoi, il reste ancré dans la sensation » (*ibid.* : 70). Ce qui explique que « le rythme musical ait partie liée avec le corps », et qu'il se manifeste chez l'homme dans la danse, qui est le corps en mouvement selon le sens du rythme, de la mesure imposée à la musique. Mais tout mouvement du corps n'est peut-être pas « rythmé » comme c'est le cas de la transe, ce mouvement « bigarré », aux « changements de cadence ». Le rythme est donc ordre. Le paradoxe veut que le *rhuthmos* soit « antinature et privilège de la nature humaine » (*ibid.* : 74). Le rythme est donné à l'homme par les dieux parce que l'homme n'est doué ni de *mesure* ni de *grâce*. Par ce don, l'homme possède la « capacité de se mouvoir [...] en rythme » (*ibid.* : 75), contrairement aux animaux qui ne font que se mouvoir :

Je dis qu'il n'est guère d'animal qui, lorsqu'il est jeune, puisse tenir son corps ou sa langue en repos et ne cherche toujours à remuer et à crier ; les uns sautent et bondissent comme s'ils dansaient de plaisir et folâtraient, les autres poussent toutes sortes de cris. Mais les animaux n'ont pas le sens de l'ordre ni du désordre sans les mouvements, que nous appelons rythme et harmonie, tandis que les dieux qui, comme nous l'avons dit, nous ont été donnés pour associés à nos fêtes nous ont donné aussi le sentiment du rythme et de l'harmonie avec celui du plaisir. C'est par ce sentiment qu'ils nous font mouvoir et dirigent nos chœurs et nous font former la chaîne en chantant et en dansant, ce qu'ils ont appelé chœur, mot dérivé naturellement du mot joie. (Platon, 1947 : 48-49)

Pour Platon, l'âme a une « structure musicale » et inversement la musique et les rythmes imitent les comportements de l'homme ; la musique est une *mimésis* de la « passion » et de la « sagesse ». Le « mouvement externe », du corps, quand il est juste, a

¹ Il faut ici remarquer la solidarité entre la forme et le sens (sens de la forme et forme du sens) qu'on retrouve dans la notion de signifiante à la base de l'approche littéraliste de la traduction littéraire ou apparentée, notamment chez les Romantiques allemands et plus tard chez Meschonnic.

« la faculté de maîtriser, ou du moins d'assagir la mouvement interne de l'âme » (*ibid.* : 73). D'où la nécessité de l'éducation par les chants et les danses rythmées pour apporter à l'âme le repos. Ainsi, le rythme aurait une vertu psychagogique (accompagnement de l'âme), donc un rôle dans l'éducation de l'âme ; avec l'harmonie, il constitue le « médium privilégié » de cette psychagogie. Il est donc primordial dans l'éducation (*paideia*) car il participe avec la musique à la formation du caractère de l'individu qu'il prépare à son rôle de citoyen.

...si l'un d'eux [les gardiens] apparaît résister à la magie et avoir de la grâce en tous domaines, être bon gardien de lui-même et de l'art des Muses qu'il a appris, se montrer doué d'un bon rythme et d'une bonne harmonie dans tout cela, s'il est décidément tel, c'est lui qui peut être à la fois pour lui-même et pour la cité l'homme le plus utile. Et celui qui à chaque fois, parmi les enfants, les jeunes hommes, et les hommes, sort indemne de la mise à l'épreuve, il faut l'instituer dirigeant de la cité et gardien, lui accorder des honneurs à la fois de son vivant et quand il aura terminé sa vie, et lui donner en partage les plus grands privilèges en matière de tombeaux et d'autres monuments (Platon 1993 :193-194).

Le rythme a une fonction sociale et politique, préserver l'ordre de la cité.

1.1.5 Aristote

Bien qu'Aristote ne donne pas de définition de la notion de rythme, il en stabilise le sens et en réduit le champ. Remontant « au sens du *rhusmos* ancien », il fait la distinction entre « *rhuthmos* et *métron* »². Le rythme devient, dans sa multiplicité, facteur de plaisir, moyen de convaincre, et s'écarte peu à peu de l'éthique pour trouver sa place dans l'esthétique.

Comme chez les prédécesseurs d'Aristote, le *rhuthmos* reste « réservé aux actions des humains ». Il ne définit pas le *chronos*, ce que font « périodicité, répétition et cycle ».

² Le terme a deux orthographes différentes : *rhusmos*, forme ionienne, est la plus ancienne, tandis que *rhuthmos*, forme attique, est plus récente (Sauvanet, 1999 : 39 et 94).

Rhuthmos et périodicité ne vont pas de pair, sauf dans le cas de la respiration qui « trouve son “bon rythme” dans le mouvement d’une course modérée » (*ibid.* : 98). Le *rhuthmos* demeure une création humaine, ici celle du coureur par la maîtrise du souffle.

Principe passif qui s’oppose au temps principe actif, le rythme « est mesuré par la détermination d’un mouvement », et « le temps est lui-même la mesure du mouvement » (*ibid.* : 98-99), qui se matérialise dans le battement ou la syllabe.

Danse et chant « réalisent l’imitation », la *mimésis*, des « caractères, émotions et actions » grâce « au rythme, au langage ou à la mélodie » (Aristote, 1996 : 78), les trois vecteurs de la *mimésis*. Le rythme, comme le chant, procure un plaisir qui vient de ce qu’il imite la nature et vient ainsi du « nombre régulier et familier » (Sauvanet, 1999 : 100) que sont « les rapports numériques visibles ou audibles dans la danse ou la musique ». Ce plaisir a deux causes, intellectuelle d’abord dans la « perception des proportions numériques », corporelle ensuite dans « l’entraînement ordonné ». Et lorsqu’il « met plusieurs êtres en mouvement en même temps », il réalise une communauté dont le plaisir naît dans la synchronie du groupe. Le rythme émeut parce qu’il « met tout notre être en mouvement » (*ibid.* : 101).

Dans le chapitre III (8) de la *Rhétorique*, Aristote « fonde l’opposition [...] entre rythme et mètre », opposition qui trouve son application dans le discours de l’orateur où le rythme a une place prépondérante (par rapport au mètre), et il précise que « la forme du style ne doit être ni métrique ni arythmique » (cité par Sauvanet, 1999 : 108), parce que le mètre « semblerait artificiel » et qu’il causerait une distraction et qu’en créant « trop de forme, il nuirait à la clarté du sens ». Ce rythme « doit être déterminé [...] par le rythme en tant que nombre appliqué à la forme du style » (*ibid.* : 108). Il s’agit donc de

rechercher l'équilibre entre mètre et rythme afin de trouver le « bon rythme », l'eurythmie. Tous cela dans le but de « séduire et de convaincre » l'auditeur.

Cette conception du rythme, qui l'oppose au mètre, sur les plans musical et rhétorique, se retrouve sur celui de la politique. Dans les *Politiques* (1993 : 154), Aristote s'oppose à Socrate sur la question de l'unité de la cité, dénonçant l'idée d'unité complète qui mènerait la cité à un « état de non-cité [...] comme le serait un accord qu'on voudrait réduire à une seule note, ou la phrase rythmée qui serait faite du même pied ». Dans le rythme comme dans la cité, doit exister une unité faite de multiplicité, de pluralité, de diversité. Rythme et cité se ressemblent en ce que ce sont des « ensembles » de mètres ou d'êtres, que l'unité doit unifier mais non pas réduire à l'identique.

Aristote reste très ouvert sur la question de la place de la musique, et donc du rythme, dans la cité et, selon le point de vue, ce peut être un « divertissement », une « psychagogie » ou une « noble occupation ». Cette conception a pour conséquence que « l'éducation par la musique », « la *paideia* par la *paidia* » de Platon, supprime l'opposition entre bons et mauvais rythmes et mélodies qui cède la place à la « tolérance envers l'ensemble des harmonies et des rythmes » (Sauvanet, 1999 : 110). C'est par rapport au « contexte humain et musical » que les rythmes trouvent leur « valeur ». Aristote oriente donc l'étude du rythme musical vers l'esthétique et l'éloigne de l'éthique. Avec lui, le *rhuthmos* « définit clairement les limites de l'humain face à l'illimité du divin. Et ces limites sont celles-là même de la *mimésis* » (*ibid.* : 111) On assiste à un rétrécissement du sens du *rhuthmos* qui se réduit d'abord à la signification éthique et esthétique de la *taxis* de Platon, puis à la *mimésis* d'Aristote.

La voie est ouverte vers une évolution artistique du sens du rythme, et c'est Aristoxène de Tarente, élève d'Aristote, qui donnera à la notion ce sens musical qu'elle a encore aujourd'hui.

1.2. Les formalistes russes

Le mouvement formaliste russe est né avec la fondation, par Victor Chklovski en 1916-1917 à Saint-Petersbourg, de la « Société pour l'étude de la langue poétique » ou OPOIAZ — Obchtchestvo izoutchenia POetitcheskovo IAZyka — (Aucouturier 1994 : 3 sq), et de la rencontre de celle-ci avec le Cercle linguistique de Moscou, dirigé à ce moment-là par Roman Jakobson. Cette nouvelle école de pensée cherche à se démarquer, en critique et analyse littéraires, de la génération qui la précède, et à remplacer l'approche psychologique, sociale et philosophique de la littérature par une approche scientifique. Dans les travaux des membres et adeptes de cette école, le rythme tient une place importante puisque nombreux sont ceux qui l'ont traité. En 1925, Boris Eikhenbaum rappelle qu'« il était nécessaire de poser le problème du rythme ». (B. Eikhenbaum (1925), *Théorie de la méthode formelle* in Todorov 1965: 56).

Pendant très longtemps, la littérature s'est limitée à la poésie : « *From the beginning of art history and, in Russia at least, up to the second half of the nineteenth century, artistic literature was equated with poetry only and, consequently, poetic language meant the language of poetry,* » (Pomorska 1968 : 32). Force est de constater l'importance du vers dans les études sur le rythme de Iouri Tynianov, de Boris Tomachevski et de Ossip Brik, entre autres. La prédominance de la poésie fait aussi que

la théorie de la prose littéraire, selon Eichenbaum, « est à l'état embryonnaire » en ce début de XX^e siècle (B. Eikhenbaum, *Sur la théorie de la prose*, in Todorov 1965 : 197).

1.2.1 Rythme et métrique

Par l'étude du rythme, les formalistes essaient d'établir la littérarité d'un énoncé : « Ainsi, l'objet de la science de la littérature n'est pas la littérature mais la littérarité, c'est-à-dire ce qui fait d'une œuvre donnée une œuvre littéraire » (Jakobson 1973 : 15). La définition de la notion de rythme poétique n'est ni claire ni précise au moment où naît l'OPOIAZ. On l'associe facilement à sa « manifestation la plus tangible » qu'est le mètre (Aucouturier 1994 : 45). La métrique russe consiste en l'alternance de temps forts et de temps faibles, qui ne correspondent pas systématiquement aux syllabes accentuées et inaccentuées. La terminologie désignant les pieds est empruntée à la métrique gréco-latine. Mais les théoriciens constatent l'écart entre la métrique et le rythme et cherchent une autre façon de rendre compte de ce dernier.

1.2.2 Rythme et phonétique

Tomachevski dissocie le rythme de la métrique, dont les normes sont « instables », et de la « scansion artificielle », pour le lier à la « prononciation réelle, » et le fonder « sur les éléments de la prononciation que nous pouvons entendre ou que nous pouvons prendre en considération, » et en particulier sur l'intonation, ce qui implique que « la classification des phénomènes rythmiques doit se fonder sur l'analyse phonétique du discours, » (Todorov, 1965, pp. 143-169). Et K. Pomorska insiste sur cet aspect

phonétique du travail des formalistes : « *The works of the Opojaz scholars eloquently show that their interest was focused strictly upon the nature of sound and sound patterns in literature* », (1968: 27). Mais cette approche acoustique inspirée de l'école allemande, l'« Ohrenphilologie », ne traite pas du sens comme élément du rythme (Aucouturier 1994 : 48). Roman Jakobson se démarque de cette approche pour en adopter une plus saussurienne, car il a été le premier à concevoir dans l'analyse du rythme le jeu entre la linguistique et la métrique (Pomorska 1968 : 52). Il cherche à mettre en évidence la façon dont les unités signifiantes s'articulent dans le discours (Aucouturier 1994 : 49).

1.2.3 Rythme et sémantique

De son côté, O. Brik analyse les rapports historiques entre le rythme et la sémantique selon les époques et les courants esthétiques. S'opposant aux tenants de la poésie transrationnelle³, fondée sur la phonétique et les figures de rythme, il veut conserver, si ce n'est remettre, du sens dans le vers : « En d'autres mots, privant le vers de sa valeur sémantique, nous l'isolons de l'élément linguistique et le transférons dans l'élément musical, et par là-même le vers cesse d'être un fait linguistique. » (O. Brik (1920-1927) *Rythme et syntaxe* in Todorov 1965 : 152).

Dans le vers se superposent les lois de la « syntaxe prosaïque » et celles de la « syntaxe rythmique ». Syntaxe et rythme obéissent aux mêmes lois tout en étant opposés, ce qui fait que l'intonation imprimée à un même énoncé diffère selon qu'on lit

³ La poésie transrationnelle, ou « Zaoum », est une poésie expérimentale d'avant-garde dans laquelle le poète recherche avant tout l'organisation phonique du poème comme fin en soi; l'un de ses représentants les plus importants est Khlebnikov. Celui-ci est signataire avec d'autres poètes, comme Maïakovsky, du manifeste des futuristes russes intitulé « Gifle au goût public » (1913). Ce manifeste et les écrits qui s'en réclament s'inscrivent dans le mouvement littéraire « futuriste » qui se déploie dans d'autres pays d'Europe en ce début de XX^e siècle, notamment en Italie avec Marinetti.

de la prose ou de la poésie. Ils existent simultanément et créent « une structure rythmique et sémantique spécifique, différente [...] de la langue parlée... » (*ibid.*)

1.2.4 Le rythme comme « principe constructif »

Tynianov met en avant la notion de « principe constructif » auquel est soumise « l'unité statique instable de l'œuvre d'art », unité dont il dit qu'elle est « intégrité dynamique ayant son propre déroulement » (J. Tyniavov (1923), *La notion de construction* in Todorov 1965 : 116). La forme de l'œuvre d'art aussi est dynamique. La réalisation de ce dynamisme, omniprésent dans son essai, se fait à travers le principe de construction qui consiste en la « promotion d'un groupe de facteurs aux dépens d'un autre » (*ibid.* : 118), comme le principe de la paronomase⁴. Cette promotion crée un rapport de subordonnant/constructif à subordonnés, le premier déformant les seconds. Cette dynamique est un « mouvement pur » qui se produit « hors du temps ».

Cette conception du rythme, association des contraires, unité statique et intégrité dynamique, forme en mouvement, n'est pas sans rappeler « la réunion des contraires » qui fait le mouvement dans lequel s'inscrit « l'unité de l'être » d'Héraclite (cf. *supra*, 1.1.1.)

Soit dit en passant, Aucouturier indique que Tynianov remplace la notion de matériau par celle de construction. Il cite Tynianov : « La notion de matériau, écrit-il, ne sort pas des limites de la forme, elle est aussi formelle ; la confondre avec des aspects non constructifs est une erreur. » Et il poursuit : « Tynianov lui substitue celle de

⁴ Jakobson dit que « la fonction poétique projette le principe d'équivalence de l'axe de la sélection sur l'axe de la combinaison » (1963 : 220), et il donne le célèbre exemple de paronomase : « I like Ike » dans lequel les sonorités, le jeu des rimes, par leur rapprochement, produisent un sens nouveau (*ibid.*, 219).

construction » (1994 : 50). Ce que ne semble pas dire la traduction de T. Todorov (op. cit. : 119), que celui-là a certainement utilisée puisqu'elle figure dans sa bibliographie, et qui dit : « ... le développement historique ne brouille en rien les cartes, ne détruit pas la divergence entre le principe constructif et le matériau, mais, bien au contraire, il le souligne. » Si divergence il y a entre ces deux notions, c'est qu'elles existent simultanément et que l'une ne peut se substituer à l'autre.

1.2.5 Définitions du rythme

Pour conclure cette partie sur les formalistes russes, et en résumé de ce qui précède, essayons de dégager les traits principaux de leurs définitions du rythme. Si aux débuts de l'OPOIAZ le rythme poétique est une notion mal définie (Aucouturier, 1994 : 45), cette notion se précise avec le temps. Pomorska souligne que A. Belij définit le rythme de la manière suivante : « the sum of the non-fulfilled down-beats in the meter » et que « the description of rhythm put forward by the Opojazz school was basically similar : deviation from meter ». Et elle ajoute que la métrique structurale du moment était grandement redevable aux études de l'Opojazz lorsqu'elle définissait le rythme comme variations métriques (Pomorska 1968: 31).

B. Tomachevski abonde dans ce sens qui conçoit le rythme comme « un système phonique organisé dans des buts poétiques » (B. Tomachevski (1927) *Sur le vers*, in Todorov 1965 : 154) fondé sur « les éléments de la prononciation », l'euphonie, l'harmonie, l'intonation, mais aussi sur « l'étude des formes métriques envisagées sous l'angle de la construction syntaxique » (*ibid.* : 164) et sur « les unités intonationnelles, c'est-à-dire les phrases » (*ibid.* : 165).

De son côté, I. Tynianov (1977 : 62) part de la définition du rythme donnée par Saran qu'il trouve « trop large » pour établir des conditions minimales reposant essentiellement sur la métrique, que ce soit le mètre réel ou son principe, ce qui inclut le vers libre, parce que le mètre a une « propriété rythmique progressive-régressive » (*ibid.* : 64) qui produit une dynamique en ce qu'il « ébauche » le mètre suivant et « résout » le précédent.

Dans l'histoire de la notion de rythme, les formalistes russes ne font pas exception : pour eux, le rythme reste un concept indépendant qui englobe l'ensemble de l'œuvre littéraire et qui en assure la cohésion et l'unité.

1.3. L'origine de la notion de rythme selon E. Benveniste

Emile Benveniste (1966 : 327-335) réfute l'idée selon laquelle le ρυθμός (rhuthmos) viendrait du verbe ρεῖν et, donc, l'origine étymologique du mot rythme qui ne peut pas provenir de l'idée d'écoulement. De plus, le ρυθμός n'aurait même pas le sens de rythme. Après avoir fait un historique des valeurs du mot, il s'interroge sur les circonstances de l'apparition de la notion de rythme à partir de celle de forme que véhiculait le ρυθμός.

Il fait remonter le concept de ρυθμός (en ionien le mot prend la variante ρυσμός) aux Atomistes, Leucippe et Démocrite. Ce dernier aurait donné la signification exacte de ρυθμός, transmise par Aristote. Ce concept fait partie d'une triade à laquelle appartiennent aussi la διαθιγή et la τρόπή, les trois critères de différenciation. Il rappelle d'autre part les associations de concepts, le ρυθμός avec la σχήμα (forme), la διαθιγή (contact) avec la ταξις (ordre) et la τρόπή (tournure) avec la θήσις (position). Démocrite

utilise *ρυθμός* dans le sens de *σχῆμα*, la forme ; dans un traité, il explique que « l'eau et l'air [...] sont différents par la forme que prennent leurs atomes constitutifs » (*ibid.* : 329). Benveniste conteste aussi la traduction-signification du terme *ἐπιρυθμός* de Démocrite que donnent Bally (courant qui se répand) et Liddell-Scott (*adventitious*), pour proposer sa propre déduction : *doté d'une forme* (*ibid.* : 329). Il insiste sur la signification précise donnée par Démocrite qui est « forme » dans le sens de « forme distinctive » (*ibid.* : 330).

Il procède ensuite à un recensement des utilisations et sens du terme *ρυθμός* selon les périodes et les courants de pensée. À l'époque ionienne, le terme est employé chez Hérodote et Leucippe, pour exprimer l'idée de forme des lettres de l'alphabet, et de ce mot naissent des composés dont le sens a toujours rapport avec cette même idée : *ὁμόρρυθμός*, de même forme ; *ὁμόρρυθμη*, ressemblance ; et *εὐρρυθμός*, la belle forme (*ibid.* : 330). Chez les poètes lyriques (VII^e siècle av. J.-C.), le mot définit la forme du caractère humain dans ce qu'il a d'unique. Les Tragiques (V^e siècle av. J.-C.), Euripide, Eschyle et Sophocle entre autres, conservent au *ρυθμός* et à ses dérivés l'idée de forme, sens qui se retrouve dans la prose attique du V^e siècle, avec des variantes comme « proportionnement » chez Xénophon, comme « disposition proportionnée » chez Platon, et chez Aristote *ἄρρυθμιστός* avec le sens de « non réduit à une forme, inorganisé » (*ibid.* : 330-331).

Et Benveniste conclut cette partie en trois points :

- a) *ρυθμός* n'a jamais le sens de rythme ;
- b) le terme n'est jamais appliqué au mouvement régulier des flots ;
- c) « forme » est le sens de *ρυθμός* et de ses dérivés qui traverse les époques et que reprennent les penseurs et écrivains jusqu'à l'époque d'Aristote (*ibid.* : 332).

Benveniste fait remarquer que la langue grecque disposait d'autres termes pour exprimer la notion de « forme », comme σχῆμα, μὶορφή et εἰδός. Il a recours à l'étymologie pour montrer que d'après le sens, rétabli par lui, il n'y a pas de rapport entre ρυθμός et ρεῖν, mais que le rapport morphologique entre ρυθμός et ρέω n'est pas contestable. En grec ancien, le suffixe (θ)μός indique « la modalité particulière de l'accomplissement de la notion » (*ibid.* : 332), sens qu'il confère aux mots abstraits. Parmi les nombreux exemples que donne Benveniste, στασις est le fait de se tenir, tandis que σταθμός est la manière de se tenir (*ibid.* : 332). Le second point, le plus important, est le sens du radical. La σχῆμα désigne bien la forme, mais la forme fixe, alors que le 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 de consistance organique [...] C'est la forme improvisée, momentanée, modifiable » (*ibid.* : 333). La dérivation en -θμός du verbe ρεῖν pour exprimer la manière particulière de fluer, changement permanent de la forme, est emblématique de la pensée qui l'a produite.

Il s'agit à présent de savoir dans quelles conditions est apparue, à partir du terme ρυθμός et de son sens de forme, la notion de rythme. C'est Platon qui donne au mot un sens nouveau plus limité. D'où surgit l'importance des intervalles dont la connaissance est indispensable à l'étude de la musique. Mais c'est (surtout) dans le mouvement des corps qui obéissent à des nombres que se manifestent le rythme et la mesure. Le rythme est la conséquence de l'alternance du lent et du rapide. Alternance ordonnée que l'on constate dans les mouvements des jeunes gens, malgré le caractère turbulent de ces derniers, et dans la danse. C'est cet ordre dans le mouvement que l'on appelle rythme. Cette combinaison de μέτρον, de ρυθμός associé au mouvement du corps, de nombres,

produit ce sens nouveau où la forme est déterminée par une mesure et assujettie à un ordre. À partir de là, le rythme fera partie de toute activité continue décomposée par le mètre en temps alterné, comme la danse, le chant, la diction.

Rien à voir, conclut E. Benveniste, avec le jeu des vagues sur le rivage. Les explications de P. Sauvanet rejoignent les siennes. Mais la démonstration de Benveniste ne va pas jusqu'à établir en quoi la notion de rythme est importante en linguistique.

1.4. L'analyse du rythme de G. Dessons et H. Meschonnic

Henri Meschonnic est probablement la chancre du rythme de ces dernières décennies, et son influence n'est pas près de s'estomper comme le prouvent les nombreuses références faites à ses travaux. On sent chez lui, quand il aborde la question du rythme, et du rythme dans la traduction, si ce n'est l'influence des formalistes russes, qu'il cite abondamment, du moins une communauté de pensée avec eux. Il fait même clan avec eux lorsqu'il s'oppose au structuralisme :

L'étude syntagmatique et paradigmatique du rythme prend à rebours le structuralisme. Elle recommence aux formalistes. Ceux-ci, en étudiant les rapports du vers et de la syntaxe, travaillaient de l'intérieur de la théorie traditionnelle, vers une théorie critique. Critique de la signification dans le vers. Critique aussi de la syntaxe, "déformée", devenant un "formant" du vers. La phrase elle-même vue comme un "événement rythmico-syntaxique" et "non seulement phraséologique mais encore phonétique". (Meschonnic, 1982 : 111, souligné dans le texte.)

Comme eux, surtout à leurs débuts, son travail porte essentiellement sur la poésie : « C'est dans la poésie et pour la poésie que je travaille la poétique de la traduction, » (Meschonnic, 1999 : 97), et sur l'aspect phonétique de la poésie. Et même en dehors de la traduction, ses nombreux travaux marquent sa nette préférence pour cette forme

littéraire ; il suffit de parcourir les tables des matières des différents volumes de *Pour la poétique* pour rencontrer Celan, Nerval, Appolinaire, Éluard, Baudelaire et Hugo, et dans d'autres ouvrages encore Mallarmé ou Hölderlin ; sans parler de la Bible qu'il met entre la poésie et la prose. La prose, littéraire de toutes façons, n'occupe qu'une place accessoire dans sa réflexion, mais il en parle tout de même, ne serait-ce que par touches isolées.

C'est pourquoi je rendrai compte ici de la méthode d'analyse du rythme proposée par Meschonnic et Dessons, *Traité du rythme. Des vers et des proses*. Il faut remarquer, en passant, que, même si l'ouvrage est co-signé, il porte indubitablement la marque d'Henri Meschonnic, on y trouve des idées et des notions qu'il a développées dans des livres précédents tels que le *Pour la poétique* déjà mentionné, ainsi que des exemples déjà traités. Je parlerai d'abord de quelques notions qui me paraissent fondamentales dans la pensée de Meschonnic, celles d'oralité et d'historicité, ainsi que celle de prosodie qui fait le pont entre théorie et pratique. Quant à l'aspect pratique de la méthode, je limiterai mon travail aux différentes accentuations (de groupe, prosodique, métrique) et au contre-accent qui forment l'essentiel du « marquage » du rythme. Avant de conclure par une critique succincte des analyses de *Salammbô* et de *La Vie Mode d'Emploi. Romans*, je me pencherai sur ce que les auteurs disent du rythme dans la prose.

1.4.1 L'oralité

Entre ou à côté, mais en tout cas en dehors de l'écrit et surtout du parlé, Dessons et Meschonnic introduisent la notion d'oralité : « 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 » (1998 : 45-46). Ils définissent cette nouvelle notion comme « le mode de signifier caractérisé par le primat du rythme et de la prosodie dans le mouvement du sens » (*ibid.* : 45). Ce « troisième mode », qui « advient autant dans l'écrit que dans le parlé » (*ibid.* : 46) constitue ce qu'il y a de plus individuel dans le discours, l'expression du sujet, en dehors des limites de la dualité du signe, propre à chaque écrivain ; dans ce mode, « le sujet rythme, c'est-à-dire subjective au maximum sa parole » (*ibid.* : 46).

L'oralité est l'expression, suprasegmentale, de la subjectivité dans le discours, ce que, me semble-t-il, Gérard Genette appelle la voix (1972 : 225-267), emploi du terme que Meschonnic critique en le qualifiant de « métaphore ancienne, stéréotype toujours en usage, caractéristique du discours traditionnel sur la littérature, qui fait dire : la *voix* d'un écrivain » (1982 : 275, souligné dans le texte). Par une pseudo-tautologie, truisme familier à H. Meschonnic, les auteurs précisent que « l'oralité [...] est la réalisation même de ce qu'on appelle littérature » et que « la littérature est l'oralité maximale » (*ibid.* : 45-46), ce qui s'explique par le primat de la prosodie à côté du rythme, prosodie qui est caractéristique de l'œuvre d'art en général et de la poésie en particulier, organisation la plus élaborée, au moins dans ce domaine, plus qu'elle ne l'est dans les œuvres de savoir. Concernant la prose, littéraire bien sûr, les auteurs font l'équation entre rythme et oralité en ce que « ce rythme se réalise en un phrasé, qui fait que la prose fait entendre son dire dans ce qui est dit » (*ibid.* : 201). On ne peut douter qu'une œuvre de savoir « fait [aussi] entendre son dire dans ce qui est dit, » mais autrement que par la prosodie, et les moyens de cette oralité restent à déterminer.

1.4.2 L'historicité

L'historicité serait ce qui dans l'œuvre fait l'actualité, et la pérennité, de celle-ci après sa création. Ce qui fait sa transcendance. G. Dessons et H. Meschonnic la définissent comme :

le statut contradictoire entre une situation historique donnée, qui est toujours la circonstance d'une activité, et la capacité de cette activité à sortir indéfiniment des condition de sa production en continuant d'avoir une action, et d'être continuellement présente à des présents nouveaux » (1998 : 234).

L'historicité d'un discours est constituée par les « idées du langage » (Meschonnic, 1999 : 98) que sont les « clichés » et les « mythes » du langage qui forment le bagage idéologique de l'écrivain ou du traducteur, et « qui sont une part nécessaire de l'historicité » (*ibid.* : 99) ; « c'est donc autant sur ses propres idées du langage que sur le texte que doit travailler le traducteur. C'est elles qu'il inscrit dans sa traduction autant, sinon plus, que sa compréhension du texte » (*ibid.* : 98).

Le rythme est l'historicité d'un discours en ce qu'il est « l'organisation [...] de la subjectivité et de la spécificité d'un discours » (*ibid.* : 99, et 1985 : 202). En tant qu'organisation de la subjectivité d'un discours, l'historicité fait partie de la signifiante, de la production du sens, et permet de comprendre le fonctionnement de ce discours (Meschonnic 1982 : 97).

L'historicité, qui « n'est pas la conscience historique », mais une activité critique » et donc « polémique » (*ibid.* : 27), situe cependant le discours dans le temps puisqu'elle est « la solidarité du langage et de l'histoire » (*ibid.* : 32).

1.4.3 La prosodie

Pour Dessons et Meschonnic, la prosodie constitue un élément essentiel dans l'analyse du rythme. Ils la définissent comme : « la composition consonantique et vocalique des mots dans un ensemble, et qui participe spécifiquement au rythme, par ses effets éventuels de séries » (1998 : 62). Cette conception de la prosodie, Meschonnic est allé la chercher chez Baudelaire qui, l'un des premiers et contre la perception de son époque, soutenait qu'il y avait de la prosodie en français (Meschonnic 1970 : 65, note 1). Dans cette même note, Meschonnic approfondit sa définition de la prosodie « comme l'organisation vocalique et consonantique d'un texte » en précisant qu'elle est « élément du rythme, essentiellement par le consonantisme ». Car, dit-il plus loin, « la conscience rythmique moderne est une conscience consonantique » (*ibid.* : 78). L'importance de ce dernier point lui vient de Paul Claudel qu'il cite dans une autre note :

Pour l'écrivain au contraire et surtout pour l'écrivain dramatique, l'élément essentiel est la consonne. La voyelle est la matière, la consonne est la forme, la matrice du mot, et aussi l'engin propulseur dont la voyelle avec tout son charme n'est que le projectile (*ibid.* : 80, note 2).

Il y a une raison à cette « primauté donnée au phonème consonantique, » c'est que « la voyelle, en effet, est trop instable pour porter l'accent, puisqu'elle change de valeur selon la consonne d'appui » (Dessons et Meschonnic 1998 : 138). De là, les auteurs rappellent la mise en évidence, faite par Marguerite Durand, de l'opposition entre les « finales consonantiques suspensives », finales de groupe sur une consonne prononcée, et les « finales vocaliques conclusives », finales de groupe sur une voyelle prononcée (*ibid.* : 56). Cette opposition, qui au départ n'est qu'un « trait phonétique », « peut entrer dans la composition d'une sémantique d'un autre ordre que celui du sens des mots » (*ibid.* : 57) ; elle fait alors partie de la signification du discours.

1.4.4 L'accentuation

L'accentuation, partie pratique de l'analyse du rythme, se divise en trois volets : de groupe, prosodique et métrique.

L'accent de groupe : adjectif, adverbe, verbe et pronom

Le français n'a pas un « accent de mot » comme l'anglais par exemple, mais un « accent de groupe » dont les limites sont confuses : s'agit-il de groupe de sens, de souffle, de son ? Il n'existe pas de règles fixes, comme il y en a pour la métrique, mais des « principes accentuels » (Dessons et Meschonnic 1998 : 129) liés à la spécificité du français et communs à tous les morphèmes indépendamment de leur nature grammaticale. On distinguera quatre *natures grammaticales* : l'adjectif, l'adverbe, le verbe et le pronom personnel.

Dessons et Meschonnic proposent de différencier les adjectifs, et les compléments nominaux, selon « deux valeurs [sémantiques] déjà connues des grammairiens : la valeur déterminative et la valeur discriminative » (*ibid.* : 132). La valeur déterminative est paradigmatique, elle a un rôle d'identification du substantif, ce qui a pour conséquence que le groupe substantif + adjectif ne porte qu'un seul accent, ainsi la distinction entre « un *discours présidentiel* » et « un *discours d'adieu* » (*ibid.* : 132 ; souligné dans le texte). En revanche, « la valeur discriminative [...] d'un adjectif confère à un substantif une “qualité” en dehors de toute référence à un ensemble catégoriel » (*ibid.* : 133 ; souligné dans le texte) ; le groupe substantif + adjectif constitue alors deux entités particulières formant deux groupes rythmiques, chacun portant un accent : « une robe vert pomme » est « une robe particulière dont je dis qu'elle a une couleur particulière » (*ibid.* : 133).

Les adverbes ont « deux comportements rythmiques » (*ibid.* : 134) : les adverbes de phrase et les adverbes déterminants (d'un verbe, d'un adjectif, d'un adverbe).

L'adverbe de phrase dispose d'une « relative autonomie fonctionnelle » et « constitue à lui seul un groupe rythmique » (*ibid.* : 134) ; il porte donc un accent, quelle que soit sa place dans la phrase : « Autrefois, il avait connu la misère » ou « Il avait connu la misère autrefois » ou encore « Il avait autrefois connu la misère » (la syllabe soulignée marque l'accent). Lorsque l'adverbe détermine un verbe, un adjectif ou un autre adverbe, il porte l'accent s'il termine le groupe de mots : « Il travaille beaucoup », mais « Il a beaucoup travaillé ».

Les auxiliaires temporels (être, avoir, aller, venir de), les auxiliaires modaux (devoir, pouvoir, vouloir, savoir, falloir) et l'auxiliaire factitif (faire avec infinitif) « sont, en raison de leur fonction, inaccentués » (*ibid.* : 135), les modaux pouvant toutefois porter un accent selon « leur valeur en discours ». Dans les locutions verbales, l'accent tombe sur la finale de groupe : « Il avait faim ». D'autre part, les valeurs déterminative et discriminative peuvent s'appliquer aux verbes.

Les pronoms personnels se répartissent en deux catégories : la forme accentuée et la forme inaccentuée. Dans la première catégorie (je, me, tu, te, il, le, se, elle, la, se, nous, vous, ils, les, se, elles, les, se) seuls les pronoms en position finale de groupe sont accentués : « Que veux-tu ? », « Prends-le ! », mais « Tiens-le bien ! », « Que voulez-vous dire ? » Dans la seconde catégorie (moi, toi, lui, eux, et nous, vous, elle, elles dans leur forme tonique) les pronoms portent l'accent : « Je viens avec vous. »

L'accentuation prosodique

Dans un discours, la prosodie est « le système linguistique qui construit des suites sémantiques avec des unités consonantiques et vocaliques » (*ibid.* : 137). Ce système se présente sous deux aspects : « l'accentuation par répétition d'un phonème et l'accentuation d'attaque de groupe » (*ibid.* : 137). La répétition peut être consonantique (allitération), ou vocalique (assonance). Mais l'accentuation prosodique repose essentiellement sur le phonème consonantique étant donné l'instabilité de la voyelle dont la valeur dépend de la consonne d'appui. La consonne ouvrante répétée porte l'accent prosodique. Les auteurs donnent un exemple : « Il partira pour Pondichéry », où les syllabes [pa] et [pon] sont des accents prosodiques alors que [ra] et [ry] sont des accents de groupe. D'autre part, il n'existe pas « d'intervalle maximum », cependant, les « occurrences d'un même phonème [...] doivent être relativement proches » (*ibid.*, 140) pour que l'on puisse parler d'accent prosodique.

L'accent d'attaque, à l'initiale d'un groupe rythmique, est plus généralement consonantique que vocalique. Comme on l'a vu plus haut, la voyelle est rarement accentuante. Toutefois, à l'initiale, elle peut porter un accent par l'effet de l'occlusion glottale qui en français, à la différence d'une langue comme le tahitien où *hoe* signifie *rame* et *hoé* le nombre *un*, l'accent aigu indiquant la voyelle dotée de l'occlusion glottale, n'est pas un critère de discrimination entre morphèmes. Appartenant plus à l'acoustique qu'à la phonologie, l'occlusion glottale peut être délicate à repérer. La ponctuation (tiret, guillemets, etc.) et la typographie (italique) peuvent toutefois faciliter la tâche. Je reprendrai l'exemple donné : « un film "osé" » où le [o] porte l'accent d'attaque du fait

de l'occlusion glottale induite par les guillemets et précédée d'une pause de préparation (*ibid.* : 143).

L'accentuation métrique

L'accentuation métrique est pertinente pour la poésie, elle l'est accidentellement pour la prose littéraire, elle l'est rarement pour la prose des œuvres de savoir. Je passerai donc rapidement sur ce point pour ne rappeler que l'essentiel, et qui ne s'applique pas au vers libre, car « non métrique ».

Dans le vers français, « on “compte” des syllabes, et non des pieds » (*ibid.* : 145 ; souligné dans le texte). Un vers peut être composé d'un seul mètre, un nombre de syllabes fixe, ou de deux sous-mètres articulés par la césure et formant un mètre complexe lorsque le vers dépasse les huit syllabes, limite supérieure de « la capacité de reconnaissance d'une égalité métrique de vers à vers » (Aquié 1992 : 27). L'accent métrique porte donc sur la dernière syllabe du mètre. Un vers aura alors un ou deux accents métriques en fonction de sa composition.

Le contre-accent

Le contre-accent consiste en une succession immédiate de deux accents, que certains spécialistes considèrent comme une hérésie selon Dessons et Meschonnic qui disent qu'il est tout à fait ordinaire. Ce contre-accent peut être de nature identique (prosodique-prosodique ou rythmique-rythmique), ou de nature différente (l'une des six combinaisons possibles entre prosodique, rythmique et métrique). Le contre-accent

métrique-métrique n'est possible que dans le cas d'une suite de vers monosyllabiques, comme dans cet exemple, tiré d'un poème de Charles Cros, cité par les auteurs :

Mange,

Mon

Bon

Ange. (1998 : 155)

Exemple de marquage

Pour conclure cette partie sur l'accentuation, Dessons et Meschonnic proposent, grâce à la combinaison de tous les types d'accents, « les douze marquages de l'alexandrin » (*ibid.* : 176) où chaque syllabe du vers porte un accent, que celui-ci soit rythmique, prosodique ou métrique. À partir d'un vers de Victor Hugo, que Meschonnic a déjà étudié dans *Écrire Hugo, Pour la poétique IV* (tome 1), vers tiré de « Souvenir de la nuit du 4 », dans les *Châtiments*, les auteurs mettent en évidence les « douze marquages ».

(les vieilles grand-mères) « Cousent dans le linceul des enfants de sept ans ».

Les accents se répartissent de la façon suivante :

accents d'attaque :	<u>c</u> ousent,
accents de finale de groupe :	lin <u>ceul</u> , en <u>fants</u> , ans
accents prosodiques de répétition :	c <u>ou</u> sent, d <u>e</u> s enfants (liaison)
	dans, des, de
	<u>le</u> , <u>lin</u> ceul
accents métriques :	lin <u>ceul</u> , ans

assonance sériante non accentuante : enfants, ans

Ce dernier alexandrin du poème est un exemple de « charge maximale » (*ibid.* : 181) au service d'une « surenchère maximale du sens du poème » où Victor Hugo exprime sa « lutte contre l'oppression » exercée par le pouvoir politique.

1.4.5 La prose

Dessons et Meschonnic reconnaissent la présence du rythme dans la prose : « Composante essentielle du langage, le rythme ne peut donc pas être réservé à un type de discours, et en particulier au discours poétique, contrairement à ce qu'on croit souvent » (*ibid.* : 4) et « l'étude du rythme [...] passe également [...] par la prose » (*ibid.* : 102). Cependant, dans la partie théorique de leur ouvrage, ils n'y consacrent que quelques pages. Après avoir exploré différentes pistes étymologiques du mot, ils en discutent l'opposition (ressemblances et différences) avec le vers. Ils cherchent à démystifier la dualité fondée par Aristote entre poésie et prose, qu'ils qualifient de « spécieuse, confuse autant que durable » (*ibid.* : 58), et à démentir toute une école de pensée qui niait la possibilité de voir du rythme dans la prose au risque de « supprimer » celui-ci. Abordant l'aspect ontologique du rythme, ils soulignent en passant l'enjeu qu'est à travers la poésie, à travers le rythme, la « théorie du sujet ». Ils montrent que la prose, et pas seulement la poésie, mais comme celle-ci, peut être faite de nombres. Ils déduisent de ces deux conceptions opposées « qu'il n'y a pas *la* prose, mais *des* proses » (*ibid.* : 105 ; souligné dans le texte). Ces proses diffèrent de la poésie en ce qu'elles « sont des rythmiques sans constitution de séries, ou à séries masquées ou brisées, ou constituées d'autres patrons que ceux qui sont connus comme métrique du vers »

(*ibid.* : 65), ce qui se comprend dans la mesure où l'analyse du rythme proposée est principalement fondée sur la prosodie et les accents.

1.4.6 Deux analyses du rythme

Des quatre exemples d'analyse du rythme proposés comme illustration dans cette méthode, je ne retiendrai que les deux qui concernent la prose, littéraire évidemment, *Salammbô* de Gustave Flaubert et *La Vie Mode d'Emploi. Romans* de Georges Perec.

Salammbô

Il ne fait aucun doute que Flaubert travaillait la prosodie de son texte, il y mettait tout son art et tout son artisanat comme le démontrent très bien les auteurs. Toute leur analyse du rythme porte sur la prosodie, répétitions de sons qui établissent des réseaux de signification. Ils se livrent à une comparaison du nombre de consonnes d'attaque entre *Salammbô* et *Madame Bovary* pour en tirer une conclusion sur la différence entre le « besoin d'épopée gigantesque » que représentait le premier, besoin traduit par le grand nombre de consonnes d'attaque à l'ouverture des chapitres, et « l'expérience de l'ennui provincial que fut *Madame Bovary* », ennui exprimé par les nombreuses voyelles d'attaque de chapitre (1998 : 201). Les auteurs soulignent l'aspiration de Flaubert à produire une prose qui ressemble à de la poésie, et citent cette lettre de juillet 1852 qu'il adressa à Louise Colet dans laquelle il disait : « Une bonne phrase de prose doit être comme un bon vers, *inchangeable*, aussi rythmée, aussi sonore » (*ibid.*, 202; souligné dans le texte). Ils donnent quelques exemples de phrases qui ressemblent à des vers par leur prosodie, dont : « On entendait dans le bois de Tanit le tambourin des courtisanes

sacrées » (*ibid.*, 204), où il faut noter l'allitération en [t]. Où l'on voit que Meschonnic ne s'aventure dans la prose que pour revenir plus vite à la poésie.

La Vie Mode d'Emploi. Romans

L'analyse du rythme dans ce texte de Georges Perec tourne aussi autour de la prosodie comme signifiance en faisant une large part à l'aspect *audible* du texte. L'isotopie est omniprésente : « entendre » et « écoute » reviennent à plusieurs reprises, ainsi que les « échos », les « voyelles » et les « consonnes » et leurs adjectifs dérivés respectifs, et toute une liste de termes qui parlent de son : « rime », « paronomase », « allitération », « sonore », etc. Les auteurs démontrent bien le rapport entre le son et le sens à un niveau qui n'est pas celui du signe, mais celui du discours, rapport qu'ils appellent la signifiance de la prosodie, ou encore le « récitatif » : « la matière dont une subjectivité, qui n'est pas d'ordre psychologique mais proprement rythmique, organise cette signifiance » (*ibid.* : 170).

La méthode est-elle adaptée ?

Que ce soit dans *Salammbô* ou dans *La Vie Mode d'Emploi. Romans*, Dessons et Meschonnic fondent leur analyse du rythme sur la prosodie, sur la répétition et l'imbrication de sons, de consonnes essentiellement, leur mise en correspondance. Cette approche phonologique est adaptée à l'œuvre d'art, mais on peut légitimement se demander si elle est utilisable dans l'analyse d'une œuvre de savoir. Elle vise la littérature en général, la poésie en particulier et essentiellement, la poésie dans laquelle l'alexandrin est privilégié. Or l'alexandrin est une forme *poémique* fixe et rigide

(*poémique* est un néologisme dérivé de *poème* puisque le terme *poétique* est réservé à la théorie et au système d'un discours en particulier). Et plutôt que Victor Hugo, dont le génie est indéniable, mais aussi prédictible, il eût été intéressant de considérer le rythme dans la poésie d'Yves Bonnefoy, de René Char, pour ne pas parler de Saint-John Perse, poésie dans laquelle toute idée de forme, entendons métrique et vers, est souvent absente. Pourtant, les auteurs reconnaissent volontiers qu'« il y a du rythme partout dans le langage, parce que le rythme est un élément essentiel, qu'il n'y a pas de langage sans rythme, et que c'est cela qui nous fait vivre » (*ibid.* : 152). Il faut alors trouver une méthode, une grille d'analyse du rythme fondée sur des aspects autres que la phonologie et la prosodie. Une méthode qui s'applique à un éventail de discours plus large.

Conclusion

De l'idée, très contestée, des flots qui coulent à celle de la musique, en passant par la physique, l'espace, l'ordre dans le mouvement avec ses conséquences sociales et politiques, le *rythme grec* a recouvert des concepts différents. Les formalistes russes ont éprouvé des difficultés à fixer la notion de rythme qui sous-tend l'ensemble de leur théorie de la littérature. De son côté, poursuivant et amplifiant les travaux de ses prédécesseurs, Meschonnic a, à l'instar de Platon, dégagé de la notion de rythme un principe général qui dépasse le cadre de l'écrit. Il propose cependant, avec Gérard Dessons, une méthode de lecture du rythme qui se cantonne à l'œuvre d'art, la littérature et surtout la poésie. Et même s'ils affirment que « tout texte, littéraire ou non, peut être ainsi étudié dans sa rythmique, et pour la part du rythme dans son activité » (1998 : 45), leur méthode vise un domaine trop précis pour qu'on l'applique à des textes non

littéraires. Je pense avoir trouvé, dans ce que propose Joseph Pineau, une méthode plus générale et dont la grille d'analyse peut s'appliquer à tout genre de texte. Sa méthode devrait me permettre d'analyser et de comparer le rythme dans des traductions différentes d'un même texte source.

CHAPITRE II

LE RYTHME SELON JOSEPH PINEAU

J'exposerai, dans ce chapitre, la méthode d'analyse du rythme élaborée par Joseph Pineau. Il est difficile et presque impossible de trouver le moindre repère biographique sur ce professeur, car il ne fait aucun doute que c'est là son état professionnel. Tout ce que je sais, je l'ai déduit des bibliographies qu'il donne dans les ouvrages qu'il a publiés et que j'ai trouvés, bibliographies dans lesquelles il cite quelques-uns de ses travaux. C'est un homme dans la maturité de son art et de sa science puisque la plus ancienne publication citée remonte à 1973. D'autre part, c'est un spécialiste de la littérature française du XVII^e siècle. Molière et Boileau semblent être parmi les écrivains de cette époque qu'il affectionne le plus. Sur celui-ci, il publie, en 1990, *L'univers satirique de Boileau. L'ardeur, la grâce et la loi*, et sur celui-là, en 2000, *Le théâtre de Molière, une dynamique de la liberté*. Il faut aussi compter divers articles qu'il a publiés sur l'un et l'autre de ces écrivains dans diverses revues. Et le rythme, alors ? Serait-ce un accident de parcours ? Dans son ouvrage, *Le mouvement rythmique en français, principes et méthode d'analyse* (1979), qui me sert de référence, il ne donne pas la moindre indication sur les motivations, si ce n'est pédagogiques, de sa démarche. Il ne nous reste plus qu'à en subodorer les raisons. Le rythme est une notion essentielle au langage articulé en

général et aux langues en particulier, mais une notion souvent occultée parce que difficilement saisissable, souvent occultée parce que, en français particulièrement, subjective, souvent occultée parce que fondée en partie sur la psychologie. N'ayant probablement pas trouvé de méthode d'analyse qui lui convînt, et sentant toute l'importance de rendre compte de cet aspect du discours, il n'a trouvé d'autre solution que de produire sa propre méthode. Contrairement à Henri Meschonnic et à Lucie Bourassa, qui cantonnent leur application de l'analyse du rythme aux textes de poésie, Joseph Pineau englobe, dans sa méthode, la prose tout autant que la poésie. Il reste cependant dans la littérature, mais il la traite dans son ensemble. Après tout, sa spécialité, c'est bien cela, la littérature. À d'autres de voir si sa méthode peut s'appliquer à des œuvres de savoir, ou d'élaborer la leur qu'ils utiliseront pour faire ressortir le mouvement rythmique dans des textes qui n'ont pas vocation esthétique. Je n'aurai pas la prétention de proposer une nouvelle grille d'analyse qu'on pourrait plaquer sur des textes de sciences pour en faire ressortir cette armature informelle et presque invisible qu'est le rythme. J'essaierai, toutefois, de montrer que la méthode de J. Pineau peut s'appliquer à des textes pragmatiques, à des œuvres de savoir. Les œuvres de savoir ont-elles un rythme ? Je crois que J. Pineau peut nous aider à révéler cet aspect du discours scientifique. Du moins, c'est là l'objet de la démonstration que je propose.

La méthode élaborée par Joseph Pineau, pour aider le lecteur de littérature, qu'il soit étudiant, professeur ou simple lecteur, repose sur plusieurs principes qu'il est difficile de dissocier tant ils dépendent les uns des autres, tant ils s'imbriquent les uns dans les autres. Le principe qui me semble le plus important est celui du sens, et ce bien que le psychisme soit à la base de la nécessité du rythme selon ce que Pineau en dit : « étudier le

rythme, c'est prendre conscience de la nature du mouvement psychique qui en est le principe » (1979 : 15). La syntaxe sert de support à ce sens que vient parfois renforcer la phonétique. De ces principes découlent les trois catégories de rythme : le rythme fondamental dont on peut dire qu'il vient de l'inconscient et de la langue, le rythme de sens qui se calque souvent sur le précédent, et enfin le rythme de sons qui matérialise et souligne ce qu'expriment les deux autres.

Dans un premier temps, je brosserai un tableau de la théorie du rythme de J. Pineau, et je montrerai comment s'organise le temps dans le discours, ou le texte, et ce pour que l'auditeur, lorsque le texte est dit, ou le lecteur puisse avancer dans sa compréhension. Cette organisation passe par des relais concrétisés par une succession alternée d'« élans » et de « posés », eux-mêmes s'appuyant sur un principe fondamental, spécifique au français, « l'accent de groupe ».

Dans un deuxième temps, je présenterai les divers aspects de l'analyse du rythme que sont la nature, la qualité, la périodicité et la hiérarchie de ces relais avant d'aborder ce que Pineau appelle « le rythme de sens ».

2.1. Aspects théoriques : principes fondamentaux du rythme

Pineau rappelle le lien qui unit le rythme au temps et au psychisme dans le but d'organiser le mouvement du discours. Cette organisation se manifeste sous la forme de relais fondés sur un principe spécifique au français, l'accent de groupe, qui porte sur la dernière syllabe, ou l'avant-dernière dans le cas d'un « e » instable final, d'un groupe de mots qui constitue à la fois une unité syntaxique, sémantique et rythmique, et à partir

duquel on peut déterminer leur position. Le rythme de sons joue un rôle relatif selon le type de discours.

2.1.1 Organisation du temps mental en fonction de relais

La première caractéristique qu'évoque J. Pineau à propos du rythme, c'est son aspect temporel, sa fonction qui consiste à organiser le temps, dans une dimension qui n'est pas l'absolu : « Le rythme se caractérise par *une organisation non du temps matériel, mais de la tension psychique engagée dans le temps*, » (*ibid.* : 12 ; souligné dans le texte). Dans cette phrase passe déjà toute la complexité subjective et immatérielle du rythme.

Cette organisation temporelle se traduit par « l'organisation du mouvement rythmique » (*ibid.* : 12) grâce à des « relais de même nature » qui permettent à l'esprit de progresser dans le discours en lui fournissant des points d'appui situés sur les mots importants du discours. J. Pineau nomme ces points d'appui *posés* et la course qui y aboutit *élan*. Le rythme se manifeste par l'alternance d'élans et de posés qui forment des unités rythmiques de longueur généralement irrégulière (*ibid.* : 15-17) mais suffisamment courtes pour que l'esprit du destinataire puisse organiser le sens à partir des termes importants pour se projeter dans le « pas » suivant. Le rythme répond à ce besoin qu'a l'être humain d'avoir des repères pour se situer, que ce soit dans le temps, dans l'espace ou dans le sens, et pour connaître la direction dans laquelle il se meut. Cette complexité subjective n'est pourtant pas totalement dénuée de matière puisque le rythme, « dans la production de ses effets », met en jeu des « grandeurs mesurables », les durées, et « des nombres précis » (*ibid.* : 15), notamment celui des syllabes. Ces deux aspects psychique et

matériel, ou *qualitatif* et *quantitatif*, sont indissociables. J. Pineau souligne que rythme et cadence ne sont pas synonymes, celle-ci impose une régularité de métronome, tandis que celui-là offre la souplesse nécessaire pour répondre aux besoins du projet. De cette inégalité des unités du mouvement rythmique naît une hiérarchisation, parce que les posés ont des rôles différents, suivant qu'ils servent de « tremplins » ou de « points de chute ».

2.1.3 Organisation du sens

J. Pineau insiste sur le lien qui existe entre l'usage de la langue et l'organisation rythmique du texte :

Le mouvement rythmique d'un texte a ceci de particulier qu'il organise une suite de sons, mais de sons qui se chargent de sens suivant les lois rigoureuses du langage utilisé, et c'est l'usage de la langue qui détermine la nature des relais rythmiques essentiels (...) et la place obligatoire ou possible de ces relais. (*ibid.* : 18)

Sons et sens, n'est-ce pas là une approche saussurienne de la langue ? Au-delà du signe, qui conjoint de façon indissociable la notion et sa représentation phonétique, le rythme est au cœur même de l'articulation de la langue, faisant corps avec celui-ci : le moindre énoncé est doué de rythme. Pineau montre ensuite que changer la place des posés peut changer la perception et donc le sens du texte, ce qui équivaut à changer le sens d'un mot lorsqu'on change un phonème. D'où cette prémisse à toute analyse du mouvement rythmique qu'est la connaissance du système rythmique de la langue.

Retenons ce principe sur lequel insiste Pineau, à savoir que le rythme est quasiment indissociable du sens. Celui-ci permet en dernier ressort « l'actualisation des virtualités rythmiques » du texte (*ibid.* : 20), puisque tous deux semblent être les enfants

jumeaux d'un même « dynamisme ». Retenons dans un deuxième temps que « l'ordre syntaxique » définit « l'organisation rythmique » (*ibid.* : 19). Ces deux points ramènent l'étude du rythme à l'analyse de la syntaxe et de la sémantique.

2.1.3 Principe fondamental du rythme en français

Dans la méthode qu'il propose, J. Pineau cherche à dépasser les textes en vers pour rendre compte du rythme dans la prose française, car, il faut le souligner, l'étude du rythme n'est pas la même d'une langue à l'autre, elle dépend des caractéristiques phonétiques et phonologiques de la langue concernée.

Comme Henri Meschonnic et Gérard Dessons (*op. cit.*, 1998), Pineau part du fait que le principe fondamental du rythme français n'est pas, généralement, un « principe syllabique », comme dans les langues à accent tonique, l'anglais par exemple, ou les langues anciennes, comme le grec et le latin. Dans sa *Nouvelle grammaire grecque*, du grec ancien, Joëlle Bertrand souligne que « l'accent grec correspond à une élévation de la voix sur une voyelle ou une diphtongue : la voyelle accentuée est dite tonique, les autres sont appelées atones, » (Bertrand 2000 : 19). En anglais, chaque mot comporte un accent tonique qui frappe l'une des syllabes, affaiblissant les autres, tandis que les mots grammaticaux d'une seule syllabe sont souvent incaccentués dans le discours. À partir de plusieurs combinaisons de syllabes, accentuées et inaccentuées, on obtient les pieds de la métrique anglaise, pieds qui existaient déjà dans les métriques grecque et latine. En anglais, les pieds sont au nombre de cinq, le iambe, le trochée, l'anapeste, le dactyle et le spondée (Abrams 1974 : 2467), et ils régissent le rythme de la langue. En français, en revanche, point de mètre de ce genre :

Le système prosodique du français est défini par la présence de *relais affectant la dernière syllabe des unités verbales* (mots ou groupe de mots) ou l'avant-dernière syllabe si la dernière syllabe a pour voyelle un /e/ instable ne pouvant être affecté d'un posé. (Pineau 1979 : 23; souligné dans le texte)

Ce relais repose sur la double articulation sens et son cimentée par le psychisme, ou, pourrait-on dire, l'intellect, qui récapitule et concentre le sens dans cette syllabe qui matérialise celui-ci en un « signal phonétique complexe » où se combinent « longueur, intensité sonore, variation mélodique et qualité des sons ». Le français impose cette organisation à tout énoncé, c'est ce que J. Pineau appelle le « rythme fondamental » (*ibid.* : 24).

2.1.4 Détermination des relais

Pour déterminer les relais, il faut découper le discours — en fait, la phrase qui, dans la majeure partie des cas, constitue l'unité fondamentale du discours — en unités verbales, cette opération consistera à établir la fréquence des relais, en fonction du type de discours, et à délimiter les unités verbales dont la longueur est le paramètre principal. Une unité se détachera d'autant plus d'elle-même qu'elle sera longue et nécessitera donc moins l'apport d'un complément. Il faut ajouter à cela le cas où un mot est mis en relief et fera l'objet d'un « posé exceptionnel ».

Les caractéristiques des « relais prosodiques » donnent au mouvement rythmique français une très grande souplesse qui fait toute la difficulté de l'analyse. Outre les posés qui répondent à la règle générale, J. Pineau en définit d'autres qui viennent « moduler » davantage encore le discours. Ils sont de trois sortes. Premièrement, le *posé d'appui* « qui permet d'établir un relais secondaire à l'intérieur d'un mot ou d'un groupe de mots trop

long » pour accroître la densité expressive (*ibid.* : 28), souvent en position de proparoxyton (ou antépénultième), par exemple dans l'expression « en y pensant toujours », le posé principal sera sur la dernière syllabe de *toujours*, mais comme l'unité rythmique est longue, on peut placer un posé d'appui sur la dernière syllabe de *pensant* pour ne pas perdre l'attention de l'auditeur ; deuxièmement, le *posé d'annonce* qui peut prendre deux formes, le *posé d'insistance* qui affecte la première voyelle de l'unité de sens dont on veut, dès l'abord, souligner l'importance, comme dans l'expression « très intéressant » dans laquelle l'adverbe *très* sera marqué d'un posé d'attente ; et le *posé d'attente* placé sur un mot grammatical introduisant un substantif ou un verbe (*ibid.* : 28) et qui a pour effet de faire attendre l'arrivée du mot important en lui donnant par cet isolement une importance encore plus grande, par exemple « il s'agit là *d'un*...Picasso» où la combinaison préposition-article porte un posé du fait des points de suspension ; et troisièmement, le *posé d'identification* qui sert à démarquer une syllabe pour éviter, par exemple, la confusion avec un autre mot presque identique : « **con**jecture » et non « conjecture ».

2.1.5 Le rythme de sons

Il se peut que le lecteur trouve dans une œuvre de savoir des occurrences de rythme de sons, rythme que l'on retrouvera habituellement dans la littérature. Comme on s'en doute, ce type de rythme consiste en un retour de mêmes sons, comme dans l'allitération, la consonnance ou encore la rime. Ce procédé serait certainement fortuit, mais pas impossible s'il se trouvait dans un texte de nature pragmatique.

Joseph Pineau répète à l'envi que « le rythme fondamental est le seul rythme essentiel » (*ibid.* : 33), qui reste cependant « intimement lié au mouvement du sens ». Il en est de même du rythme de sons dont la « perceptibilité » et « l'éclat » n'auraient guère de valeur s'ils n'étaient aussi « intimement liés au mouvement du sens ». Le sens, donc, revient en filigrane dans tous les aspects de l'analyse du mouvement rythmique. Cette intimité du sens avec les autres formes du rythme facilite l'analyse puisque le sens indique l'emplacement des relais prosodiques, et qu'il rend cette analyse plus difficile quand il faut distinguer entre le rythme fondamental et le rythme de sens. J'aborderai ce problème plus loin.

2.2. Aspects pratiques de l'analyse : intensité, densité, enchaînements, rythme de sens

On l'aura compris, le rythme est une organisation complexe aux facettes nombreuses et variées. De la hiérarchie des unités rythmiques avec la densité et les rapports numériques qu'elle implique, jusqu'à l'intensité du mouvement, l'étude doit passer par différentes strates si l'on veut rendre pleinement compte du fait rythmique.

2.2.1 Intensité

Dans un texte écrit, l'intensité devient virtuelle. Elle n'a pas de « marques formelles » (*ibid.* : 40), son « évaluation chiffrée » devient impossible et suscite beaucoup « d'hésitations ». Elle fait toutefois partie du texte qui « n'existe que lorsqu'il est dit ».

Le posé se fait sur une seule syllabe. L'intensité rythmique qui donne « du relief au posé » se manifestera, à travers le dynamisme engagé dans le texte, qu'il soit oral ou

écrit, sur cette syllabe, « point d'aboutissement du mouvement ». La force de l'intensité dépendra du genre du texte. Ainsi, une œuvre de savoir ayant vocation didactique donnera une importance plus grande à l'intensité des posés. On trouve aussi des différences d'intensité à l'intérieur du texte qui « mettent en relief certains mots ou syntagmes » (*ibid.* : 35). Ces différences constituent aussi un facteur de souplesse rythmique.

L'intensité peut frapper soit la consonne, soit la voyelle. Elle frappera la consonne, qui est « l'élément dynamique de la syllabe », pour donner au posé une « force active », dans l'intention d'« imposer ». Elle frappera la voyelle, élément statique de la syllabe, pour s'inscrire dans la présence, comme suggestion discrète ; ce « mode » appartient essentiellement à la « poésie traditionnelle ». Le « premier mode » convient à « l'énoncé didactique ».

L'intensité peut aussi affecter un élan auquel elle donne alors de la *force*. Cet « élan intense » sert à « lancer un mot avec une plus grande énergie », un mot situé en début ou en cours d'élan, un mot dont « on prolongera la première consonne si elle est durative » ou « dont on retardera le déclenchement si elle est occlusive » (*ibid.* : 37). Si l'élan intense n'est pas l'« achèvement » de l'unité rythmique, mais marque seulement un « répit » dans le mouvement, il peut, s'il se situe au début, modifier l'intensité du posé, ou introduire, s'il est en cours d'élan, « une sorte de rupture » divisant « l'unité prosodique en deux unités secondaires », sans toutefois avoir valeur de posé.

2.2.2. La densité

On aborde, avec la densité, un aspect plus formel du mouvement rythmique en ce qu'elle se mesure en nombre de syllabes dans chaque unité prosodique et qu'« elle donne lieu à des relations numériques qui, (*encore une fois*) associées au sens, peuvent être des figures à deux niveaux » : de l'unité prosodique élémentaire ou du groupe de plusieurs unités prosodiques.

Pour reprendre la présentation du J. Pineau, avant d'aborder les rapports numériques à l'intérieur de l'unité rythmique élémentaire, il faut préciser trois points : d'abord, la syllabe du posé a plus de poids que les syllabes de l'élan, ce « déséquilibre » variant en fonction de l'intensité du posé ; puis, une même syllabe peut comprendre à la fois l'élan et le posé ; et finalement, la perception du rapport entre élan et posé dépend de l'intensité de ce dernier.

Le nombre de syllabes que comporte une unité rythmique va de un à six ou plus, mais, à partir de six, les rapports deviennent plus incertains. C'est ce rapport entre le nombre de syllabes du posé et de l'élan qu'il est intéressant d'étudier parce qu'il détermine la densité rythmique du texte. Il faudrait peut-être remarquer que l'élan et le posé sont indissociables et que leur ordre reste invariable, l'élan précède toujours le posé comme, pour reprendre l'analogie de J. Pineau (*ibid.* : 13), dans la marche, l'avancement du pied précède l'appui de celui-ci sur le sol.

Dans l'unité rythmique d'une syllabe, l'élan est réduit à la consonne initiale, ou à la première partie de la voyelle, ce qui fait un élan très court suivi d'un posé qui aura, relativement, une très grande force. Il en résulte une figure rythmique qui peut être celle de la fermeté, de la surprise, qui marque une certaine brutalité, au moins une attitude

autoritaire et sûre. On trouve ce cas de figure dans les interjections ou les ordres monosyllabiques tels que : « Viens! » ; « Sors! » ; « Qui ? ».

Lorsque l'unité rythmique comporte deux syllabes, le déséquilibre est toujours en faveur du posé et, dans un texte didactique, cette figure impose avec la plus grande fermeté la vérité énoncée : « De là,... » ; « C'est là// ce qui importe ».

Contrairement à la musique, où une note d'un niveau donné en vaut deux du niveau immédiatement inférieur, dans une unité rythmique, une syllabe de posé n'équivaut pas à deux syllabes d'élan et cependant, c'est dans l'unité à trois syllabes que « l'équilibre se réalise le mieux ». Par exemple : « C'est pourquoi//, j'insiste sur l'importance de la densité », dans cette unité prosodique, les deux premières syllabes sont égales à la dernière du fait que celle-ci porte le posé doublé de l'intensité que lui donne le locuteur et qui est indiquée par la virgule.

Dans les unités de quatre et cinq syllabes, le déséquilibre penche en faveur de l'élan, et dans les unités de plus de cinq syllabes il devient difficile de percevoir le rapport numérique entre les syllabes de l'élan et la syllabe du posé. Il se peut alors qu'une grande unité se divise en deux pour redonner de la « pertinence » au rythme. Dans l'expression « des valeurs d'onirisme consonnantes » (Bachelard 1964 : 25), étant donné que *consonnantes* se rapporte à *valeurs*, il est délicat de scinder cette unité en deux. Elle semble cependant trop longue, et la meilleure division consisterait à placer un posé sur la dernière syllabe de *onirisme*, en plus de celui qui tombe sur la dernière de *consonnantes*.

Pour conclure cette présentation des unités rythmiques en fonction du nombre de leurs syllabes, une unité ne peut jamais être longue de peur que l'auditeur-lecteur ne perde toute perception du rythme et que son attention ne s'en aille à vau-l'eau.

La relation numérique à l'intérieur d'une unité a une importance relative, même si elle produit des effets parfois marquants. Mais c'est dans son rapport aux autres unités que la relation numérique trouve toute sa signification qui est « perçue » avec d'autant « plus de précision » que les « unités sont brèves ». La comparaison de nombres amène à parler d'égalité et d'inégalité numériques entre les unités rythmiques, et des figures qu'elles engendrent.

L'inégalité « engage trois variations d'une même réalité » (Pineau 1979 : 47) qui produisent trois types de figures selon que l'auditeur-lecteur perçoit l'une ou l'autre de ces variations.

Figures de concentration et d'expansion. L'éloignement des posés provoque une expansion du mouvement, tandis que leur rapprochement le concentre en augmentant sa densité. Ici, Joseph Pineau soutient que « les effets de ces figures » se résument à deux principes, le premier venant « de leur dynamisme seul » et l'autre « des correspondances qui tendent à s'établir entre le mouvement rythmique et les sémantismes » (*ibid.* : 47). Dans ce passage, il semble se contredire un peu, car, dans ce qui précède, il soutient que le premier principe est plus essentiel que le second, alors que, dans le paragraphe qui suit, il déclare que « fondamentalement, expansion et concentration rythmiques figurent, en contribuant à les créer, la dilatation ou la concentration du mouvement des sens » (*ibid.* : 48). Rythme et sens paraissent si intimement liés que le lecteur peut se demander si le premier est capable de subsister sans le second. Le rythme seul peut-il avoir une fonction, une valeur, indépendamment du sens ? S'il fallait établir une hiérarchie des événements, je dirais que d'abord vient l'activité psychique qui produit une idée, un sens que l'intellect matérialisera ensuite dans l'organisation de mots, lexique et syntaxe, et que

le rythme, bien qu'il vienne lui aussi du subconscient, ne vient qu'après pour soutenir le sens, lui donner plus de force, lui donner une armature psychique. Dans le paragraphe qui suit, J. Pineau fait la démonstration de ce sens parallèle que produit le rythme, ce sens psychique, lorsqu'il dit :

Quand se succèdent deux unités dont la seconde est composée de plus de syllabes que la première, l'éloignement des posés peut être perçu comme l'accroissement de la part faite à l'élan, donc comme *un élargissement du mouvement*. La seconde unité est alors perçue comme le lieu d'une *expansion* de la pensée, du sentiment, de l'imagination. (*ibid.* : 48 ; souligné dans le texte).

Dans cette dernière phrase, il montre bien que le rythme apporte un sens qui n'est plus celui des mots, ni même celui des idées, mais bien celui du psychisme. Le rythme se place à un niveau de sens indépendant du sémantisme bien qu'il le tutoie et le recouvre souvent. En fait, le rythme, quand sa pertinence dans le discours est avéré, pourrait relever de la sémiologie du discours qui mettrait en lumière les dispositions inconscientes du locuteur. Corollaire et opposé de l'expansion, la concentration manifeste les effets contraires dans la définition suivante :

Quand se succèdent, au contraire, deux unités dont la seconde a moins de syllabes que la première, le rapprochement des posés intenses peut être perçu comme l'accroissement de la part qui leur est faite, donc comme une *densification du mouvement* ; et la deuxième unité est perçue comme le lieu où se produit *une concentration* de l'effort de la pensée, du sentiment, de l'imagination, (*ibid.* : 49 ; souligné dans le texte).

Pensée, sentiment, imagination, trois activités qui ont pour siège le psychisme et dont le rythme trahit le mouvement. Si la concentration est une figure de « fermeté oratoire » et de conclusion, l'expansion constitue une figure de dilatation, de développement.

Figures de ralentissement et d'accélération. J. Pineau fait très bien remarquer que ces figures produisent deux effets tout à fait contraires. Le rapprochement des posés

ralentit « le mouvement prosodique », mais en même temps accélère l'arrivée de l'information. Et contrairement, l'éloignement des posés accélère « le mouvement prosodique » tout en ralentissant « le rythme de l'information » (*ibid.* : 52). Dans la phrase suivante : « ..., notre espèce, contingente comme toutes, a survécu à ses **dégradations (a), pillages et gaspillages (b), haines et guerres intraspécifiques (c)** » (Serres 2001 : 13 ; je souligne), (a) compte six syllabes, (b) sept et (c) huit, qui aura un posé d'appui sur *guerres* ; l'augmentation du nombre de syllabes éloigne les posés, et le mouvement prosodique prend de la vitesse tandis que l'arrivée de l'information en perd. On pourrait comparer ce rapport à celui qui existe entre le mouvement des pieds sur les pédales et la taille du pignon. Plus le pignon est petit, plus la roue tourne vite et plus les pieds tournent lentement. Et le contraire lorsque le pignon est grand.

La figure des divers degrés d'importance. Le sens dicte le degré d'importance d'unités successives de longueurs différentes ; parfois l'unité la plus courte sera la plus importante parce que la plus longue sera déclamée beaucoup plus rapidement qu'elle, en vertu du principe qui veut que toutes les unités soient prononcées dans le même laps de temps, ou alors l'unité longue « occupera plus longuement l'esprit, figurant » ainsi « l'importance ».

L'égalité d'unités prosodiques successives ne saurait être le fruit du « hasard », mais est plutôt une « organisation artificielle ». Elle figure la « régularité » (*ibid.* : 55) dont les interprétations varient en fonction du sens, que ce soit l'obsession, le renouvellement, la norme, la constance.

Le jeu des égalités et des inégalités d'unités prosodiques successives dans « la continuité du mouvement rythmique » peut servir à mettre en relief certaines

informations et à agir sur « l'attente rythmique » (*ibid.* : 57). Par ailleurs, ce même jeu, dans des unités non successives, peut aussi revêtir une pertinence prosodique. On observe alors soit des « constantes rythmiques », ou « le retour d'une unité isométrique », soit des « variations numériques d'unités en position identique » (*ibid.* : 59).

Je ne m'apesantirai pas sur le rythme de sons dont la pertinence se révèle essentiellement, mais pas exclusivement, dans les textes littéraires.

2.2.3. Enchaînement des unités prosodiques et hiérarchie

S'il fallait encore une preuve qu'en français le rythme est avant tout une affaire de sens, J. Pineau rappelle que, s'agissant d'un mouvement, il n'y a pas, dans le rythme, « juxtaposition », mais « enchaînement, génération continue ». Comme pour le sens qui dans le discours se construit au fur et à mesure que l'information est divulguée, ainsi, le mouvement rythmique rebondit à chaque posé vers l'unité suivante, s'organisant en une structure complexe qui « n'a pas une force constante » (*ibid.* : 61). Ainsi, dans cette phrase : « nous ne sommes **jamais** de vrais historiens, nous sommes **toujours** un peu poètes et notre émotion ne traduit peut-être que de la poésie perdue » (Bachelard 1964 : 25; je souligne). J'ai indiqué en gras les posés les plus importants et j'ai souligné les autres ; ici, c'est le jeu des adverbes *jamais*, *toujours* et *peut-être* qui fait que le posé qu'ils portent est plus important que celui des autres unités prosodiques.

Pour comprendre et établir la hiérarchie rythmique d'un texte, il faut poser les bases des « inégalités de l'enchaînement prosodique » (Pineau 1979 : 62). Le premier principe de ces inégalités réside dans le « mouvement du sens » qui est étroitement lié à celui de la syntaxe, mouvement syntaxique qui vient de la « cohésion des syntagmes », de

la « longueur des unités syntaxiques », de « l'urgence plus ou moins grande du départ de l'élan » (*ibid.* : 62), de la relation entre les unités syntaxiques successives qui fait que le lien entre deux unités que le sens rend indissociables sera plus fort. De même, la coordination établit un lien plus étroit, alors que la juxtaposition « exige une coupe ferme ». Soit la phrase :

« Immergés déjà/ dans plusieurs types/ d'espaces/, par nos réseaux/ de communication/, nous plongeons/ de même/ dans plusieurs temps/... » (Serres 2001 : 14; je souligne)

La préposition *de* représente un exemple de coordination qui resserre les liens entre deux unités rythmiques parce qu'elle lie deux unités qui font partie d'un même complément, circonstanciel ou d'agent. En revanche, le lien est beaucoup moins étroit entre le participe passé et le complément introduit par *dans*.

En deuxième lieu, le rythme de sons, bien que sa pertinence se réalise davantage dans les œuvres d'art, « peut introduire des modifications dans le détail des enchaînements prosodiques ». Je reprendrai ici l'exemple donné par Pineau : « La mère réveilla son enfant » et « La mère endormit son petit » (Pineau 1979 : 62-63). Dans la première phrase, le verbe *réveilla* et son complément d'objet *son enfant* sont plus étroitement liés que le sujet *la mère* et le verbe. Mais dans la seconde phrase, la répétition du son /i/ dans la dernière syllabe du verbe et celle du mot final fait « fléchir le mouvement rythmique après "endormit" avec la même force qu'après "La mère" » (*ibid.* : 63).

Et troisièmement, des éléments phoniques, comme les consonnes de liaison ou l'hiatus, peuvent resserrer ou distendre l'enchaînement des unités rythmiques. Considérons la phrase suivante :

« Voilà donc la condition nécessaire : elle a trait d'un côté à l'usage de la langue et de l'autre **au** fonctionnement de la physiologie » (Serres 2001 :41; je souligne).

L'hiatus entre *côté* et *à* produit une distention entre les deux unités prosodiques, tandis que le *e* de *autre* se coule dans l'article contracté *au*, rapprochant ainsi les deux unités.

L'inégalité des enchaînements peut se faire sentir par différents « signaux » : le « legato » et les « coupes », et l'intonation. Le sens peut, entre deux unités successives, « exiger un enchaînement sonore sans répit perceptible » (Pineau 1979 : 64), le legato, ou alors une coupe franche, ces deux signaux apparaissant toujours après un posé. Le legato peut venir de « l'enjambement prosodique » produit par un /e/ instable qui fait que la dernière syllabe d'une unité rythmique est aussi la première de la suivante (voir l'exemple précédent). En revanche, ce même /e/ instable, suivi d'une coupe, marque une « coupe syncopée ». Reprenons le même exemple « Voilà donc la condition nécessaire : elle a trait... ». Les deux-points marquent une rupture franche après le /e/ instable de *nécessaire*. Cette rupture appelle l'attention du lecteur avec plus de force que si l'auteur avait simplement dit « La condition nécessaire a trait a... ». Quant à l'intonation, elle réalise son importance dans les textes dits.

Puisqu'il s'agit ici de textes lus, la ponctuation peut, mais ce n'est pas systématique, « donner des indications sur l'enchaînement des unités prosodiques » (*ibid.* : 66), le point un arrêt, la virgule une coupe.

Les inégalités de l'enchaînement des unités prosodiques produisent la hiérarchie rythmique. Celle-ci s'organise sur plusieurs niveaux, les « unités élémentaires », puis « les unités comprenant une ou plusieurs unités élémentaires » et enfin des « niveaux supérieurs » ; et les liens qui unissent les unités de même niveau, de resserrés qu'ils sont entre les unités élémentaires, se relâchent au fur et à mesure que l'analyse aborde les niveaux supérieurs, suivant ainsi les liens qu'impose le sens dans son organisation discursive. Dans un texte de prose, l'étude commencera plutôt à partir de la détermination des niveaux supérieurs pour se terminer avec les unités élémentaires. Cette démarche a pour but non de « tronçonner » le texte en séries de nombres de syllabes et d'unités, mais de révéler, grâce à ces rapports numériques, les différents effets du mouvement qui portent le texte, ajoutent à sa cohérence, et, de surcroît, lui donnent une esthétique.

L'inégalité des enchaînements et la hiérarchie rythmique produisent des effets et des figures qui sont le but de l'analyse du rythme. Dans l'enchaînement rythmique, le mouvement peut être « lié » ou « discontinu », et adopter tous les degrés possibles entre ces deux pôles. Le lié du legato peut figurer la « continuité » ou la « fusion » tandis que les coupes expriment la « rupture » ou la « discontinuité », et bien d'autres effets selon que le sens le veut ou le suggère. Je reprends les termes de l'analyse que donne Pineau à la page 71 de son ouvrage, mais avec un exemple de mon choix. Soit la phrase :

« Tout l'être de la maison se déploierait, fidèle à notre être. » (Bachelard 1964 : 32).

La coupe marquée par la virgule produit une dissociation qui est ici une figure de jaillissement. Un lien d'intonation est conservé entre les deux unités de part et d'autre de la virgule; le mot *fidèle* est toujours perçu dans sa relation avec le verbe, mais il garde

suffisamment d'autonomie pour exprimer une réalité jaillissant de celle exprimée par le verbe. Si on supprimait la virgule, il y aurait simplement continuité; si on substituait à la virgule un point, *fidèle à notre être* serait un fait établi par la dissociation entre les deux idées.

L'égalité et l'inégalité des liens entre les unités, indépendamment de la longueur de celles-ci, produisent aussi des effets qui vont de la stabilité à l'intensification et à son contraire, la baisse.

« Mystère du corps, en voici, en effet, les séquences : je ne peux pas ; je m'entraîne ; je finis par pouvoir. » (Serres 2001 : 41).

Il y a dans les trois propositions commençant par je une idée d'équivalence qui ne vient pas du décompte des syllabes (4+3+6), mais de l'égalité des coupes, assez fortes, qu'indiquent les points-virgules, et de la répétition du sujet. Cette équivalence produit une « figure rythmique de sens » (Pineau 1979 : 72) qui ajoute un sens à la signification lexico-sémantique.

Il est également possible de mettre en rapport les « systèmes d'enchaînement interne de plusieurs unités de même niveau » pour dégager des oppositions qui se calqueront sur celles du sens et pour donner à ce dernier une matérialité verbale.

Figures d'enchaînement et figures numériques se combinent et « se renforcent mutuellement ». Dans cette phrase du *Gai savoir* :

Soumets-toi à tes meilleurs ou à tes pires désirs et surtout : péris ! (Nietzsche 1997 : 64; tr. Wotling; je souligne).

J'ai souligné les posés. Le décompte des unités élémentaires donne le nombre de syllabes suivant : 3+4+4+3+3/+2, si l'/e/ instable de *pire* est prononcé, décompte qui

montre d'abord une expansion du mouvement qui redescend en paliers et finit abruptement. La soudaineté et la brièveté de la fin sont renforcées par la coupe franche qui précède le verbe *péris* et par celle qui le suit, cette dernière marquant la fin définitive exprimée par le verbe qui, de plus, est à l'impératif et dont la seconde syllabe, portant le posé, se termine par un /i/ bref. L'effet eût été totalement différent si le verbe avait été *meurs*, car le phonème /R/ peut se prolonger dans le temps et marquerait plus une lente agonie qu'une mort subite. Cette soudaineté est d'autant plus forte que les enchaînements précédents sont très proches du legato, présentant un long chemin qui, même s'il est un peu tortueux, garde un tempo assez égal, alors que l'unité finale, *péris*, est dense du fait qu'elle ne comporte que deux syllabes, et que le posé est intense par tout le poids sémantique qui pèse sur lui.

2.2.4. Rythme de sens

Le posé constituant une récapitulation du sens de l'unité prosodique, le rythme de sens fait partie intégrante du texte. Cependant, J. Pineau entend circonscrire son analyse au cas « où le mouvement du texte est tel qu'y est perçu le retour d'un même sens » (Pineau 1979 : 105). Et dans ce cas de figure, le sens ne produit plus seulement le mouvement rythmique, mais « il en devient aussi la matière ».

L'intensité de ce retour peut varier, du retour absolu, ou répétition du même mot, ou groupe de mots, qui est probablement rare dans une œuvre de savoir, au retour « réduit à une identité de construction qui met en évidence une correspondance de sens », qui offre un grand nombre de possibilités et autant de degrés d'intensité. Les figures du

discours permettront généralement de repérer ces identités de construction du retour. Je reprendrai les exemples de figures donnés par l'auteur.

Premièrement, le retour absolu dont il est difficile de trouver des exemples comparables à celui que donne J. Pineau, tiré des *Châtiments* de Victor Hugo, « Waterloo, Waterloo, Waterloo, morne plaine ». Mais il me semble qu'il existe des cas où, à un degré moindre, on peut encore parler de retour absolu, par exemple, dans la *Poétique de l'espace* de Gaston Bachelard :

« Quand, dans la nouvelle maison, reviennent les souvenirs des anciennes demeures, nous allons au pays de l'Enfance **Immobile**, **immobile** comme l'**Immémorial**. Nous vivons **des fixations**, **des fixations** de bonheur, » (1964 : 25; je souligne).

Le rythme de sens dans ces deux phrases ensemble est dense, très dense. Et, ici, je voudrais dire, si ce n'est déjà fait, que le sens que le retour du sens ajoute au sens, répétition voulue, dépend du contexte dans lequel se situe ce retour, que celui-ci s'éclaire *in situ* et non pas dans l'absolu. Dans le premier retour qui porte sur le terme *immobile*, la répétition concrétise, puisque le lecteur reste sur le même mot, l'immobilité de l'enfance, figée dans le passé si je peux me permettre cette évidence, qui est répercutée dans le rythme de sons des premières syllabes de l'adjectif qui se retrouvent dans le nom *Immémorial*. Et comme si les répétitions de sens et de sons n'étaient pas suffisantes, G. Bachelard ajoute une répétition typographique dans la majuscule du premier *Immobile* et de *Immémorial*, comme pour ancrer celui-là dans celui-ci. Dans la phrase qui suit, la répétition de *fixations* constitue un retour qui pourrait avoir un double sens, d'abord celui de choses tenues de façon à ce qu'elles ne puissent bouger, rejoignant l'idée d'immobilité, et deuxièmement, elle concrétise la pluralité de ces fixations. On constate

donc dans la proximité des termes *immobile* et *fixations* un retour de sens plus subtile bien qu'évident. Ce retour place le bonheur dans l'*Enfance*, elle-même ancrée dans l'*Immémorial*, dans ce qui n'est plus la mémoire, mais construit par l'imagination. Dans ce passage forme et sens sont intimement liées et celui-ci trouve en celle-là une structure solide.

Deuxièmement, l'anaphore, dans laquelle un ou plusieurs mots sont répétés en début d'unités prosodiques de même niveau, comme dans ce paragraphe de *Les mots et les choses* de Michel Foucault :

Jusqu'à la fin du XVI^e siècle, la ressemblance a joué un rôle bâtisseur dans le savoir de la culture occidentale. **C'est elle qui** a conduit pour une grande part l'exégèse et l'interprétation des textes ; **c'est elle qui** a organisé le jeu des symboles, permis la connaissance des choses visibles et invisibles, guidé l'art de les représenter. (1966 : 32; je souligne.)

La répétition de l'expression soulignée, en sus de son effet d'insistance, marque la variété des rôles de la *ressemblance* à l'époque évoquée, qui est encore davantage mise en évidence dans la deuxième partie par la répétition grammaticale des participes passés, *organisé, permis, guidé*, qui tous dépendent d'un seul et même auxiliaire.

Troisièmement, l'épistrophe, qui consiste en la répétition d'un ou de plusieurs mots, à la fin des unités prosodiques. Ainsi, cette phrase de Gaston Bachelard :

« Et tous les espaces de nos solitudes passées, les espaces où nous avons souffert de **la solitude**, joui de **la solitude**, désiré **la solitude**, compromis **la solitude** sont en nous ineffaçables » (1964 : 28; je souligne).

Je vois dans cette répétition à l'épistrophe un double sens, d'abord, chaque *solitude* peut correspondre à un espace particulier, et ensuite la solitude représente la finalité de tous ces espaces mentaux de la personne.

Quatrièmement, l'antithèse dans laquelle s'opposent deux idées. Dans cette phrase de Luce Irigaray :

« C'est le lieu de ma **concentration**, et de son **épanouissement**, sans vaine dispersion, qui constitue un habiter possible » (1984 : 196; je souligne), les termes *concentration* et *épanouissement* s'opposent en leur sens, le premier évoquant la fermeture, l'autre l'ouverture.

Et finalement, on ne peut la passer sous silence car c'est la plus simple et la plus fréquente de ces figures du retour du sens, l'énumération. En voici une tirée de *L'Archéologie du savoir* de M. Foucault :

« Peut-on admettre, telles quelles, la distinction des grands types de discours, ou celles des formes ou des genres qui opposent les uns aux autres **science, littérature, philosophie, religion, histoire, fiction**, etc. » (1969 : 32-33; je souligne).

L'énumération en fin de phrase accroît la densité du rythme de sens. Si M. Foucault avait été plus sensible encore à cette notion, il aurait placé le terme *science* à l'autre extrémité de l'énumération, superposant ainsi la densification du rythme de sens à celle du rythme fondamental, chaque terme de l'énumération constituant une unité prosodique et partant des plus longues, de quatre syllabes, à la plus brève, d'une seule syllabe. Le mot *science*, placé au terme de cette accélération des posés, eût alors été d'une prégnance considérable, résumant dans sa brièveté matérielle tous les autres mots qui le précèdent.

Et l'on remarque chez G. Bachelard, M. Foucault et L. Irigaray un jeu permanent avec la langue et une tendance au langage poétique qui se manifeste dans le retour du sens, dans le sens qui renaît de ses cendres.

Le rythme de sens produit un effet qui consiste à organiser le mouvement en fonction du retour d'une partie de l'énoncé. Ce retour se traduit par la répétition soit du même mot, soit de la même structure syntaxique. Je vois l'anaphore comme une figure centrale à partir de laquelle repart chaque fois le sens, tandis qu'à l'épistrophe, elle constitue une figure de convergence vers laquelle revient toujours le sens. Quant à l'antithèse, qui combine des sens opposés, je l'appellerai la figure de l'équilibre. Dans tous ces cas, y compris l'énumération et le retour absolu, le rythme de sens « immobilise le texte » comme le dit J. Pineau, qui voit aussi dans ce rythme une façon de « scander la progression du texte ». Dans la phrase de Bachelard sur la solitude, on voit que celle-ci scande la phrase comme elle jalonne la vie et que l'idée prend de l'ampleur au fur et à mesure de la répétition.

En conclusion, les exemples que j'ai utilisés pour illustrer certains points de la grille d'analyse proposée par Pineau montrent que le rythme est inhérent tant aux œuvres de savoir qu'à la littérature. La méthode que je viens de décrire me fournit des outils précis et nécessaires pour analyser et comparer des traductions différentes d'une même œuvre, et pour faire ressortir ce que le rythme apporte au discours qui n'apparaît pas immédiatement dans le sens lexical.

CHAPITRE III

ANALYSES COMPARATIVES DU MOUVEMENT RYTHMIQUE DANS DES TRADUCTIONS

Avant de me lancer dans mes propres analyses, il m'a semblé pertinent de montrer ce que pouvaient être les études du rythme que l'on trouve dans des ouvrages critiques, de les comparer et de déterminer leur utilité potentielle. En utilisant la méthode de Pineau que j'ai décrite dans le chapitre précédent, je me livrerai à trois analyses. Les deux premières portent sur des textes de savoir, démarche qui a rarement été entreprise jusqu'à présent. J'envisagerai d'abord le cas des traductions de *L'Origine des espèces* de Darwin avec leurs implications politiques et la comparaison délicate qu'imposent parfois les différences entre les éditions qui ont servi de textes sources. Puis, je chercherai à confirmer les premiers indices de cette étude dans l'analyse des traductions de la *Phénoménologie de l'esprit* de Hegel, et à mettre davantage en évidence des critères pouvant indiquer la présence du sujet traduisant dans la traduction. Avec Kafka, finalement, je tenterai de voir ce qui, du point de vue du rythme, peut distinguer un texte littéraire d'un texte de savoir.

3.1 Trois analyses du rythme

Les études du rythme traitent généralement et essentiellement, pour ne pas dire exclusivement, de la littérature, d'abord de poésie, ensuite de romans et autres écrits ayant une valeur artistique. Parmi les références que j'ai trouvées chez J. Pineau et H. Meschonnic, j'ai retenu deux études portant sur la prose littéraire. La première, chronologiquement, faite en 1941, est un travail de Jean Mouton sur *La recherche du temps perdu* de Marcel Proust. La seconde, de la fin des années 1950, de Jean Mourot, traite du rythme dans les *Mémoires d'Outre-Tombe* de Chateaubriand. Deux analyses tout aussi intéressantes que différentes. Enfin, je ne saurais laisser de côté les travaux de Daniel Simeoni, dont le rythme n'est pas le thème principal, mais un thème qu'il aborde toutefois dans le cadre de son étude sur la « traduction des sciences sociales ». Mais d'abord, voyons comment Jean Mouton parle du rythme dans le style de Proust.

3.1.1 Jean Mouton et le rythme *musical* chez Proust

Jean Mouton fonde son analyse du rythme sur la comparaison du texte avec une partition de musique, et, pour rester dans le ton, je dirais qu'il utilise toute la gamme des termes de musique, de l'accord parfait à l'adagio, du scherzo au « début de la Cinquième Symphonie de Beethoven » (1968 : 123).

Il parle du rythme avec beaucoup de lyrisme, par comparaisons sous forme de petits tableaux ou de vignettes ; je citerai deux exemples :

Pour que l'entrée en scène de la duchesse de Guermantes se fasse avec plus de force et de soudaineté, il ne faut pas que la moindre particule puisse l'annoncer, à la façon de ces petits nuages roses qui précèdent la descente sur terre d'un ange ou d'un saint (*ibid.* : 137).

ou encore : « Suit un mouvement brusque qui s'infléchit, analogue au coup de gouvernail du cygne sur le miroir du lac » (*ibid.* : 135).

Il parle du rythme d'une façon éthérée. Si le style « révèle l'âme de l'écrivain » (*ibid.* : 112), le rythme « entend traduire les mouvements profonds de la nature » (*ibid.* : 134). Certes, la phrase est l'unité de base de l'analyse, mais les termes de linguistique restent absents de son exposé et il n'est jamais question, par exemple, d'accents, notion devenue fondamentale dans l'étude du rythme en français. L'analyse se fait phrase par phrase et suit la signification du texte au fur et à mesure de son déroulement, mais n'envisage jamais le rythme dans le cadre du discours.

Bien que cette étude sur le rythme chez M. Proust soit d'une lecture agréable, il serait impossible d'en déduire une méthode d'analyse généralisée. D'ailleurs, comment pourrait-il en être autrement puisque J. Mouton reconnaît d'emblée la difficulté de la tâche :

Nous ne voudrions ici qu'apporter une mince contribution à cette étude singulièrement délicate, et où la part de l'intuition personnelle l'emporte, et l'emportera peut-être toujours sur celle de l'enregistrement mécanique. Les sinuosités du rythme ne sont-elles pas provoquées par les mouvements mêmes de l'âme ? (1968 : 113).

Cette âme dont les mouvements ne peuvent que « demeurer imprévisibles ». Cette imprévisibilité explique qu'il ne peut y avoir de grille que l'on pourrait appliquer à l'ensemble du texte proustien.

3.1.2 Jean Mourot et le rythme *scientifique* chez Chateaubriand

Si l'approche de J. Mouton est lyrique et subjective, en revanche, celle de Jean Mourot est scientifique ; avec une rigueur mathématique, il établit des statistiques qui portent sur l'ensemble du texte ; avec méthode, il décortique les phrases et rend compte du discours à ses différents niveaux en termes précis de linguistique. Bien que les *Mémoires d'Outre-Tombe* ne soient pas un roman, elles n'en ont pas moins une haute teneur littéraire, beaucoup les ont pastichées, et elles relèvent souvent plus de la poésie que de la prose.

D'entrée de jeu, J. Mourot pose le principe à partir duquel il bâtit son étude et qui est à l'opposé de l'attitude de J. Mouton : « Dans le domaine littéraire, un fait de rythme n'existe que si l'on peut démontrer qu'il a été voulu » (Mourot, 1969 : 31). Et toute son étude, complexe, tend à mettre en évidence ce qu'il rappelle au début de la conclusion et qui consiste à « déterminer, parmi la multiplicité des formes rythmiques et sonores qu'offre la prose des *Mémoires d'Outre-Tombe*, celles qui portent la marque de l'écrivain et le font reconnaître » (*ibid.* : 321). Ce « mouvement spécifique », comme il dit à la fin du premier chapitre, il l'expose au chapitre final qui sert de récapitulation de tous les aspects qui définissent la « phrase privilégiée » de Chateaubriand. Son analyse repose sur un travail statistique impressionnant par lequel il dénombre, dans l'ensemble des *Mémoires*, toutes les occurrences d'un même phénomène qui peuvent se chiffrer par centaines. Pour étayer sa thèse, il n'hésite pas à fournir de nombreux exemples d'un même point, parfois par pages entières. Par ailleurs, il utilise une terminologie linguistique précise dont il est parfois difficile de trouver la signification — protase :

« partie ascendante de la courbe mélodique d'une phrase, s'étendant de la première syllabe à l'acmé » (G. Mounin 1995, p. 274) ; apodose : « partie descendante de la courbe mélodique de la phrase, s'étendant de l'acmé à la dernière syllabe » (ibid. : 36) ; acmé : « point culminant (") de la courbe mélodique d'une phrase, indiqué par une virgule dite mélodique » (ibid. : 6) ; Pierre Fouché explique en termes ordinaires ce qu'est la ligne mélodique de la phrase : « Ainsi donc, la partie montante sera celle qui suscite une attente, tandis que la partie descendante sera celle qui y satisfera » (1934 : 518); isocolie (l'isocolie est une égalité des membres de phrases, et ce terme s'emploie surtout dans l'analyse de la période [Voir bibliographie : *Vocabulaire littéraire et figures de style, figures de rhétorique*]. « La période est une phrase complexe caractérisée par l'agencement harmonieux de ses propositions [appelées membres] et le développement logique de la pensée. » [Mounin 1995 : 254]).

J. Mourot divise son étude en deux parties. La première concerne ce qu'il appelle « les aspects superficiels », aspects qui relèvent de la linguistique. Il met en évidence tout ce qui, dans la prose de Chateaubriand, appartient à la poésie : mètre, mesure, isométrie, allitérations, assonances. Il fait ressortir les différentes figures du « groupement ternaire », il explique la fonction spécifique du rythme binaire dans le style des *Mémoires*, et il termine cette partie par l'analyse d'un trait stylistique relativement fréquent, mais aussi significatif, la « chute brève » qui donne un relief expressif et rythmique à un certain discours « de combat ».

Dans la seconde partie, qui relève davantage du discours, il montre, toujours à partir d'une analyse quantitative et minutieuse, ce qu'est l'« accent Chateaubriand », que ce soient les sonorités dépayssantes, la façon dont les mots et les expressions créent du volume sonore, les « timbres privilégiés » ou encore la place particulière des mots-clés chers à l'auteur. Et il termine cette partie par un chapitre-résumé dans lequel il montre quel est le type de la phrase « Chateaubriand » à partir de tous les aspects qu'il a repérés dans la prose des *Mémoires*.

Jean Mourot ne propose pas de grille d'analyse, mais, d'après son étude sur le rythme dans les *Mémoires*, on pourrait en déduire une qui envisagerait les rythmes prosodique et sonore, syntaxique, progressif-régressif, de concentration et d'expansion comme les appelle J. Pineau, ou numérique, étude associée à une analyse de la ponctuation et de la thématique. Cette méthode pourrait-elle s'appliquer à tous les textes en prose, ou faudrait-il établir une grille adaptée à chacun ? J. Mourot semble avoir dégagé les éléments qui font rythme chez Chateaubriand dans la quête de cette phrase, de ce rythme qui porte indiscutablement sa griffe.

L'analyse de J. Mourot est technique et objective. Jamais l'auteur ne se laisse aller au lyrisme de son prédécesseur, qu'il cite néanmoins. Le lecteur se laisse facilement entraîner dans cette démarche qui, en raison aussi des nombreux exemples donnés, le prépare à une lecture éclairée et jouissive des *Mémoires d'Outre-Tombe*.

3.1.3 Daniel Simeoni et l'évocation du rythme dans les œuvres de savoir

Dans sa thèse de doctorat sur « l'habitus » du traducteur, Daniel Simeoni, en se référant à Meschonnic, évoque la notion de rythme. Mais il ne fait que l'évoquer, car jamais il ne propose d'analyse du rythme dans les textes qu'il soumet à son étude. Il en parle par petites touches, sans entrer dans les détails, puisque ce n'est pas là le propos de son travail. La notion n'est ni définie, ni illustrée. Elle demeure vague. Le rythme de D. Simeoni est généralement « argumentatif », et on suppose qu'il s'agit de l'organisation et de la progression des arguments dans la démarche de l'auteur considéré. Par les « débuts de phrase », par les « répétitions de certaines formes », par les « pauses et les reprises de souffle », par les « formes d'argumentation », le rythme opère « comme une scansion ». Si le rythme est scansion, alors il n'est plus vraiment mouvement.

Il reste donc beaucoup, si ce n'est tout, à dire sur le rythme dans les œuvres de savoir.

3.2 Charles Darwin

Darwin était un naturaliste, mais aussi un auteur qui attachait une grande importance à l'écriture. Son livre, *On the Origin of Species by Means of Natural Selection or the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life*, a été remanié cinq fois. Les traductions que je vais étudier ont été faites à partir de trois éditions différentes. Les traductions sont respectivement de Clémence Royer, de Jean-Jacques Moulinié et d'Edmond Barbier, trois traducteurs qui appartiennent à la même époque, la seconde moitié du XIX^e siècle, et qui cependant diffèrent par leur formation et leur identité, une femme et deux hommes, deux naturalistes et un publiciste. Royer a traduit la troisième

édition, Moulinié a commencé avec la quatrième et terminé avec la cinquième, et Barbier a travaillé à partir de la sixième et dernière édition (Brisset 2002). Dans l'extrait que j'ai choisi, les différences ne sont pas importantes entre les trois éditions quant à la forme et au fond, mais les écarts peuvent amener des différences de détails ayant une répercussion sur le rythme. Il ne s'agit pas, dans une étude comparative du rythme, d'évaluer la qualité des traductions. Le rythme reflète beaucoup plus les qualités stylistiques et rhétoriques du texte d'arrivée que les qualités de la traduction, c'est-à-dire du transfert proprement dit. Ainsi, un mauvais traducteur, qui sait donner du relief à son discours produira-t-il un rythme plus intéressant qu'un traducteur respectueux du sens exact, mais dont le style n'est pas autant travaillé.

3.2.1 Traduction de Clémence Royer

L'extrait ci-dessous est tiré de la deuxième partie, intitulée « Effets des habitudes, corrélation de croissance, hérédité » (*Effects of Habit; Correlation of Growth, Inheritance*) dans le premier chapitre « Variations des espèces à l'état domestique » (*Variation under Domestication*). Voici la version anglaise de la 3^e édition dont j'ai reconstitué l'extrait à partir du *Variorum* :

The laws governing inheritance are quite unknown; no one can say why a peculiarity in different individuals of the same species, or in individuals of different species, is sometimes inherited and sometimes not so; why the child often reverts in certain characters to its grandfather or grandmother or other much more remote ancestor; why a peculiarity is often transmitted from one sex to both sexes, or to one sex alone, more commonly but not exclusively to the like sex. It is a fact of some little importance to us, that peculiarities appearing in the males of our domestic breeds are often transmitted either exclusively, or in a much greater degree, to males alone. A much more important rule, which I think may be trusted, is that, at whatever period of life a peculiarity first appears, it tends to

appear in the offspring at a corresponding age, though sometimes earlier. (Darwin 1959, éd. Peckham, p. 86).

Voici la traduction de C. Royer dans laquelle les chiffres romains indiquent les phrases, et les chiffres arabes le nombre de syllabes à la fin de chaque unité du rythme fondamental. On remarquera que j'ai divisé la deuxième phrase grammaticale en trois phrases rythmiques, et ce pour faciliter la comparaison avec la traduction de Barbier qui, on le verra plus loin, suit un découpage phrastique différent de celui des deux autres.

[I] Les lois (2) de la transmissibilité (8) sont complètement (5) inconnues (3). [II] Nul ne peut dire (4) pourquoi une particularité (9) qui apparaît (4) chez divers individus (7) de la même espèce (5) ou chez des individus (7) d'espèces différentes (5), quelquefois s'hérite (5) et d'autres fois (4) ne s'hérite pas (4) ; [III] pourquoi certains caractères (7) des aïeux paternels (6) ou maternels (4), ou même des aïeux (4) plus éloignés (4) réapparaissent souvent (7) chez l'enfant (3) ; [IV] pourquoi un caractère (6) particulier (4) se transmet (3) d'un sexe (2), soit au deux (3), soit plus souvent (4) à un seul (3), mais non pas exclusivement (8) au sexe semblable (4). [V] C'est un fait (3) de quelque importance (5) pour nous (2), que des particularités (8) qui apparaissent seulement (7) chez les mâles (3) de nos espèces domestiques (7), se transmettent (3) soit exclusivement (6), soit au moins (3) beaucoup plus souvent (5) aux seuls mâles (3). [VI] Il est une règle (4) beaucoup plus importante (6), et à laquelle (4) je crois (2) qu'on peut se fier (4) : à quelque phase (4) de la vie (3) qu'apparaissent [sic] (3) pour la première fois (5) une particularité (7) d'organisation (5), elle tend (2) à réapparaître (5) chez les descendants (5) à un âge correspondant (7), quoique parfois (3) un peu plus tôt (4). (1862 : 33)

En ce qui concerne le rythme fondamental, il ne se passe rien de particulier au niveau des unités élémentaires. En revanche, à celui des unités supérieures, il existe un équilibre quantitatif entre membres de phrase selon des schémas parfois complexes. La phrase [II] est construite de façon à ce que les deux parties qui encadrent la relative, rythme suspendu, soient en équilibre parfait (13 syllabes chacune) et, ensemble, presque équivalentes à la relative. Dans celle-ci, d'ailleurs, l'alternative est balancée quant aux unités supérieures, selon une alternance régulière (7+5-7+5) : *chez divers individus (7) de*

la même espèce (5) [total 12] = *ou chez des individus* (7) *d'espèces différentes* (5) [total 12]. Dans la phrase [III], le groupe complément de nom, *des aïeux paternels* (6) *ou maternels* (4), *ou même d'aïeux* (4) *plus éloignés* (4), avec ses dix-huit syllabes, dépasse à peine les dix-sept des deux parties qui l'entourent. Et pour terminer sur ce point, la dernière phrase du paragraphe est construite en deux parties séparées par les deux-points, chacune ayant son équilibre quantitatif interne ; la première partie est faite de deux unités élémentaires (4+6) et la seconde de trois (4+2+4) ; la deuxième partie, plus longue et plus complexe, s'articule aussi en deux unités supérieures de quantités presque égales, 27-26, la seconde commençant à *elle tend*. Le rythme fondamental chez C. Royer donne une sensation d'équilibre qui contraste avec l'impression de confusion révélée par le rythme de sens que je suis sur le point de traiter.

Pour ce qui est donc du rythme de sens, j'envisagerai la deuxième phrase que, par commodité, j'ai coupée en trois parties, de II à IV. Elle se compose d'une principale très courte, *Nul ne peut dire*, et de trois propositions interrogatives indirectes introduites par *pourquoi*.

La première interrogative est en fait double puisque le *pourquoi* introduit deux verbes conjugués — *s'hérite* et *ne s'hérite pas* — et complexe puisqu'elle contient aussi une relative. Celle-ci comprend deux compléments circonstanciels de lieu introduits par *chez* et dans lesquels reviennent les termes *individus* et *espèces*, ce second terme étant affecté d'adjectifs qui s'opposent et qui, avec lui, forment deux groupes nominaux antithétiques et chiasmiques : *même espèce* – *espèces différentes*. Parallèlement à cette opposition s'en construit une autre — *quelques fois s'hérite* et *d'autrefois ne s'hérite pas* — indiquée par l'absence de la négation pour le premier verbe et sa présence pour le

second. Ces retours qui s'opposent et se croisent immobilisent le sens dans un tourbillon confus d'idées où toutes les possibilités peuvent être envisagées, concrétisant ainsi la proposition exprimée dans la première phrase du paragraphe qui dit l'ignorance totale et générale des lois de la transmissibilité.

Dans la deuxième interrogative indirecte, le retour du mot *aïeux*, sous forme d'alternative dans laquelle la seconde occurrence reste vague à cause du comparatif elliptique plus éloigné, et l'opposition entre *paternels* et *maternels*, couvrent encore une fois toutes les possibilités et enfonce le lecteur encore un peu plus dans cette incapacité qu'énonce la proposition principale — *Nul ne peut dire*.

La troisième interrogative indirecte n'améliore pas la situation. Le retour, assez lointain, du mot *sexe* encadre une autre alternative — *soit aux deux, soit plus souvent à un seul* — assortie d'une concession — *mais pas exclusivement au sexe semblable*.

La protase, constituée par la proposition principale, est très courte par rapport à l'apodose que forment les trois interrogatives indirectes ; elle ne représente que quatre mots par rapport à cinq lignes. C'est une construction mélodique très didactique dans laquelle le problème est posé de façon brève tandis que la résolution prend toute la place d'un cours magistral d'explications détaillées. Cette phrase longue et complexe, par le jeu des retours et des nombreuses alternatives, entraîne le lecteur dans une valse d'incertitudes qui contraste fortement avec la déclaration catégorique du début : *Nul ne peut dire*. Le rythme de sens fait ressortir une idée que le texte n'exprime pas explicitement, celle de l'incertitude.

3.2.2 Traduction de Jean-Jacques Moulinié

Jean-Jacques Moulinié a utilisé la 5^e édition dont j'ai reconstitué l'extrait à partir du *Variorum* :

The laws governing inheritance are for the most part unknown. No one can say why the same peculiarity in different individuals of the same species, or in individuals of different species, is sometimes inherited and sometimes not so; why the child often reverts in certain characters to its grandfather or grandmother or other much more remote ancestor; why a peculiarity is often transmitted from one sex to both sexes, or to one sex alone, more commonly but not exclusively to the like sex. It is a fact of some little importance to us, that peculiarities appearing in the males of our domestic breeds are often transmitted, either exclusively or in a much greater degree, to the males alone. A much more important rule, which I think may be trusted, is that, at whatever period of life a peculiarity first appears, it tends to re-appear in the offspring at a corresponding age, though sometimes earlier. (Darwin 1959, éd. Peckham, p. 86)

Voici la traduction de Moulinié dans laquelle les chiffres romains indiquent les phrases, et les chiffres arabes le nombre de syllabes à la fin de chaque unité du rythme fondamental :

[I] Les lois (2) qui régissent (3) l'hérédité (4) sont inconnues (4) pour la plupart (4). [II] Personne (2) ne peut dire (3) pourquoi (2) une même particularité (8) existant (3) sur divers individus (7) d'une même espèce (4), ou sur différentes espèces (7), est quelquefois héréditaire (8) et quelquefois pas (5) ; [III] pourquoi l'enfant fait souvent (7), par certains caractères (6), retour (2) à l'un (2) de ses grands-parents (5), ou même à quelque ancêtre (7) plus reculé (4) ; [IV] pourquoi une particularité (9) se transmet parfois (5) d'un sexe (2) à tous les deux (4), ou à l'un d'eux (4) seulement (2), le plus souvent (4), quoique pas exclusivement (8), au sexe semblable (4). [V] Un fait important (5) pour nous (2) est celui (3) de la transmission fréquente (7), soit exclusivement (6) ou (1) tout au moins (3) à un degré (4) plus marqué (3), aux individus (5) du même sexe (3), de certaines particularités (9) caractéristiques (5) des mâles (2) dans nos races (3) domestiques (3). [VI] Une règle (2) plus importante (4) est celle que (3), à quelque époque (4) de la vie (3) qu'apparaisse (3) une particularité (7), elle tend (2) à se manifester (6) chez les descendants (5) à l'âge correspondant (6), ou quelquefois (4) un peu plus tôt (4). (1873 : 14).

L'analyse du rythme fondamental ne révèle rien de particulier qui soit digne d'être mentionné. Par rapport aux deux autres traductions, celle-ci est légèrement plus courte, soixante unités élémentaires contre soixante-deux chez C. Royer, et soixante-sept chez E. Barbier.

J.-J. Moulinié semble moins catégorique que C. Royer : le *complètement inconnues* de la première phrase, devient *inconnues pour la plupart*, ce qui s'explique par la modification apportée par Darwin à son manuscrit. Mais penchons-nous en détail sur la deuxième phrase pour voir en quoi elle diffère de celle de la traduction précédente du point de vue du rythme de sens. Dans la principale, le mot *Personne*, avec ses deux syllabes, semble moins fort, moins absolu que le *Nul* monosyllabique. Dans ses grandes parties, le texte de Moulinié se présente sous la même forme que celui de Royer, une principale courte régissant trois interrogatives indirectes introduites par *pourquoi*. Le retour de ce pourquoi sonne comme ces questions d'un enfant curieux qui cherche à comprendre les causes de la vie et du monde, questions qui restent en suspens et sans réponses immédiates.

Mais dès la première interrogative indirecte, les choses diffèrent. Il y avait une relative : elle a disparu ; et il ne reste plus qu'un seul verbe conjugué là où il y en avait trois, un simple *est* chez Moulinié opposé à *apparaît, s'hérite, ne s'hérite pas* chez Royer.

L'interrogative de Royer comprenait trois retours, celle de Moulinié n'en compte que deux, un dans l'antithèse *même espèce – différentes espèces*, l'autre étant le *quelquefois* de la fin. La sensation de confusion est moins perceptible dans cette version que dans celle de Royer.

La deuxième interrogative ne contient pas le moindre retour, donc pas d'immobilisation du sens qui avance de façon sereine et sans hésitation.

On trouve, dans la troisième interrogative, le même retour que chez Royer et aussi éloigné, du mot *sexe*. Vient s'ajouter la subtile antithèse qui oppose *tous* dans *tous les deux* à *seulement* dans *l'un d'eux seulement*. C'est là le moment de la phrase où la confusion est la plus forte. Chez les deux traducteurs, on pourrait supprimer les détails pour tirer de ce bout de phrase une affirmation forte avec un retour quasi-immédiat qui fixerait le sens dans une sorte de dramatisation : *pourquoi une particularité se transmet parfois d'un sexe au sexe semblable* (Moulinié), *et pourquoi un caractère particulier se transmet d'un sexe au sexe semblable* (Royer). Ainsi, la façon de dire les choses, le rythme de sens au moins, produit chez Royer une plus grande impression de confusion, et par là d'ignorance, que chez Moulinié. Les idées se retrouvent toutes dans les deux traductions, mais habillées différemment. La stratégie de Royer consiste à donner davantage de relief à la théorie darwinienne de l'évolution, au principe explicatif qui veut combler un vide.

3.2.3 Traduction d'Edmond Barbier

Edmond Barbier a traduit la sixième et dernière édition, dont voici l'extrait reconstitué d'après le *Variorum* :

The laws governing inheritance are for the most part unknown. No one can say why the same peculiarity in different individuals of the same species, or in individuals of different species, is sometimes inherited and sometimes not so; why the child often reverts in certain characters to its grandfather or grandmother or more remote ancestor; why a peculiarity is often transmitted from one sex to both sexes, or to one sex alone, more commonly but not exclusively to the like sex. It is a fact of some importance to us, that peculiarities appearing in the males of our

domestic breeds are often transmitted, either exclusively or in a much greater degree, to the males alone. A much more important rule, which I think may be trusted, is that, at whatever period of life a peculiarity first appears, it tends to re-appear in the offspring at a corresponding age, though sometimes earlier. (Darwin 1959, éd. Peckham, p. 86).

Voici la traduction de Barbier :

[I] Les lois (2) qui régissent (3) l'hérédité (4) sont (1) pour la plupart (4) inconnues (3). [II] Pourquoi (2), par exemple (3), une même particularité (8), apparaissant (4) chez divers individus (7) de la même espèce (5) ou d'espèces différentes (6), se transmet-elle (4) quelquefois (3) et quelquefois (4) ne se transmet-elle pas (6) par l'hérédité (4) ? [III] Pourquoi certains caractères (7) du grand-père (3), ou de la grand-mère (5), ou d'ancêtres plus éloignés (8), réapparaissent-ils (6) chez l'enfant (3) ? [IV] Pourquoi une particularité (9) se transmet-elle (4) souvent d'un sexe (4), soit aux deux sexes (4), soit à un sexe seul (5), mais plus ordinairement (7) à un seul (3), quoique non pas exclusivement (9) au sexe semblable (4) ? [V] Les particularités (7) qui apparaissent (4) chez les mâles (3) de nos espèces domestiques (7) se transmettent souvent (5), soit exclusivement (5), soit à un degré (5) beaucoup plus considérable (7) au mâle seul (3) ; or c'est là un fait (5) qui a (2) une assez grande importance (7) pour nous (2). [VI] Une règle (2) beaucoup plus importante (6) et qui souffre (3), je crois (2), peu d'exceptions (4), c'est que (2), à quelque période (5) de la vie (3) qu'une particularité (7) fasse d'abord (3) son apparition (5), elle tend (2) à réapparaître (5) chez les descendants (5) à un âge correspondant (7), quelquefois même (4) un peu plus tôt (4). (1876 : 14-15).

Le rythme fondamental n'appelle qu'une seule remarque. Dans la phrase [IV], on note une légère expansion dans les unités de second niveau :

soit aux deux sexes (4), soit à un sexe seul (5) [total 9],

mais plus ordinairement (7) à un seul (3) [total 10],

quoique non pas exclusivement (9) au sexe semblable (4) [total 13].

Cette expansion soutient l'ouverture du sens vers un élargissement des possibilités de la transmission de la *particularité*.

Ce qui dans les autres traductions se présentait sous la forme d'une longue phrase complexe, composée d'une principale et de trois interrogatives indirectes, est devenue trois questions grammaticalement indépendantes. En supprimant la principale et en mettant des points d'interrogation, E. Barbier se montre plus direct que ses confrères. Par cette suppression, il diminue l'impression d'ignorance qu'indique l'adjectif *inconnues* de la première phrase et que reprenaient les énoncés *Nul ne peut dire* et *Personne ne peut dire* du début de la seconde. Ce faisant, Barbier ne retranche rien d'important au texte, juste un début d'impression. Les trois *pourquoi* sont toujours là, indépendants du point de vue grammatical, par conséquent investis d'un sens plus lourd.

Dans la première question, on relève trois retours, comme chez Royer. Mais à la différence de cette traduction antérieure, les retours sont organisés sous forme de chiasmes antithétiques, ce qui réduit la sensation de confusion. Le premier chiasme ne joue que sur un seul retour, *de la même espèce ou d'espèces différentes*, où, comme dans les autres traductions, *même* est opposé à *différentes*, en antithèse, et le singulier au pluriel. Le second est fait de deux retours auxquels s'ajoute l'antithèse grammaticale affirmation-négation, *se transmet-elle quelquefois et quelquefois ne se transmet-elle pas*. Comme pour les rimes en poésie, les retours chez Royer sont croisés, alors qu'ils sont plats ou embrassés chez Barbier. C'est ce croisement des retours dans la traduction de Royer qui amplifie chez le lecteur l'impression de confusion, tandis que Barbier propose une formulation plus logique par ses symétries, et donc plus claire.

La deuxième question progresse selon un rythme doublement intéressant. L'énumération du milieu de la phrase — *du grand-père, ou de la grand-mère, ou d'ancêtres plus éloignés* — immobilise longuement le sens, puisqu'elle aurait pu être

résumée au seul mot *aïeux*, mais surtout elle suit une progression matérielle en expansion, 3+5+8, qui semble aller de pair avec l'éloignement de la parenté de chaque membre par rapport à l'enfant. La conjonction du rythme de sens et du rythme fondamental sert le texte avec beaucoup de justesse.

La troisième question présente d'autres effets produits par d'autres moyens. La première caractéristique évidente, c'est la fréquence du retour du mot *sexe*, pas moins de quatre fois, dont une au pluriel, c'est-à-dire deux fois plus que chez les autres traducteurs. À ce retour omniprésent s'ajoute celui du vocable *seul*, au singulier. Mais cette question comporte une autre caractéristique matérielle qui appartient au rythme de sons. À en faire le décompte, on arrive à douze sons /s/ et à cinq combinaisons /ks/, tous des sons consonnantiques non voisés, donc sourds et durs. La combinaison des retours avec le contrepoint des sonorités donne à la phrase-question un effet pervers que l'on pourrait décrire, on me pardonnera cette image, comme une « masturbation » cérébrale. Malgré tout cela, ici comme dans les autres traductions, on pourrait résumer l'idée en faisant l'économie des détails : *Pourquoi une particularité se transmet-elle souvent d'un sexe au sexe semblable ?* Cette constatation amène à dire que par des moyens différents les trois traducteurs expriment la même chose. Les effets du rythme varient et ajoutent un sens distinct selon le sujet traduisant à un discours par ailleurs très proche qui ne change pas beaucoup d'une version à l'autre.

Avant de clore cette partie, j'aimerais m'attarder quelques instants sur deux autres points. Je voudrais revenir d'abord sur la première phrase du paragraphe et comparer les traductions de Moulinié et de Barbier.

Moulinié :

Les lois (2) qui régissent(3) l'hérédité (4) sont inconnues (4) pour la plupart (4).

Barbier :

Les lois (2) qui régissent (3) l'hérédité (4) sont (1) pour la plupart (4) inconnues (3).

Ce qui de prime abord frappe le lecteur, c'est la très grande similitude entre ces deux phrases. Exactement les mêmes mots. Et pourtant, à y regarder de plus près, la petite différence qu'on note donne une résonance différente à chaque version. L'ordre des idées de la deuxième partie est inversé. L'anaphore et l'épistrophe sont souvent les lieux de la phrase où le sens est amplifié. Ainsi, le dernier mot revêt-il une importance particulière. Pour Moulinié ce sera *la plupart*, pour Barbier ce sera *inconnues*, ce qui paraît en accord avec le sens de la phrase et de l'argument pris dans sa totalité. Mais on voit ici que le choix de l'ordre des mots a une influence sur le rythme fondamental. Le nombre d'unités élémentaires n'est pas le même, cinq chez Moulinié, six chez Barbier, et pourtant le nombre de syllabes n'a pas changé ; cette augmentation du nombre d'unités, et donc de posés, accroît la densité rythmique de la phrase et donne du relief au verbe *sont* qui passait inaperçu dans l'autre version. En plaçant *pour la plupart* entre le verbe et son adjectif attribut, Barbier crée une légère suspension du rythme principal. Et c'est cette suspension qui donne à la chute de la phrase une force supplémentaire par rapport à la traduction de Moulinié, et qui fait de *inconnues* une idée forte.

Deuxièmement, la dernière phrase comporte un détail qui peut changer la perception qu'a le lecteur quant à l'attitude du scientifique-narrateur. Il s'agit, dans le texte de Barbier, de la mention discrète, entre virgules, du *je crois*, en incise : *et qui*

souffre, je crois, peu d'exceptions. Cette incise constitue une suspension du rythme principal et indique une légère réserve de la part de celui qui donne ces explications. Cette réserve est conforme aux précautions de Darwin dans la version originale. Moulinié supprime carrément cette indication, tandis que Royer formule l'idée d'une façon toute différente et plus affirmative que Barbier : *et à laquelle je crois qu'on peut se fier*. A. Brisset (2002 :184-188) a montré que Royer neutralisait systématiquement les hésitations et les réserves de Darwin et qu'elle donnait ainsi un caractère de nécessité à la théorie de l'évolution. L'analyse du rythme confirme la distorsion épistémologique de cette traduction, son idéologisation. Il y a entre les deux manières de qualifier *la règle beaucoup plus importante* la différence qu'il y a entre la cause et sa conséquence : *qui souffre peu d'exceptions* est la cause de *on peut se fier*, qui est donc la conséquence de la première formulation. À chacun son rythme pour exprimer l'incertitude et l'hésitation, voire une position idéologique particulière par rapport à ce qu'énonce le texte original.

L'étude d'un corpus plus étendu permettrait de systématiser ce genre de remarques et de faire ressortir le caractère très personnel de chaque traduction, la voix propre du traducteur (Hermans 1996), même quand des traducteurs aux visées divergentes utilisent exactement les mêmes mots. On pourrait alors mieux démontrer l'individuation de la traduction par le rythme dont ce travail n'est qu'une esquisse.

3.3 Hegel en ses traductions

Ma deuxième analyse porte sur un texte de philosophie. J'ai choisi d'étudier *La phénoménologie de l'esprit* de G.W.F. Hegel dont les traductions présentent un intérêt certain. J'ai dirigé mon attention vers l'*Introduction* qui constitue un texte court de

quelques pages et qui forme unité à lui seul. Dès les premiers paragraphes de la traduction de Jean Hyppolite, une phrase a particulièrement accroché mon attention, et j'ai décidé d'en faire l'objet de mon étude.

Mais avant de me lancer dans une analyse comparative du rythme des différentes traductions que j'ai trouvées, je voudrais, par souci d'objectivité et pour le lecteur germaniste ou germanophone, donner la version allemande que j'ai tirée d'une édition allemande des œuvres complètes de Hegel :

Inzwischen, wenn die Besorgniß, in Irrtum zu geraten, ein Mißtrauen in die Wissenschaft setzt, welche ohne dergleichen Bedenklichkeiten ans Werk selbst geht und wirklich erkennt, so ist nicht abzusehen, warum nicht umgekehrt ein Mißtrauen in diß Mißtrauen gesetzt und besorgt werden soll, daß diese Furcht zu irren schon der Irrtum selbst ist (Hegel 1980 : 54).

Une autre édition, celle de Friedrich Fromman Verlag, donne le même texte qui est repris dans l'édition bilingue de Bernard Bourgeois dans laquelle celui-ci publie sa traduction de la *Préface* et de l'*Introduction*.

J'ai trouvé trois traductions de ce texte, faites à deux époques légèrement différentes. Les deux traductions les plus récentes datent des années 1990, la dernière des deux étant celle de Bernard Bourgeois de 1997 :

En attendant, si la préoccupation liée à la crainte de tomber dans l'erreur fait se méfier de la science, qui se met à l'ouvrage même et connaît effectivement en l'absence de scrupules de ce genre, on ne voit pas pourquoi il ne faudrait pas, à l'inverse, se méfier d'une telle méfiance et être préoccupé par l'idée que cette crainte d'errer est déjà l'erreur même (Hegel 1997 : 183).

La deuxième, de quelques années plus ancienne, est proposée par Gwendoline Jarczyk et Pierre-Jean Labarrière :

Au demeurant, si la préoccupation de tomber dans l'erreur pose une méfiance dans la science, laquelle sans de telles perplexités se met à l'ouvrage même et connaît effectivement, on ne voit pas pourquoi à l'inverse l'on ne devrait pas

poser une méfiance dans cette méfiance et avoir souci de ce que cette crainte d'errer soit déjà l'erreur même (Hegel 1993 : 91).

Quant à la troisième traduction, celle de Jean Hyppolite, elle est un peu plus ancienne puisqu'elle date de 1941 ; en voici le texte :

Cependant, si la crainte de tomber dans l'erreur introduit une méfiance dans la science, science qui sans ces scrupules se met d'elle-même à l'œuvre et connaît effectivement, on ne voit pas pourquoi, inversement, on ne doit pas introduire une méfiance à l'égard de cette méfiance, et pourquoi on ne doit pas craindre que cette crainte de se tromper ne soit déjà l'erreur même (Hegel 1941 : 66).

La connaissance de l'allemand n'a pas d'importance pour l'analyse que j'ai l'intention de faire. Comme le soulignent à la fois Meschonnic et Pineau, le rythme est différent d'une langue à l'autre : « Par contre il existe des principes accentuels liés à la spécificité rythmique et prosodique de chaque langue, à l'intérieur desquels se réalisent les discours particuliers » (Dessons et Meschonnic 1998 : 129). Pineau dit en substance la même chose : « tout ce qui concerne la prosodie fondamentale est lié aux structures même de la langue française » (1979 : 10). Il ajoute que sa méthode peut être utilisée dans l'analyse du rythme de sens quelle que soit la langue. Ce qui m'intéresse, c'est la comparaison du rythme entre les trois versions. Je commencerai par le texte de Jean Hyppolite.

3.3.1 Le rythme dans la phrase de J. Hyppolite

Je vais donc recopier la phrase en la divisant en unités supérieures et en indiquant à la fin de chaque unité élémentaire le nombre de syllabes de celle-ci. Il faut se rappeler que dans la prose, le /e/ instable ne produit pas de syllabe, ce qui a pour conséquence que certaines syllabes peuvent être particulièrement longues.

Cependant, (3)
si la crainte (3) de tomber (3) dans l'erreur (3)

introduit (3) une méfiance (3) dans la science, (3)
 science (1)
 qui sans ces scrupules (5)
 se met (2) d'elle-même (2) à l'œuvre (2)
 et connaît (3) effectivement, (5)
 on ne voit pas (4) pourquoi, (2)
 inversement, (4 ou 3, selon la prononciation)
 on ne doit pas (4) introduire (3) une méfiance (3) à l'égard (3) de cette méfiance
 (4)
 et pourquoi (3) on ne doit pas craindre (5) que cette crainte (3) de se tromper (4)
 ne soit déjà (4) l'erreur même. (3)

Le rythme fondamental

Le début de la phrase est d'une régularité de métronome avec ces sept unités élémentaires à trois syllabes. Après l'adverbe de concession, la protase (partie ascendante de la courbe mélodique d'une phrase) et l'apodose (partie descendante de la courbe mélodique d'une phrase) se composent chacune de trois unités élémentaires de trois syllabes chacune. Le problème est présenté, dans la subordonnée conditionnelle, de façon équilibrée et avec une exactitude qui rappelle les mathématiques. Cette cadence régulière donne de la force à l'introduction.

Le mot *science*, après la virgule, formant à lui seul une unité rythmique est par là-même mis en évidence. D'une grande intensité, cette unité ne comporte qu'une syllabe, et l'élan se fait sur le premier /s/, intense parce que le mot est répété, et le posé se porte sur la combinaison voyelle-consonne /ã+s/, intense surtout parce que le mot est en apposition. N'ayant aucune fonction dans la proposition qui précède et ne servant que d'antécédent au relatif qui suit, il paraît ainsi flotter seul. De cette situation, il tire toute sa force et son intensité rythmique, car, après tout, c'est l'objet principal de ce dont on parle.

L'incise « la science qui...effectivement » suspend le rythme fondamental, et la rupture est accentuée par le rythme d'abord irrégulier (1+5), qui se stabilise (2+2+2) avant de partir en expansion (3+5), expansion qui aboutit sur l'adverbe *effectivement* et qui souligne la capacité interne de la *science* à atteindre une connaissance réelle. Cette expansion au niveau des unités élémentaires est soutenue par celle qui se produit au niveau supérieur (1+5+6+7). En suspendant le rythme fondamental, l'incise à la fois procure un répit et prépare, par une sorte de suspens, l'attention du lecteur à la divulgation d'une idée inattendue.

Le rythme fondamental de la phrase reprend un court instant, comme pour ne pas brusquer les choses, avant d'être une nouvelle fois suspendu par un adverbe, *inversement*, unité élémentaire de quatre syllabes, incise plus courte que la première et qui permet « un retour progressif au mouvement suspendu » (Pineau 1979 : 91). Mais cette courte incise a, dans le raisonnement, une importance plus grande que la première. Elle annonce le détournement de l'objet de la méfiance, de la science vers elle-même, et elle le fait d'autant plus fortement que l'adverbe ne modifie aucun mot précis, qu'il introduit une nouvelle idée. En fait, l'effet eût été bien plus intéressant si Hyppolite avait placé l'adverbe avant le premier *pourquoi*, créant ainsi au niveau des unités supérieures un équilibre dans la dernière partie de la phrase, équilibre qui aurait fait pendant à celui du début.

Le rythme de sons

Je m'aventurerai à parler de rythme de sons. Celui-ci n'est pas la préoccupation des philosophes ni celle des traducteurs de textes philosophiques. Pourtant, on ne peut

s'empêcher de remarquer dans cette phrase, du fait des répétitions de mots mais pas seulement, un jeu de sonorités, probablement involontaire mais bien réel, qui vient souligner la valse des concepts. La série la plus évidente est celle des /s/ de « méfiance dans la science, science qui sans ces scrupules se met », comme si la personne manifestait sa méfiance par une succession de sifflantes à travers les dents serrées pendant qu'elle se pose des questions. À la suite de cette série, dans cette même incise, en apparaît une autre, vocalique cette fois, une série en /ε/, voyelle plutôt ouverte, dans laquelle viennent s'intercaler des /e/ fermé, dans « se met d'elle meme à l'œuvre et connaît effectivement ».

Il y a ensuite la triple série des /a/, parfois composés en /wa/ dans les répétitions « on ne voit pas pourquoi », « on ne doit pas » et « pourquoi on ne doit pas ». Ces longues séries phonétiques consolident la stabilité de la phrase amorcée par la régularité du rythme fondamental du début et que viendra parfaire le rythme de sens.

Rythme de sens

La structure du rythme de sens dans cette phrase est complexe. Même si le texte allemand impose au départ une certaine séquence des concepts, il revient au traducteur, comme le montreront les différences entre les traductions, de choisir les termes, et parfois, peut-être sans en avoir conscience, de s'écarter d'une formulation trop évidente et attendue par rapport au texte source. Le rythme de sens est donc marqué par le retour des mêmes mots ou groupes de mots, et aussi par le retour d'une même idée exprimée en des termes différents.

Dans la phrase qui nous occupe, les répétitions de termes indiquent dès la première lecture que le rythme de sens sera dense. Commençons par le plus évident. Si je présente les éléments principaux qui appartiennent au rythme fondamental à l'exclusion des incises, voici ce que j'obtiens :

si la crainte de tomber dans l'erreur
 introduit une méfiance
 on ne voit pas
 pourquoi [...] on ne doit pas
 introduire une méfiance à l'égard de cette méfiance
 et pourquoi on ne doit pas
 craindre que la crainte de se tromper ne soit déjà l'erreur même.

La subordonnée conditionnelle du début contient les trois éléments de sens importants que l'on retrouve dans les deux circonstanciellées de cause de la fin : *crainte*, *erreur*, *méfiance*. À partir du découpage et de la présentation que j'ai effectués, le texte semble être construit selon une structure en chiasme. Au premier élément « la crainte de tomber dans l'erreur » correspond le dernier « craindre que la crainte de se tromper ne soit déjà l'erreur même ». Et l'on remarque que les éléments de celui-ci sont des doublets : *craindre-crainte* et *se tromper-erreur*, alors qu'au début de la phrase les éléments ne font l'objet que d'une seule occurrence. Les retours sont à la fois séparés et liés, séparés parce qu'ils se suivent, « craindre la crainte » et « de se tromper ne soit déjà l'erreur même », le premier retour, *craindre la crainte*, par dérivation, tandis que le second, *se tromper-erreur*, est une sorte de périssologie, « qui reproduit le même signifié avec des signifiants différents » (Reboul 1993 : 52), chaque fois pour ne pas lasser le lecteur par de trop nombreuses répétitions absolues ; mais ces deux séries de retour sont liées par la syntaxe dans « la crainte de se tromper », où l'infinitif a fonction de complément du nom, ce qui produit un effet de transition en douceur de la crainte vers l'erreur. Au second élément du

début, « introduit une méfiance », correspond, de la même façon, le doublet « introduire une méfiance à l'égard de cette méfiance » dans lequel le retour de « méfiance » de part et d'autre de « à l'égard de » produit un mouvement d'autodestruction. Si l'on fait abstraction de la relative incise, le cœur du chiasme est la méfiance, attitude négative que dénonce Hegel. Ces nombreux retours dans la seconde partie du chiasme créent une densité de sens et un crescendo entre le début et la fin de la phrase.

Dans ce maelström de destruction et de négativité, que sont la crainte, l'erreur et la méfiance, la science semble, au milieu de la phrase comme dans l'œil du cyclone, évoluer d'elle-même, comme l'indique d'ailleurs le texte, dans un milieu calme et serein dans lequel les « scrupules » que sont la crainte, l'erreur et la méfiance n'ont pas de place. La répétition ici immédiate, ou retour absolu, du terme « science », produit un effet d'intensité d'une part qui fait d'elle le lieu d'un rebondissement, à la fois aboutissement du segment de sens « méfiance dans la science », et départ d'un nouveau segment, « science qui sans ces scrupules... ». Ce retour absolu catalyse un instant l'attention du lecteur sur la notion centrale de cette partie du texte. La négativité, thème prépondérant dans la *Phénoménologie de l'esprit*, est encore aggravée par l'utilisation de la négation dans trois des verbes conjugués des deux derniers éléments du chiasme, celui de la principale « on ne voit pas », ainsi que la répétition du verbe subordonné « on ne doit pas ».

Le lecteur arrivera au bout de la phrase avec d'une part la sensation de vertige causé par le va-et-vient entre les mêmes mots et les mêmes idées, et d'autre part la sensation qu'il faut laisser agir la science loin des attermoissements des esprits scrupuleux,

qui ne sont que des entraves au progrès de la connaissance. Hegel prônerait une certaine liberté pour la science.

3.3.2 Le rythme de Bernard Bourgeois

Comme pour la traduction de J. Hyppolite, je vais disposer la phrase selon les unités supérieures :

En attendant,(4)
 si la préoccupation (7) liée à la crainte (5) de tomber (3) dans l'erreur (3)
 fait se méfier (4) de la science, (3)
 qui se met (3) à l'ouvrage même (4) et connaît (3) effectivement (5) en l'absence
 (3) de scrupules (3) de ce genre, (3)
 on ne voit pas (4) pourquoi (2) il ne faudrait pas, (5)
 à l'inverse, (3)
 se méfier (3) d'une telle méfiance (4)
 et être préoccupé (6) par l'idée (3) que cette crainte (3) d'errer (2) est déjà (3)
 l'erreur même. (3)

Rythme fondamental

La subordonnée conditionnelle est construite en concentration, 7+5+3+3, et finit sur un concept fort, l'*erreur*. La deuxième unité supérieure suit le même mouvement, 4+3, mettant ainsi la notion de *science* en position de force. Si l'on considère l'unité qui les coiffe, on voit une protase longue, la première unité supérieure, suivie d'une apodose courte, la deuxième unité supérieure, provoquant, après une montée qui s'accélère, une chute brève, et donc brutale, qui donne plus de poids à la méfiance à l'égard de la science. Ce mouvement contraste beaucoup avec celui de la phrase d'Hyppolite qui avançait sur un rythme régulier et mesuré.

On retrouve les deux mêmes incises que dans la traduction précédente. On observe dans la première, et la plus longue, une progression en expansion des unités supérieures, selon le décompte 7+8+9 ; mais cette expansion n'aboutit pas sur une idée positive et forte comme chez Hyppolite, « connaît effectivement », au contraire, elle se termine sur une idée doublement négative, « l'absence de scrupules », même si cette idée produit un résultat positif.

Rythme de sons

Dans la première partie, le jeu de sonorité en /f/ de « fait se méfier de la science », même s'il est involontaire, produit un effet de rapprochement entre les deux termes et un effet d'insistance qui donne plus de poids au second. La dernière partie de la phrase, en commençant par « à l'inverse... », présente une variation longue et intéressante de /e/ et de /ε/ qui pourrait, là aussi, souligner le va-et-vient entre les retours de sens.

Rythme de sens

On s'aperçoit que la phrase de Bernard Bourgeois comporte une construction en forme de chiasme, comme celle d'Hyppolite :

si la préoccupation liée à la crainte de tomber dans l'erreur
 fait se méfier
 (de la science
 on ne voit pas pourquoi il ne faudrait pas,
 à l'inverse,)
 se méfier d'une telle méfiance
 et être préoccupé par l'idée que cette crainte d'errer soit déjà l'erreur même.

Mais le rythme de sens est ici moins dense parce que les retours sont d'une part moins nombreux, « science » n'est utilisé qu'une seule fois au lieu de deux, « crainte » deux fois

au lieu de trois, et parce que, d'autre part, ils se font plus par dérivation, préoccupation-préoccupé, méfier-méfiance, que par retours absolus. La formulation d'Hyppolite avait ceci de particulier que les termes n'apparaissent qu'une seule fois dans la première partie et deux fois dans la seconde. Chez Bourgeois, la première partie est alourdie par l'expression « la préoccupation liée à la crainte ». Hyppolite, par le doublement des termes, donnait à la fin de sa phrase une ampleur accentuée par le contraste lié à la différence du nombre d'occurrences des termes. Ce contraste n'est pas aussi saisissant chez Bourgeois. D'autre part, celui-ci ne répète pas le verbe à la forme négative qui introduit les propositions infinitives :

pourquoi il ne faudrait pas [...] se méfier d'une telle méfiance
et être préoccupé par l'idée que cette crainte d'errer
soit déjà l'erreur même.

Par la répétition de l'expression « pourquoi on ne doit pas », Hyppolite donne deux raisons de douter, tandis que Bourgeois n'en donne qu'une, double soit, mais qu'une seule.

Dans la phrase de Bourgeois, le rythme n'a pas la force qu'il a chez Hyppolite, les conflits y apparaissent moins violents (conflits internes aux vocables : méfiance à l'égard de la méfiance, craindre la crainte, se tromper soit l'erreur). Cette faiblesse enlève du relief à la phrase, et le lecteur ne perçoit pas ici le tourbillon dont il est saisi lorsqu'il lit le texte d'Hyppolite. Ce manque de relief amenuise aussi le contraste rythmique entre les incises et le reste de la phrase.

3.3.3 Le rythme de Gwendoline Jarczyk et de Pierre-Jean Labarrière

On remarque tout de suite que l'organisation des unités supérieures, pour ne pas dire élémentaires, coïncide avec celle des deux autres traductions :

Au demeurant (4),
 si la préoccupation (7) de tomber (3) dans l'erreur (3)
 pose une méfiance (4) dans la science (3),
 laquelle (2) sans de telles perplexités (7) se met (2) à l'ouvrage même (6) et
 connaît (3) effectivement (5),
 on ne voit pas (4) pourquoi (2)
 à l'inverse (3)
 l'on ne devrait pas (5) poser (2) une méfiance (3) dans cette méfiance (4)
 et avoir (3) souci (2) de ce que (3) cette crainte (2) d'errer (2) soit déjà (3) l'erreur
 même (3).

Le rythme fondamental

Il ne se passe pas grand-chose d'intéressant sur le front des unités élémentaires du rythme fondamental, si ce n'est, dans la dernière partie, une expansion dans la suite « poser (2) une méfiance (3) dans cette méfiance (4) » qui ouvre le champ d'application de la méfiance, et une certaine régularité dans la suite d'unités à deux et trois syllabes dans la fin de la phrase qui mettrait sur un même plan le souci, la crainte et l'erreur. On retrouve toutefois, comme dans les deux autres traductions, les deux suspensions du rythme provoquées par la relative « laquelle... » et par l'expression « à l'inverse » qui n'a pas ici la force qu'elle a ailleurs du fait de l'absence de ponctuation. Celle-ci ajoutait une reprise de souffle qui l'isolait davantage.

Rythme de sons

Du fait que l'on retrouve les mêmes mots, et parfois les mêmes expressions, dans les différentes traductions, on retrouve aussi les mêmes séries sonores, les /e/ et les /ε/ dans la relative, les /wa/, /a/ et /u/ dans « on ne voit pas pourquoi », mais il n'y a là rien de plus qui vienne apporter une structure sonore soutenant le mouvement du sens de la phrase.

Rythme de sens

La construction chiasmique vient de la phrase allemande dans laquelle *Mißtrauen in diß Mißtrauen* renvoie au *Mißtrauen* du début, *besorgt/Furcht* à *Besorgniß* et *irren/Irrtum* à *Irrtum*, et on la retrouve ici aussi :

la préoccupation
 de tomber dans l'erreur
 pose une méfiance
 dans la science
 poser une méfiance dans cette méfiance
 et avoir souci de ce que cette crainte
 d'errer soit déjà l'erreur même

On retrouve à peu de choses près la même structure et la même séquence imposées par le texte de départ. Une première partie se compose d'une suite d'éléments simples : préoccupation, erreur, méfiance, qui est suivie de « la science » reprise par le relatif « laquelle » ; vient après la suite d'éléments doubles qui reprennent les éléments de la première : « poser une méfiance dans cette méfiance » fait écho à « poser une méfiance », « avoir souci de ce que cette crainte » renvoie à « préoccupation », et « errer soit déjà l'erreur même » à « tomber dans l'erreur ». Mais là où Hyppolite utilise une dérivation, *crainte/craindre/crainte*, qui concentre le sens sur un même signifié, on trouve une

dilution dans l'emploi de trois termes différents, *préoccupation/souci/crainte*, peut-être pour ne pas tomber dans une répétition qui eût paru lourde au lecteur, mais dont l'effet est saisissant dans cette phrase à la structure si particulière. En revanche, on retrouve bien les trois « méfiance », et la dérivation *erreur/errer/erreur* apporte à un autre endroit la force que le sens avait perdu dans la dilution du signifié *crainte*. On pourrait déceler un déplacement de l'importance du signifié *crainte* chez Hyppolite vers celui d'*erreur* chez Jarczyk et Labarrière.

Mais, ce qui n'apparaît pas dans cette traduction, c'est l'accent qu'Hyppolite met sur le concept de *science* par le retour absolu immédiat du terme même, et d'autant plus fort qu'il n'y a pas d'article, de démonstratif. Cette absence de retour fait passer à un plan secondaire ce concept central qu'est la science dans le discours de Hegel. En fait, par cette répétition, Hyppolite non seulement maintient la science au même niveau d'importance que la crainte, l'erreur et la méfiance, mais, par ce retour immédiat, il concentre le sens avec plus de force que dans les autres retours affaiblis par l'éloignement des mots.

Les trois traductions disent la même chose au départ. Mais les effets de la stylistique, de la rhétorique, ajoute du sens au sens. Dans la traduction d'Hyppolite, la forme est sens en ce qu'elle donne, entre autres, plus d'importance au concept de « science » que ne le font les autres traducteurs.

3.3.4 La caractéristique stylistique et rythmique de Jean Hyppolite

Le retour absolu en antécédent flottant.

Dans l'analyse comparative du rythme de sens, j'ai mis en évidence le fait que seul J. Hyppolite répétait le mot *science*, l'utilisant la seconde fois comme antécédent flottant du relatif *qui*. Cependant, Hyppolite n'a pas l'apanage de cette construction. J'ai trouvé d'autres occurrences chez des auteurs que j'ai déjà cités. Gaston Bachelard écrit : « mais comme elle marque bien l'ennui absolu, l'ennui qui n'est pas corrélatif d'un manque de camarades de jeu » (1964 : 34 ; je souligne), et Luce Irigaray : « Quant au sujet produisant apparemment le message, il n'intervient que comme possible objet de l'allocutaire, objet qui n'est plus point de convergence des protagonistes de l'énonciation, objet d'échange, puisque l'unique sujet est (tu) » (1984 :128 ; je souligne). Dans cette dernière citation, le retour en antécédent flottant se double d'un retour à l'anaphore dans le segment qui suit la relative. Il ne fait aucun doute que d'autres écrivains encore utilisent cette formulation qui a pour but soit d'insister sur un terme que l'auteur estime important, soit de rappeler un antécédent trop éloigné dans le texte, et ce pour faciliter la tâche du lecteur.

Le retour absolu en antécédent flottant chez les autres traducteurs.

Cette construction n'est pas non plus l'apanage de J. Hyppolite traducteur de la *Préface à la Phénoménologie de l'esprit*, puisque, parmi les quatre traductions que j'ai trouvées, trois reprennent au même endroit le même antécédent flottant, le même retour absolu :

il fallut alors bien du temps avant d'introduire cette clarté, que possédait seul le supraterrestre dans l'étroitesse et l'égarement où se trouvait le sens de l'en-deçà, avant d'accorder une valeur et un intérêt à l'attention à ce qui est présent comme tel, attention qui se nommait expérience (Hegel, tr. Hyppolite 1941 : 10-11 ; je souligne)

et il fallut un long temps pour introduire à grand labeur, dans [le] trouble et [la] confusion où se trouvait le sens de l'en-deçà, cette clarté qui n'était que le fait du supraterrestre, et pour rendre intéressante et valable l'attention à ce qui est présent comme tel, [attention] que l'on nomma expérience (Hegel, tr. G. Jarczyk et P.-J. Labarrière 1993 : 26 ; je souligne ; les crochets sont dans le texte).

et il y eut besoin d'un long temps pour faire pénétrer à force de travail cette clarté, que seul avait le supra-terrestre, au sein de l'élément étouffant et livré à la confusion où gisait le sens de l'en-deçà, ainsi que pour conférer intérêt et valeur à l'attention au présent en tant que tel, attention qui fut nommée expérience (Hegel, tr. Bourgeois 1997 : 52-53 ; je souligne)

mais :

et il fallut bien du temps, tout un travail, pour faire entrer cette clarté, que seul le supraterrestre possédait, dans l'opacité et la confusion où séjournait le sens de l'ici-bas, pour donner de l'intérêt et une valeur reconnue à l'attention au présent en tant que tel, qu'on nommait *expérience* (Hegel, tr. Lefebvre 1996 : 45 ; en italiques dans le texte ; je souligne).

La phrase allemande ne donne aucune indication sur cette répétition :

und es hat einer langen Zeit bedurft, jene Klarheit, die nur das Überirdische hatte, in die Dumpfheit und Verworenheit, worin der Sinn des Diesseitigen lag, hineinzuarbeiten, und die Aufmerksamkeit auf das Gegenwärtige als solches, welche Erfahrung genannt wurde, interessant und geltend zu machen (Hegel 1980 : 13 ; je souligne)

J'ai lu toute l'*Introduction*, une partie seulement de la *Préface* et le début de la

Phénoménologie de l'esprit dans lesquelles apparaît aussi cette même construction :

Selon cette opposition elles ne peuvent pas coexister dans l'unité simple de leur milieu, unité qui leur est aussi essentielle que la négation (tr. Hyppolite 1941 : 96 ; je souligne).

Mais selon cette op-position, elles ne peuvent pas être ensemble dans cette unité simple de leur medium, [unité] qui leur est aussi essentielle que la négation (tr. Jarczyk et Labarrière 1993 : 124 ; je souligne ; les crochets sont dans le texte).

Et un peu plus loin, parlant toujours de la notion d'*unité* :

Mais ce moment est l'unité de la chose avec soi-même, unité qui exclut de soi la différence (tr. Hyppolite 1941 : 101 ; en italiques dans le texte ; je souligne).

Mais ce moment est unité de la chose avec soi-même, [unité] qui exclut de soi la différence (tr. Jarczyk et Labarrière 1993 : 131 ; en italiques dans le texte ; je souligne).

Voici deux cas où le retour identique dans les deux traductions peut faire penser à une orthorythmie, une sorte de rythme qui viendrait naturellement au traducteur, bien que le texte allemand ne donne aucune indication dans ce sens. La première de ces deux citations dit :

Nach dieser Entgegensetzung aber können sie nicht in der einfachen Einheit ihres Mediums zusammen seyn, die ihnen eben so wesentlich ist als die Negation; (Hegel 1980 : 73).

et la seconde:

Diß Moment aber ist Einheit des Dings mit sich selbst, welche den Unterschied aus sich ausschließt (Hegel 1980 : 76).

L'explication que je peux en donner est que les traducteurs ont eu le même sentiment, qu'il fallait répéter le mot pour rendre la phrase plus claire. Mais un peu plus loin, J. Hyppolite est seul à avoir recours à cette formulation :

mais avec cette simplicité il doit avoir aussi en lui-même la diversité, diversité nécessaire, mais ne devant pas constituer la déterminabilité *essentielle* (tr. Hyppolite 1941 : 106 ; en italiques dans le texte ; je souligne).

mais en cette simplicité aussi la diversité, qui certes [doit] être nécessaire, mais ne doit pas constituer la détermination *essentielle* (tr. Jarczyk et Labarrière 1993 : 135 ; en italiques dans le texte ; je souligne ; les crochets sont dans le texte).

bey dieser Einfachheit aber auch die Verschiedenheit an ihm selbst haben, welche zwar nothwendig seyn, aber nicht die wesentliche Bestimmtheit ausmachen soll (Hegel 1980 : 78 ; je souligne).

Si le retour existe dans les traductions qui ne sont pas celles de J. Hyppolite, c'est un retour absolu éloigné, mais pas aussi systématique; en revanche, le retour absolu immédiat semble bien être une caractéristique de son style.

Le retour absolu en antécédent flottant récurrent chez J. Hyppolite.

Toutefois, si une certaine coïncidence fait que trois traducteurs sur quatre s'accordent sur une même phrase, il est d'autres exemples où seul J. Hyppolite utilise cette construction. J'en citerai quelques-uns, accompagnés des versions des autres traducteurs.

Premier exemple :

mais ce début de la culture fera bientôt place au sérieux de la vie dans sa plénitude, sérieux qui introduit dans l'expérience de la chose même (tr. Hyppolite 1941 : 8 ; je souligne).

mais ce commencement de la culture fera avant tout place au sérieux de la vie en sa plénitude, lequel introduit dans l'expérience de la Chose même (tr. Bourgeois 1997 : 45, 47 ; je souligne).

Mais ce commencement de la culture fera place bientôt au sérieux de la vie accomplie, qui introduit dans l'expérience la Chose même (tr. Jarczyk et Labarrière 1993 : 22 ; je souligne).

Deuxième exemple :

Je sais bien que cela semble une contradiction avec une certaine représentation — et ses conséquences — représentation qui a autant de prétention qu'elle est répandue dans la conviction de notre temps (tr. Hyppolite 1941 : 8-9 ; je souligne).

Je sais que cela paraît être en contradiction avec une représentation, et ses conséquences, qui a autant de prétention que d'expansion dans la conviction de l'époque (tr. Jarczyk et Labarrière 1993 : 23-24 ; je souligne).

Je sais bien que je fais quelque chose qui semble en contradiction avec une représentation — et avec les conséquences de celle-ci — dont la prétention n'a d'égale que l'ampleur avec laquelle elle est répandue dans la conviction du temps (tr. Lefebvre 1996 : 41 ; je souligne).

Il y a là quelque chose qui, je le sais, semble être en contradiction avec une représentation, ses conséquences y compris, qui a dans la conviction de l'époque autant de prétention que d'extension (tr. Bourgeois 1997 : 47 ; je souligne).

Troisième exemple :

La forme intelligible de la science est la voie de la science, voie ouverte à tous et égale pour tous (tr. Hyppolite 1941 : 14, je souligne).

La forme d'entendement de la science est le chemin offert à tous et pour tous le même (tr. Jarczyk et Labarrière 1993 : 30 ; je souligne).

La forme intelligible de la science est la voie vers elle qui est ouverte et offerte à tous et rendue la même pour tous (tr. Lefebvre 1996 : 51 ; je souligne).

La forme intelligible à l'entendement qui est celle de la science consiste dans le chemin, offert à tous et aplani également pour tous (tr. Bourgeois 1997 : 59 ; je souligne).

Quatrième exemple :

En se poussant vers son existence vraie, la conscience atteindra un point où elle se libérera de l'apparence, l'apparence d'être entachée de quelque chose d'étranger qui est seulement pour elle et comme un autre (tr. Hyppolite 1941 : 77 ; je souligne).

En sa poussée continue en direction de son existence vraie, la conscience va atteindre un point où elle se défait de l'apparence en laquelle elle est prise, d'être un proie à quelque chose d'étranger, qui n'est que pour elle et comme quelque chose d'autre,...(tr. Bourgeois 1997 : 209 ; je souligne).

En se propulsant vers son existence vraie, elle atteindra un point où elle se dépouillera de son apparence d'être affectée par [quelque chose d']étranger qui n'est que pour elle et comme quelque chose d'autre,...(tr. Jarczyk et Labarrière 1993 : 105 ; je souligne ; les crochets sont dans le texte).

Le retour absolu en antécédent flottant à partir du texte de Hegel.

Il existe des cas où le retour est dicté par le texte de Hegel :

Diese leeren Abstractionen der Einzelheit, und der ihr entgegengesetzten Allgemeinheit, so wie des Wesens, das mit einem unwesentlichen verknüpft, eines unwesentlichen, das doch zugleich nothwendig ist... (Hegel 1980 : 80 ; je souligne).

que les traducteurs rendent par :

Ces abstractions vides de la *singularité* et de l'*universalité* qui lui est opposée autant que de l'*essence* joint à un inessentiel, inessentiel qui est pourtant en même temps nécessaire,... (tr. Hyppolite 1941 : 106, en italiques dans le texte, c'est moi qui souligne).

Ces abstractions, vides de la *singularité* et de l'*universalité* à elle op-posée, tout comme de l'*essence* qui est rattachée à un *inessentiel*, d'un *inessentiel* qui pourtant est en même temps nécessaire,... (tr. Jarczyk et Labarrière 1993 : 135 ; en italiques dans le texte ; je souligne).

Dans cet exemple, la répétition et les italiques font partie du texte hégélien.

Voici un autre cas :

La conscience est donc sortie de cette deuxième *manière* de se comporter dans la perception, *manière* qui consiste à prendre la chose comme le véritable égal à soi-même, et soi comme l'inégal, comme ce qui, hors de l'égalité, est ce qui retourne en soi-même (tr. Hyppolite 1941 : 102 ; je souligne).

La conscience est donc elle-même sortie de cette seconde *façon* de se comporter dans la perception, à savoir de prendre la chose comme l'égal à soi-même vrai, mais soi pour l'inégal, pour ce qui retourne dans soi à partir [et] hors de l'égalité... (tr. Jarczyk et Labarrière 1993 : 132 ; je souligne ; les crochets sont dans le texte).

Das Bewußtseyn ist also auch aus dieser zweyter *Art*, sich im Wahrnehmen zu verhalten, nemlich das Ding als das wahre sich selbst gleiche, sich aber für das ungleiche, für das aus der Gleichheit heraus in sich zurückgehende,... (Hegel 1980 : 77 ; je souligne).

Et l'on remarque dans cet extrait que la traduction de J. Hyppolite étoffe le texte par ce retour absolu que constitue l'antécédent flottant, cette sorte d'apposition, et qui crée un effet qu'on ne perçoit pas dans la traduction de ses confrères, l'immobilisation du sens qui permet de partir dans une direction nouvelle. Dans cette phrase où il est question d'*égal* et d'*inégal* et de *retour en soi-même*, ce mouvement du rythme de sens accompagne bien la valse des concepts qu'il amplifie.

J. Hyppolite n'est certes pas le seul à utiliser cette construction stylistique, mais c'est lui qui l'utilise le plus souvent, et généralement dans des contextes où elle accentue le mouvement du sens.

Le retour absolu en antécédent flottant chez J. Hyppolite auteur.

Il ne suffit probablement pas de relever les occurrences de l'antécédent flottant dans les traductions de J. Hyppolite. Retrouver cette même formulation dans ses écrits personnels donnerait plus de poids à ce que je cherche à montrer. J'ai donc feuilleté quelques-uns de ses ouvrages et j'ai rapidement trouvé ce que je pense être une caractéristique de son style. Sans vouloir faire un inventaire exhaustif, je donnerai cependant un certain nombre de ces phrases, nombre qui ne représente donc pas la totalité des occurrences, car je n'ai pas cherché, comme Jean Mourot l'a fait dans les *Mémoires d'Outre-tombe*, à tout lire, à tout répertorier, ce qui dépasserait le cadre de ce travail d'étude et de recherche.

Toutes les déterminations par le moyen desquelles nous pensons les choses et qui correspondent à des noms sont des déterminations générales; elles établissent une communauté et une continuité entre les choses qui ne correspondent pas à cette opinion, d'ailleurs commune, selon laquelle le singulier seul existe, est le véritable objet premier de la certitude sensible, cette certitude qui se croit immédiate et qui prétend appréhender, en deçà de tout langage et de tout sens, un ceci individuel ou un celui-ci incomparable. (Hyppolite 1961 : 8 ; je souligne).

Le savoir est donc en lui-même inquiet puisqu'il doit sans cesse se dépasser, et cette inquiétude que Hegel décrit en termes existentiels est inapaisée tant que le terme n'est pas atteint, un terme qui est nécessairement fixé par la donnée du problème « le but est là où le savoir n'a pas besoin d'aller au delà de soi-même, où il se trouve soi-même et où le concept correspond à l'objet, l'objet au concept. (Hyppolite 1946 : 21-22 ; je souligne).

Ce qui caractérise la phénoménologie par rapport à l'ontologie, à la science de l'Absolu en soi et pour soi que présentera déjà la Logique, c'est précisément cette inégalité de la conscience avec son concept, inégalité qui n'est autre que l'exigence d'une perpétuelle transcendance. (Hyppolite 1946 : 22 ; je souligne).

Dans sa formule finale la W.-L. aura une caractéristique un peu différent, car la philosophie ne sera plus seulement une pensée de la vie, elle sera elle-même une vie, une vie spéculative capable d'éclairer tous les moments de l'existence et de pénétrer toutes les figures singulières de l'art à la religion (Hyppolite 1971 : 36 ; je souligne).

Le monde et toutes ses déterminations ne sont que les étapes de cette compréhension interne réelle de l'intuition intellectuelle, étapes qui lui permettent de poser en elles ce qui constitue et soutient son être comme l'Être absolu (l'Invisible), [...]. (Hyppolite 1971 : 50-51 ; je souligne).

La grande idée de Hegel, le passage incessant de la conscience du monde à la conscience de soi, et inversement de la conscience de soi à la conscience du monde, idée qui se trouve aussi chez Comte, domine tout le mouvement de sa pensée. (Hyppolite 1971 : 516-517 ; je souligne).

Ce que j'admire en cette pensée sévère, c'est la vertu d'espérance qu'elle conserve en dépit de tout, une espérance qui retrouve la grâce de l'enfance dans le mouvement de l'action et dans le jeu des idées, une grâce qui a existé une seule fois dans l'histoire de la philosophie, chez Platon sur lequel peut-être Alain a écrit ses meilleures pages. (Hyppolite 1971 : 533 ; je souligne).

On remarque ici deux retours par antécédent flottant qui font avancer la phrase en paliers montants et en ménageant chaque fois au lecteur une pause qui permet à celui-ci de reprendre son souffle mental avant de repartir dans une nouvelle idée. Le mouvement du sens qui va des concepts abstraits que sont l'espérance et la grâce, aux *Figures de la pensée philosophique* représentées par Platon d'une part, et d'autre part par Alain écrivant *ses meilleures pages* sur son lointain prédécesseur, donne à celui-là une importance particulière que l'on sent ailleurs dans ce chapitre dans lequel Hyppolite manifeste une admiration discrète pour celui dont on devine qu'il a été son maître, au moins celui qui lui a fait découvrir la philosophie, l'art de la pensée et du raisonnement.

Ainsi se forme l'idée du pouvoir qui serait Dieu, et cette idée qui est déjà d'esprit, est une idée terrible, précisément parce qu'elle enferme l'esprit; c'est là sans doute l'idée du dieu trompeur, plus puissant encore parce qu'il peut tromper, idée qu'a rencontrée Descartes. (Hyppolite 1971 : 555 ; je souligne).

Ainsi l'être nous donne notre essence, c'est-à-dire cette ek-stase qui nous fait séjourner à l'horizon de tous les horizons, horizon qui est ce qu'il y a de plus proche parce qu'il est ce qu'il y a de plus lointain, et nous lui donnons en retour ce langage qui dit l'Être, le conserve en le retenant et l'engage dans l'historicité. (Hyppolite 1971 : 611 ; je souligne).

Dans cette phrase, le retour *horizon* ne reprend pas seulement le mot, mais aussi tout le sens superlatif de l'expression *horizon de tous les horizons*, donnant ainsi au retour une charge sémantique qui revêt le posé de la dernière syllabe d'une intensité particulière.

Une lecture de l'ensemble des écrits d'Hyppolite permettrait de découvrir d'autres exemples d'antécédents flottants, tournure qu'il semble affectionner. N'ayant pas à ma disposition la totalité des ouvrages du philosophe, je ne peux déterminer formellement si ses traductions ont précédé ses écrits personnels, et s'il a été inspiré dans son style par les auteurs qu'il traduisait, ou si le style de ses traductions est sien avant la traduction. Je serais toutefois tenté d'opter pour la seconde hypothèse étant donné l'usage extensif et diversifié qu'il fait de l'antécédent flottant, même lorsque, dans ses traductions, le texte source n'appelle pas cette construction.

3.4 *Le château* de Franz Kafka

Avec Kafka, nous sortons du cadre des sciences pour voir si, par opposition à un texte de savoir, le rythme constitue un facteur plus nettement distinctif en littérature, et plus exactement en traduction littéraire. Envisageons le premier paragraphe du roman *Le château* de Franz Kafka, dans deux traductions, celle d'Alexandre Vialatte et celle de Bernard Lortholary. La traduction de B. Lortholary est de 1984, tandis que celle d'A. Vialatte date de 1938.

Voici le tout premier paragraphe du roman :

Es war spät abends, als K. ankam. Das Dorf lag in tiefen Schnee. Von Shloßberg, war nichts zu sehen, Nebel und Finsternis umgaben ihn, auch nicht die schwächste Lichtschein deutete das große Shloß an. Lange stand K. auf der

Holzbrücke, die von der Landstraße zum Dorf führte, und blickte in die scheinbare Leere empor. (Franz Kafka 1973 : 7).

Traduction de Lortholary

[I] C'était le soir (4) tard (1), lorsque K. (3) arriva (3). [II] Le village (3) était sous la neige (5). [III] La colline (3) du Château (3) restait invisible (5), le brouillard (3) et l'obscurité (5) l'entouraient (3), il n'y avait (4) pas même (2) une lueur (3) qui indiquât (4) la présence (3) du grand Château (4). [IV] K. s'arrêta (4) longuement (3) sur le pont (3) de bois (2) qui mène (2) de la route (3) au village (3), et resta (3) les yeux levés (4) vers ce qui semblait (5) être le vide (4). (F. Kafka 1984 : 21).

Traduction de Vialatte

[I] Il était tard (4), lorsque K. (3) arriva (3). [II] Une neige (2) épaisse (2) couvrait (2) le village (3). [III] La colline (3) était cachée (4) par la brume (3) et par la nuit (4), nul rayon(3) de lumière (3) n'indiquait (3) le grand Château (4). [IV] K. resta (3) longtemps (2) sur le pont (3) de bois (2) qui menait (3) de la grand-route (4) au village (3), les yeux levés (4) vers ces hauteurs (4) qui semblaient vides (4). (F. Kafka 1938 : 7).

3.4.1 Le rythme fondamental

Regroupons d'abord les unités élémentaires par phrase et par traducteur :

B. Lortholary :

[I] $(4 + 1) + (3 + 3) = 11$ (4 unités rythmiques)

[II] $3 + 5 = 8$ (2 unités rythmiques)

[III] $(3 + 3) + 5 + (3 + 5 + 3) + (4 + 2 + 3) + (4 + 3 + 4) = 42$ (12 unités rythmiques)

[IV] $(4 + 3 + (3 + 2) + (2 + 3 + 3) + (3 + 4) + (5 + 4)) = 36$ (11 unités rythmiques)

A. Vialatte :

[I] $4 + (2+3) = 9$ (3 unités rythmiques)

[II] $(2 + 2) + (2 + 3) = 9$ (4 unités rythmiques)

[III] $(3 + 4) + (3 + 4) + (3 + 3) + (3 + 4) = 27$ (8 unités rythmiques)

[IV] $(3 + 2) + 5 + (3 + 4 + 3) + (2 + 2) + 4 + 4 = 32$ (10 unités rythmiques)

Le découpage en unités de base par phrase montre que la traduction de B. Lortholary est plus longue que celle d'A. Vialatte, 29 contre 25 unités. La version de ce dernier suit une progression en expansion, $3 + 4 + 8 + 10$ pour le nombre d'unités, et $9 + 9 + 27 + 32$ pour le découpage syllabique, alors que le texte de B. Lortholary se caractérise par son irrégularité, $4 + 2 + 12 + 11$ unités de base, $11 + 8 + 42 + 36$ pour le décompte des syllabes. L'expansion rythmique chez Vialatte peut souligner la longueur de l'arrêt du personnage « sur le pont de bois ».

Il serait intéressant de comparer la troisième phrase. Celle de Vialatte se compose de deux propositions indépendantes juxtaposées, deux unités de troisième ordre. La première se divise en deux unités supérieures d'égale importance, chacune faite de deux unités de base de 3 et 4 syllabes, produisant ainsi une légère modulation du tempo qui évite la monotonie. La seconde compte aussi deux unités supérieures, $3 + 3$ et $3 + 4$, et la dernière unité de base, de 4 syllabes, venant à la suite de trois unités de 3 syllabes, fait ressortir la grande dimension du château.

La phrase de Lortholary est d'abord plus longue, faite aussi de deux propositions indépendantes juxtaposées et d'une combinaison principale-relative. Les deux premières propositions correspondent à la première chez Vialatte. Au point de vue du sens, ce dernier a peut-être éludé l'idée explicite d'« entourer » du « umgaben » qu'il a combiné avec celle de « rien à voir » de « nichts zu sehen », dans le passif « était cachée par ». Lortholary reste plus près du texte allemand. Les deux unités de troisième ordre sont de longueur égale, mais réparties différemment : $3 + 3 + 5$ et $3 + 5 + 3$; cette égalité peut traduire une certaine équivalence entre les deux propositions où la deuxième proposition

indépendante dit implicitement la même chose que la première, celle-ci plus abstraite que celle-là. La dernière unité de troisième ordre de cette phrase, qui aurait pu être une autre indépendante si le traducteur avait évité le « il n'y avait...qui », est plus longue que les deux premières, 4 + 2 + 3 et 4 + 3 + 4, marquant peut-être l'opposition entre l'idée de leur début, quelque chose de petit et faible, et celle de « grand château ».

3.4.2 Rythme de sons

Dans ce paragraphe, au moins, Lortholary a des jeux de sonorités que n'a pas la traduction de Vialatte. Dès les premiers mots « C'était le soir tard » la double assonance en /s/ et /t/ accentue par son alternance l'idée de tard que vient renchérir la voyelle allongée /aR/ répétée dans *soir* et *tard*, redoublant ainsi l'allongement, alors que Vialatte ne joue que sur le son /t/ de « Il était tard », dont la répétition immédiate sonne plus rudement. Dans la troisième phrase, « le brouillard et l'obscurité l'entouraient », la densité, par leur petit nombre, des sons consonnantiques, d'abord des liquides, trois /l/, quatre /R/, puis les deux bilabiales, le /b/ de *brouillard* et le /p/ d'*obscurité*, matérialise l'idée d'entourer pour cacher, pour rendre invisible. De même dans la dernière phrase « et resta les yeux levés vers ce qui semblait être le vide », la série de sept liquides annonce le « vide » de la chute de la phrase.

3.4.3 Rythme de sens

Là aussi, la traduction de Lortholary me paraît appeler plus de commentaires que celle de Vialatte. Revenons à la troisième phrase. D'un côté l'obscurité est développée

par sa définition « pas même une lueur », d'un autre, la quasi-antinomie entre « invisible » et « présence » crée une atmosphère mystérieuse et inquiétante que vient confirmer, à la fin de la phrase suivante, le « vide ».

En conclusion, l'analyse du rythme selon la méthode de J. Pineau révèle des différences entre les deux traductions, et ces différences mériteraient d'être généralisées à partir d'une étude exhaustive de l'ensemble du roman. Cette brève analyse montre que le rythme de sons peut avoir une pertinence et constituer un facteur distinctif dans un texte littéraire, par rapport à un texte de savoir, où l'aspect physique de la langue peut jouer un rôle important dans la symbiose du fond et de la forme. En revanche, le rythme de sens ne semble pas représenter un facteur distinctif entre les deux types de discours qui, l'un comme l'autre, ont besoin de ce mode de signifier pour transmettre un sens que les mots ne donnent pas.

CONCLUSION

Dans les modèles et les définitions de l'opération traduisante, le sujet reste absent. La voix propre du traducteur, de la personne qui fait l'opération entre deux textes, qui assure le passage d'une langue à l'autre, cette voix ne se fait pas entendre dans ces modèles. Le rythme permet de la déceler et d'identifier en partie le traducteur.

Notion ancienne, le rythme a eu des définitions variées ; depuis le très controversé *panta rhei*, le « tout s'écoule » d'Héraclite, il y a eu la « forme » de Démocrite, l'« ordre dans le mouvement » de Platon, l'idée de périodicité chez Aristote; de la matière à la danse, au chant, à la musique, il a caractérisé des objets et des activités aussi variées que nombreuses. À leur début, les formalistes russes avaient quelques difficultés à le définir ; petit à petit, restant essentiellement dans la poésie, ils y ont intégré la métrique, la phonétique et le sémantisme, pour en faire un principe constructif du discours, pour établir la littéralité d'un énoncé. Nos contemporains se gardent généralement d'en donner une définition, et chacun y met un peu ce qu'il veut à partir d'éléments communs. La volatilité de la notion fait la difficulté de l'analyse. Henri Meschonnic fait ressortir l'importance du rythme dans la textualité. Chez lui, le rythme est l'organisation subjective du discours, c'est la tension du sujet et du langage (1982 : 648). Il en donne, entre autres, cette définition :

Je définis le rythme dans le langage comme l'organisation des marques par lesquelles les signifiants, linguistiques et extralinguistiques (dans le cadre de la communication orale surtout) produisent une sémantique spécifique, distincte du sens lexical, et que j'appelle la signifiante : c'est-à-dire les valeurs propres à un discours et à un seul (Meschonnic 1982 : 216-217).

Elle est certes acceptable, mais elle ne constitue pas une méthode d'analyse, méthode qu'il est difficile de trouver dans ses travaux à l'exception de celle qu'avec Gérard Dessons il préconise, qui est limitée à l'étude de la poésie et qui n'est donc guère utile pour rendre compte des autres discours, même si dans sa définition il évoque la notion de discours dans un sens général. Sa démarche relève souvent de l'éthique et de la philosophie du rythme, et l'analyse de texte qu'on pourrait en déduire se situerait à un niveau théorique et politique, elle ne permettrait pas de mettre en évidence cette partie du matériau du texte qui révèle la présence du traducteur. Au total, il est difficile de trouver des stylisticiens qui proposent un modèle d'analyse du rythme.

Joseph Pineau est l'un des seuls qui, dans un but pédagogique, a élaboré une méthode qui permet d'aborder tous les discours dans leur diversité. Quelle que soit l'époque, le domaine ou le sujet, l'analyse dégage le mouvement de l'énoncé, toujours en relation étroite avec le sens, et ajoutant à celui-ci une signifiante qui n'apparaît pas au niveau lexico-sémantique. Dans l'étude comparative des traductions d'un même texte source, l'analyse du rythme fait ressortir des différences, souvent subtiles, soit, mais réelles. Il resterait à les systématiser à l'échelle de l'œuvre entière pour pouvoir le mieux identifier un traducteur par opposition à un autre. Dans un texte de savoir, dont la vocation première n'est pas esthétique, c'est le rythme de sens qui semble avoir la plus grande importance ; le rythme fondamental peut aussi jouer un rôle non négligeable, mais moindre. Le rythme de sons est occasionnel. Rythme de sens et rythme fondamental mériteraient qu'on en étende l'analyse à un corpus beaucoup plus important que celui dont je me suis servi et dans le but de systématiser les traits distinctifs du sujet traduisant.

La traduction de Hegel par J. Hyppolite me semble être l'exemple le plus probant. L'antécédent flottant, qu'Hyppolite n'est toutefois pas le seul à utiliser, constitue une caractéristique de son discours du fait qu'on le retrouve fréquemment dans sa traduction, d'une part, et dans ses écrits personnels, d'autre part. Une analyse stylistique, ou lexicale, aurait certes pu aussi bien mettre en lumière ce phénomène, mais l'analyse du rythme fait ressortir une scansion, des pauses qui font voir des choses de préférence à d'autres et qui établissent des rapports dynamiques entre les différentes parties de la phrase, rapports que la stylistique passerait sous silence. Autrement dit, le rythme participe de ce qu'en narratologie on nomme la focalisation, perspective qui met une idée en évidence. À ma connaissance, cette fonction narrative du rythme n'avait encore jamais été étudiée en traductologie.

S'agissant de traduction, on pourrait par ailleurs objecter que le rythme peut être imposé par le texte source. C'est partiellement vrai pour le rythme de sens; Pineau dit lui-même que sa méthode est applicable à d'autres langues, mais, comme on l'a vu dans la traduction d'Hyppolite, ce n'est pas systématique, et le traducteur peut modifier ce rythme de sens en fonction de caractéristiques d'écriture personnelles. En ce qui concerne le rythme fondamental et le rythme de sons, l'influence du texte source est nulle parce que ces deux aspects du rythme sont intrinsèques à chaque langue, comme le soulignent notamment Meschonnic et Pineau.

Les traductions de *L'Origine des espèces* de Darwin révèlent une autre fonction du rythme, en touchant en particulier à la modalisation. Clémence Royer joue sur la modalité de la certitude et de l'incertitude, elle fait du rythme un modalisateur épistémologique qui entame la véridicité de ce que le texte de Darwin représente. Là, le rythme n'a rien de

l'ornementation. Il touche au sémantisme du texte. En l'occurrence, il change la connaissance de la théorie de Darwin. Il contribue à l'argumentation que la traductrice superpose et parfois même substitue à celle de Darwin. Le rythme ne révèle donc pas seulement le style du traducteur, mais la *subjectivité* de la traduction. Il contribue à établir le rapport « subjectal » de la traduction comme lecture-écriture dont parle Meschonnic.

La théorisation de la traduction a été essentiellement élaborée à partir de corpus littéraires, rarement d'œuvres de savoir. L'analyse que j'ai proposée semble donner raison à Meschonnic; le rythme est un facteur décisif qui permet de faire ressortir la subjectivité et son étude aide à cerner l'apport du sujet traduisant, à identifier sa voix propre.

Un développement possible de cette étude consisterait à associer la méthode de Joseph Pineau à celle de Jean Mourot pour pouvoir rendre compte du rythme à l'échelle de traductions d'œuvres entières et non plus de façon fragmentaire, et dans des domaines diversifiés, et ce pour mieux dégager les paramètres rythmiques définitoires de chaque traducteur, et établir, avec plus de certitude que dans l'esquisse que je viens de dessiner, la subjectivité du sujet traduisant à l'œuvre dans la traduction. En montrant que le rythme peut avoir une fonction narrative ou argumentative, et non plus seulement une fonction stylistique, relevant de l'ornementation, cette étude contribue déjà à éclairer un aspect de la traduction jusqu'à présent peu exploré.

BIBLIOGRAPHIE

I. CORPUS

DARWIN

DARWIN, Charles (1859 [1860, 1861, 1866, 1869, 1872]), *On the Origin of Species by Means of Natural Selection or the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life*, Londres, Murray.

DARWIN, Charles (1959), *The Origin of Species*. A Variorum Text, edited by Morse Peckham, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.

DARWIN Charles (1862), *L'Origine des espèces, ou les lois du progrès chez les êtres organisés*, tr. Clémence Royer, Paris, Guillaumin.

DARWIN Charles (1873), *L'Origine des espèces au moyen de la sélection naturelle ou la lutte pour l'existence dans la nature*, tr. Jean-Jacques Moulinié, Paris, Reinwald.

DARWIN Charles (1876), *L'Origine des espèces au moyen de la sélection naturelle ou la lutte pour l'existence dans la nature*, tr. Edmond Barbier, Paris, Reinwald.

HEGEL

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich (1964), *Sämtliche Werke*, vol. 2, *Phänomenologie des Geistes*, Stuttgart, Friedrich Frohmann Verlag.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich (1980), *Gesammelte Werke*, vol. 9, *Phänomenologie des Geistes*, Hamburg, Felix Meiner Verlag.

HEGEL, G. W. F. (1997), *Phénoménologie de l'esprit*, Préface et introduction, tr. Bernard Bourgeois, Paris, Librairie philosophique J. Vrin.

HEGEL, G. W. F. (1941), *La phénoménologie de l'esprit*, tomes I et II, tr. Jean Hyppolite, Paris, Aubier Éditions Montaigne.

HEGEL, G. W. F. (1993), *Phénoménologie de l'esprit*, tomes I et II, tr. Gwendoline Jarczyk et Pierre-Jean Labarrière, Paris, Gallimard.

HEGEL, G. W. F. (1996), *Préface de la Phénoménologie de l'esprit*, tr. Jean-Pierre Lefebvre, Paris, Flammarion.

KAFKA

KAFKA, Franz (1973), *Das Schloß*, Hamburg, Fischer Taschenbuch Verlag.

KAFKA, Franz (1984), *Le château*, tr. Bernard Lortholary, Paris, Flammarion.

KAFKA, FRANZ (1938), *Le château*, tr. Alexandre Vialatte, Paris, Gallimard.

II. ÉTUDES

ABRAMS, Meyer Howard, éd. (1974), *The Norton Anthology of English Literature*, Third Edition, vol. 1, New York, W. W. Norton & Company Inc.

AQUIEN, Michèle (1992), *La versification*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? ».

ARISTOTE (1993), *Les politiques*, Paris, Flammarion.

ARISTOTE (1996), *Poétique*, Paris, Gallimard.

AUCOUTURIER, Michel (1994), *Le formalisme russe*, Paris, Presses Universitaires de France.

- BACHELARD, Gaston (1964), *La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France.
- BAKER, Mona (2000), « Towards a Methodology for Investigating the Style of a Literary Translation », *Target* 12 : 2, pp. 241-266.
- BENVENISTE, Émile (1966), *Problèmes de linguistique générale*, 1, Paris, Gallimard.
- BOURASSA, Lucie (1993), *Rythme et sens. Des processus rythmiques en poésie contemporaine*, Montréal, Balzac.
- BOURASSA, Lucie (1997), *Henri Meschonnic. Pour une poétique du rythme*, Paris, Bertrand-Lacoste.
- BRISSET, Annie (2002), « Clémence Royer, ou Darwin en colère », *Portraits de traductrices*, J. Delisle (éd.), Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa.
- CHEVALIER, Jean-Claude et Marie-France DELPORT (1995), *Problèmes linguistiques de la traduction, L'horlogerie de Saint-Jérôme*, Paris, Éditions L'Harmattan.
- DESSONS, Gérard et Henri MESCHONNIC (1998), *Traité du rythme. Des vers et des proses*, Paris, Dunod.
- DURAND, Marguerite (1950), « Le bon roi Dagobert », *Le français moderne*, Paris, pp. 203-215.
- FOLKART, Barbara (1991), *Le conflit des énonciations*, Montréal, Balzac, coll. « L'Univers des discours ».
- FOUCAULT, Michel (1969), *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard.
- FOUCAULT, Michel (1966), *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard.
- FOUCHE, Pierre (1934), « Quelques considérations sur la phrase énonciative française », *Annales de l'Université de Paris*, pp. 511-531.

- GENETTE, Gérard (1972), *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil.
- HERMANS, Theo (1996), « The Translator's Voice in Translated Narrative », *Target* 8 : 1, pp. 23-48.
- HYPOLITE, Jean (1971), *Figures de la pensée philosophique*, tomes I et II, Paris, Presses Universitaires de France.
- HYPOLITE, Jean (1946), *Genèse et structure de la Phénoménologie de l'esprit de Hegel*, Paris, Aubier-Montaigne.
- HYPOLITE, Jean (1961), *Logique et existence*, Paris, Presses Universitaires de France.
- IRIGARAY, Luce (1984), *Éthique de la différence sexuelle*, Paris, Minuit.
- JAKOBSON, Roman (1963), *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit.
- JAKOBSON, Roman (1973), *Questions de poétique*, Paris, Seuil.
- MAY, Rachel (1994), *The Translator in the Text, On Reading Russian Literature in English*, Evanston, Northwestern University Press.
- MESCHONNIC, Henri, (1970), *Pour la poétique*, vol. 1, Paris, Gallimard.
- MESCHONNIC, Henri (1973), *Pour la poétique II*, Paris, Gallimard.
- MESCHONNIC, Henri (1977), *Pour la poétique IV, Écrire Hugo*, Paris, Gallimard.
- MESCHONNIC, Henri (1982), *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier.
- MESCHONNIC, Henri (1995), *Politique du rythme. Politique du sujet*, Lagrasse, Verdier.
- MESCHONNIC, Henri (1999), *Poétique du traduire*, Lagrasse, Verdier.
- MOUROT, Jean (1969), *Le génie d'un style, Chateaubriand, Rythme et sonorité dans les Mémoires d'Outre-Tombe*, Paris, Armand Colin.
- MOUTON, Jean (1968), *Le style de Marcel Proust*, Paris, A. G. Nizet.

- NIETZSCHE, Friedrich (1997), *Le gai savoir*, tr. Patrick Wotling, Paris, Flammarion.
- PINEAU, Joseph (1979), *Le mouvement rythmique en français. Principes et méthode d'analyse*, Paris, Klincksieck.
- PLATON (1947), *Œuvres complètes*, tomes VI et VII, *Les lois*, tr. E. Chambry, Paris, Garnier.
- PLATON (1993), *La République*, Paris, Gallimard.
- POMORSKA, Krystyna (1968), *Russian Formalist Theory and its Poetic Ambiance*, The Hague, Mouton.
- REBOUL, Olivier (1993), *La rhétorique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? ».
- SAUVANET, Pierre (1999), *Le rythme grec. D'Héraclite à Aristote*, Paris, Presses Universitaires de France.
- SERRES, Michel (2001), *Hominescence*, Paris, Le Pommier.
- SIMEONI, Daniel (2001), *Traduire les sciences sociales. Genèse d'un habitus sous surveillance : Du texte support au texte source*, Thèse de doctorat, Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales, Centre de linguistique théorique (CELITH), inédit.
- TODOROV, Tzvetan (1965), *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov*, Paris, Seuil.
- TYNIAOV, Iouri (1977), *Le vers lui-même*, Paris, Union Générale d'Éditions.
- VENUTI, Lawrence (1995), *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, London and New York, Routledge.

SITE INTERNET

Vocabulaire littéraire et figures de style, figures de rhétorique. Online. Available.

<http://www.etudes-litteraires.com/vocabulaire-stylistique.php>, consulté le 2 mai 2005.