

## Sur un motif rythmique en musique, en vers et en prose : le contretemps

Michela LANDI (Firenze)<sup>1</sup>

### Summary

The article aims to study the phenomenon of the offbeat (selected both as a formal motif and as a thematic motif) from both a rhythmic and an existential point of view. In the modern age, we are witnessing the emergence of a reflexive awareness, not only of the facts of the mind, but also of the movement of the body and its accidentals. After having clarified, with Rousseau in support, the notion of offbeat (in its dual meaning of 'sense' and 'direction'), we propose to examine the various manifestations of this process in literature, theater, and music. Among the musicians figure Wagner and Debussy; among the playwrights, Beckett; among the poets Baudelaire; among the novelists, Flaubert and Proust

---

Je devais apprendre moi-même l'horrible, trépidante expérience que c'est de  
changer le tempo, de le perdre subitement, d'en trouver un autre à la place,  
inconnu, terriblement vite, dont on ne sait que faire.  
(Henri Michaux, *Misérable miracle*)

On entend strictement, par « contretemps », un déplacement de l'accent tonique du temps fort au temps faible. Cependant, puisqu'il y a bien, comme le voit Henri Meschonnic, une « politique du rythme » (Meschonnic 2006, 11), nombreuses sont les acceptions de cette notion. Avant que le célèbre « dérèglement de tous les sens » d'un Rimbaud ne confonde, en nouvel Hermès, toutes les pistes, l'idée de contre-sens introduite par Rousseau dans son *Dictionnaire de musique* situe le contretemps dans l'entre-deux de sens et direction : « Mesure à contre-temps est celle où l'on pause sur le temps faible, où l'on glisse sur le temps fort et où le chant semble être en contre-sens avec la mesure (voyez : syncope)<sup>2</sup>. »

Rousseau semble se rattacher autant à l'idée platonicienne de rythme, donné comme forme en mouvement, qu'à la *Rhétorique* d'Aristote où le rythme est conçu comme une action en puissance, conjuguant tension et intention (*in-tendere* ; cf. Sauvanet 1999), et

venant ainsi rejoindre l'acception étymologique de « motif ». Suspens réflexif entre le temps et l'espace, entre l'avancement et l'arrêt, le contretemps s'imposerait alors comme une pensée du rythme même. Notre objectif est d'analyser ici les différentes manifestations de cette pensée du rythme dans la musique, ainsi que dans la poésie et la prose de langue française.

## Contretemps existentiels

Tandis que la nature nous présente, sauf cataclysmes, un motif simple : l'alternance cyclique (périodique) des phénomènes dont le modèle élu est le retour des saisons, l'histoire individuelle et collective fait état d'un paradigme plus complexe, que Roland Barthes qualifie de « sursitaire » (Barthes 1984, 332) : tout revient mais pas toujours à la même place. Car « nous parcourons la vie d'écluse en écluse ; à certains points du parcours, il y a des seuils, des dénivellations, des secousses » (Barthes 1984, 341). Dans le but de domestiquer les écarts et les secousses de la vie et de l'histoire, la tradition chrétienne a normalisé, comme on sait, la notion aristotélicienne d'« intention » en lui attribuant une détermination morale : la « bonne » et la « mauvaise » volonté seront signifiées d'un côté par l'eurythmie (*parilitas*) de l'individu bien portant, avançant sans obstacles dans le bon chemin (*via recta*), de l'autre par le « scandale » (*scandalum* : du verbe latin ecclésiastique *scandalizare*, « chanceler »), reconnu dans l'interruption ou la déviation dans ce chemin même. Le péché s'identifiera alors à la pierre d'achoppement, incidence contre laquelle bute à plusieurs reprises l'homme général dans son itinéraire vers le salut, et la dysrythmie pécheresse dessinera une déroute : *via rupta*.<sup>3</sup> Cette déroute n'est pas qu'un simple empêchement périodique dans la linéarité étale et anecdotique de la prose du monde, elle est tout aussi bien une effraction, une disruption dans le déroulement des choses : l'incidence du réel fait éclater le système en brisant son unité. Par cela, le contretemps, en tant que rupture d'une symétrie, est, si l'on s'en tient à l'idée de Benveniste, le rythme même dès qu'il est pensé comme tel (Benveniste 1966 ; cf. Meschonnic 1982, 149-150) : c'est bien cette déroute qui révèle notre intermittence d'être, en questionnant certains schémas temporels préconçus. Donnée en tant qu'expérience unique, singulière, dans le flux continu des événements, le contretemps atteste, par sa démarche itérative, ce qu'est le rythme : effort constant, de la part du sujet, de redressage et rattrapage de l'équilibre ; compromis instant, si l'on veut, avec le réel de l'expérience.

Le contretemps, événement soudain venant troubler toute prévisibilité, toute nécessité inscrite dans l'ordre des choses, nous apparaît finalement comme une instance réflexive instituant le sujet, individuel et social. Chacun par sa pensée et, proprement, par sa « pesée » – pondération, dans la marche, du corps et de l'esprit – balise maintenant son propre itinéraire accidenté, ou discours, dans ce que Meschonnic appelle le « continu nature » de la langue (Meschonnic 2006, 19). Puisque c'est l'Autre qui, au dire de Lacan, nous institue comme sujets, tout marcheur, dès qu'il est observé, se met à chanceler : comme l'écrivait significativement Montesquieu dans l'introduction de ses *Lettres persanes*, « Je connais une femme qui marche assez bien, mais qui boite dès qu'on la regarde » (Montesquieu 1995, 37).

Si la Révolution fonde le sujet empirique, Balzac se met à l'observer : la « Théorie de la démarche » (Balzac 2008, 570-621) ne constitue qu'un aspect d'une œuvre plus vaste intitulée *Pathologie de la vie sociale* (1833). Quelque vingt ans plus tard, dans le *Le concept de l'angoisse*, Kierkegaard reconnaît dans le contretemps la marque même de l'angoisse : moment traumatique par lequel le sujet prend conscience de sa condition excentrique (Kierkegaard 1990, 159-336). Le diable n'est plus alors que l'impromptu de la conscience qui, s'interposant dans notre vie bien portante, nous fait trébucher, piétiner sur le bord de l'abîme. Car la secousse, qui déplace « ce qui est donné » est, comme le dit bien Roland Barthes, « beaucoup plus < réaliste > que la subversion » (Barthes 1984, 260).

Par rapport au pavé glissant où l'on roulait sans effort, la < modernité > instituant le sujet nous fait buter (on se souvient du *Temps retrouvé* de Proust) « contre les pavés assez mal équarris » ; et, rien que dans la tentative de « se remettre d'aplomb », nous constatons, « un pied sur le pavé plus élevé, l'autre pied sur le pavé plus bas » (Proust 1990, 165 et 173-174), l'existence d'un sol < inégal > : à mi-chemin entre les deux < côtés > du monde, co-présents mais à jamais décalés, l'espace de la relation nous apparaît par le biais d'un hiatus, d'un vide intersticiel, d'un arrêt du sens. Prenant conscience de l'« altérité du rythme » (Meschonnic 2006, 12) Proust s'est finalement émancipé de tous les bergsonismes et romantismes ambiants, lesquels, prisonniers d'une « anthropologie de la totalité » (Meschonnic 2006, 11), se bornaient à remplacer l'ancienne métrique traditionnelle par un rythme organique et élémentaire ; non en coupures, en dénivelés, mais en fluctuations, en arabesques. La courbe sinusoïdale de l'illusion, tributaire du *rhein* héraclitéen, s'avère pourtant être une nécessité récurrente de la conscience individuelle et collective : une régression et un désinvestissement salvifique qui advient périodiquement dans l'histoire sociale du sujet. L'histoire, comme la vie du sujet, étant récursive, tout phénomène excentrique, d'abord amorti, refoulé, réprimé, puis toléré, est finalement intégré dans le système : dans le milieu social, chaque pathologie annonce une physiologie à venir. Face à ce que Roland Barthes appelle, dans ses notes réunies sous le titre *Comment vivre ensemble*, le « rythme communautaire » (Barthes 2002, 37), une « dysrythmie » (Barthes 2002, 40) pourra d'abord signifier une rénittance du sujet conscient, et donc excentrique, à s'adapter au < dressage > synchronique qu'on lui impose ; puis, composant avec ce même < dressage >, il signifiera sa propre « idiorrythmie » (Barthes 2002, 36) ; l'écart instauré par la critique à nouveau redescend vers la nature, et la vie redevient bien portante, jusqu'à ce qu'un nouvel événement ne se présente dans l'histoire et dans l'individu, imposant une nouvelle rupture dans l'ordre des choses.

S'il existe, avec Breton, des « faits-glissade » et des « faits-précipice » (Breton 1964, 21) ; ou, avec Roland Barthes, des « âges mutatifs » et des « âges progressifs » (Barthes 1984, 341), nous allons finalement pouvoir distinguer deux typologies de contretemps dans l'histoire comme dans l'individu : l'une progressive, organique, qui compose avec la nature ; l'autre qui, rencontrant de manière abrupte le réel, l'hallucine, et refuse le compromis avec un contexte, un fond qui naturaliserait la présence au monde. Ainsi le poème en prose s'étant affranchi de la métrique conventionnelle pourra simuler, selon Baudelaire, tantôt une « ondulation de la rêverie », tantôt un « soubresaut de la conscience » (Baudelaire 1975, 275-276).

Bref, le contretemps nous apparaît comme une donnée qualitative – spatiale et modale à la fois – qui, s’introduisant de travers dans la sérialité rectiligne, nous confronte à l’anamorphose culturelle du discontinu mortifère, tout autant qu’à une prise de conscience de la singularité et de la précarité. Chaque arrêt momentané du cœur, du pied, du souffle, de la vie vivante qui va son train est une incidence qui, comme la cadence musicale, anticipe la chute définitive : simulacre, fantasma, en somme, de la mort.

## Deux contretemps : l’hésitation, la rature

Le motif rythmique du contretemps dans ses deux principales représentations (traumatique ou organique) peut être signifié dans les arts dits du temps (musique ou littérature) tantôt en détachant, comme le voit Roland Barthes, « le signe de son effet », en faisant de la secousse elle-même la marque métatextuelle d’une « re-production » (Barthes 1984, 261), tantôt en composant à découvert avec la discontinuité, obtenant ainsi une allure fluctuante. Une « sismologie », tantôt ondulatoire, tantôt disruptive s’inscrit alors dans la linéarité du discours désormais reconnue comme métaphorique : par une topographie accidentée la réalité fait surface, occasionnant ce que Proust, dans son article « À propos du « style » de Flaubert », nomme la « rupture des habitudes et de l’irréalité du décor » (Proust 1994, 286).

Si l’hésitation plus ou moins prolongée au niveau du paradigme, axe vertical, dessine, dans la chaîne syntagmatique du discours, une pause, un plissement (*plica*, ou *signum morositatis*, selon la définition de Johannes de Muris que Rousseau cite dans son *Dictionnaire de musique*<sup>4</sup>), la rature en tant qu’acte d’autocorrection en présence provoque une brusque rétroaction : d’où le soubresaut, marquant une attitude rénitente, et, étymologiquement, « réfractaire » à l’avancement rectiligne. Comme le voit Roland Barthes dans son essai sur « Flaubert et la phrase » (Barthes 1972, 131-139), l’acte rectificatif institue, dans le fondu phrasal, un discontinu périodique : la traversée d’un plein, puis la traversée d’un vide et, à nouveau, la présence d’un plein. La « retouche corrective » (Barthes 1984, 99) qui est, à proprement parler, une métataxe, perturbe la linéarité discursive en y inscrivant, par des empiètements successifs, les idiosyncrasies articulatoires du sujet : dans la tentative de corriger son *ductum* par des rattrapages, raboutages et rebouclages, celui-ci revient sans cesse sur ses pas, en questionnant ainsi au plus profond l’acte de parole qui est, dans sa téléologie forcée, toujours augmentatif et progressif :

[...] la parole est irréversible, telle est sa fatalité. Ce qui a été dit ne peut se reprendre, sauf à s’augmenter : corriger, c’est, ici, bizarrement, ajouter. En parlant, je ne puis jamais gommer, effacer, annuler, tout ce que je puis faire, c’est de dire « j’annule, j’efface, je rectifie », bref, de parler encore. Cette très singulière annulation par ajout, je l’appellerai « bredouillement ». [...] C’est un bruit de langage comparable à la suite des coups par lesquels un moteur fait entendre qu’il est mal en point ; [...] Le bredouillement (du moteur ou du sujet), c’est en somme une peur : j’ai peur que la marche vienne à s’arrêter. (Barthes 1984, 99)

Le modèle de Roland Barthes est, à n'en pas douter, Proust, avec son système d'interpolation et manipulation du temps soit par adjonction de greffes (chevilles, ou « paperolles »), soit par soustraction (ratures). Ces hyperbates demandent d'incessants recadrages de la phrase, avec des poussées et des contrepoussées rythmiques ; la phrase qui semblait sur le point de finir, note très efficacement Isabelle Serça, est relancée et étirée par une reprise qui prend place au sein de la phrase même (Serça 2012, 191). Tantôt la « nouvelle phrase s'insère en souplesse dans le cours d'une autre phrase, qui deviendra sa propre fin » (Serça 2012, 180), tantôt l'effet coupant du tiret, de la ponctuation intraphrasale ou de la parenthèse attestent l'anacoluthie : autrement dit, le refus de « faire suivre » la phrase. Par cette stratégie on diffère le « coup de dés » du sens : sa chute et sa clôture représentées, dans la ponctuation de phrase tout comme dans la ponctuation d'œuvre (Serça 2012, 147-152), par le point final. Par ce « va et vient sur l'axe syntagmatique » (Serça 2012, 139, 187) le narrateur déjoue fantasmatiquement, avec la linéarité progressante, son propre destin. L'écriture, située comme le sujet lui-même dans l'entre-deux de la rétrospection et de l'anticipation, atteste ainsi d'un présent paradoxal du sujet : celui d'un dressage constant, d'une remise en aplomb de son corps dans sa lutte menée avec le temps mortifère (Serça 2012, 185).

C'est chez Flaubert que Proust trouve « une anticipation de Proust »<sup>5</sup>. Étant un jour « monté sur ce grand *Trottoir roulant* » (Proust 1994, 283) que sont les phrases de son prédécesseur, Marcel a bâti le pavé décalé où roulent les siennes propres. Le futur écrivain de la *Recherche* apprécie notamment chez Flaubert les phrases arc-boutées qui, « permettant de faire jaillir du cœur d'une proposition l'arceau qui ne retombera qu'en plein milieu de la proposition suivante, [...] assuraient l'étroite, l'hermétique continuité du style » (Proust 1994, 284).

Or, les deux axes métaphoriques du langage (paradigme et syntagme) sur lesquels s'opèrent alternativement la combinaison et la permutation des mots, présentent des homologies évidentes avec les axes de la mélodie et de l'harmonie musicales. L'harmonie classique offre un paradigme de sons discrets s'articulant autour d'un pivot idéal, la tonalité. Une homologie formelle s'instaure avec la littérature, la « période » (*ambitus* ou *circuitus* ; cf. Serça 2012, 199-200) étant un système fermé autour duquel s'organise le sens. Il va être possible alors de signifier l'acte critique soit par l'hésitation du sujet face au choix paradigmatique qui s'impose, soit par l'intrusion d'un élément étranger au système (Proust 1994, 284).<sup>6</sup> Le son ou le mot, soustrait un moment à sa fonction ou suspendu dans son potentiel inutilisé en vient ainsi à questionner la structure entière.

Si Wagner a pris conscience de la valeur métareprésentative des formes musicales, le jeu entre simulation et dissimulation de certaines stratégies formelles a fini par mettre en état de représentation le procédé, et de révéler ainsi le statut déceptif de la musique en général.

Parmi les ressorts suspensifs figurent les cadences évitées et l'anacrouse. L'abus de cette stratégie proleptique (l'accent mis sur le temps faible, ou arsis, permettant, en poésie comme en musique, de « prendre son souffle » pour prononcer la phrase), finit par rejeter dans l'ombre le temps fort et par niveler ainsi le décalé rythmique l'absorbant dans un vaste système oscillatoire. L'exemple le plus marquant de cette tendance est le *Tristan-Akkord*, qui

déjoue et dépasse sa fonction d'encadrement programmatique : l'appoggiature, en tant que « passage » destiné à se résoudre dans l'accord même, reste suspendue en l'air en figurant, par son étirement, l'attente exténuée de la résolution : le moment transitionnel devient, par cela, essentiel. En même temps, prenant conscience de l'effet « fâcheux » (Wagner 2013, 393) du discontinu dans l'opéra classique où la mélodie, reconnue comme « l'unique forme de la musique » (Wagner 2013, 393), se trouve « par morceaux isolés » (Wagner 2013, 394) au milieu du bruit,<sup>7</sup> Wagner fait de la mélodie continue (*unendliche Melodie*) – à entendre, justement, comme un « seul morceau » (Wagner 2013, 394) – l'anamorphose du vide ; la mélodie, fondu achronique composant avec le retour périodique du *leitmotiv*, occasionne un contretemps dilué, et, une fois de plus, hypnotique : jeu de cache-cache avec le temps. Encore, le *Stabreim*, ou « mélodie de timbres », est un compromis entre le rythme, qui spatiale, et la mélodie, qui réabsorbe cet espace dans son flux ininterrompu. Par tous ces procédés cumulés, le continu de la nature est reconstitué *a posteriori* par l'art. Nous en sommes, avec Wagner, à ce que Roland Barthes nomme la « musique du sens » : état « utopique » et jubilatoire de la langue où, dans « l'exemption du sens », « le signifiant phonique, métrique, vocal, se déploierait dans toute sa somptuosité, sans que jamais un signe s'en détache » et vienne ainsi « dénaturer cette nappe de jouissance »<sup>8</sup> (Barthes 1984, 101).

L'attitude de Debussy face à Wagner est, comme on sait, ambivalente : si, pour le compositeur français la musique « est précisément l'art qui est le plus près de la nature, celui qui lui tend le piège plus subtil » (Debussy 1987, 245 ; cf. Joos 2004), il s'agit de mettre les formes en état de représentation en travaillant « à jour » certains motifs prosodiques naturalisés par Wagner. Ainsi, la musique acquiert un statut autoréflexif et ironique : montrant la prétextualité des procédés choisis, elle en fait sa propre raison artistique. Et là où l'ironie est un fait positionnel, bien plus que sémantique, le contretemps va devenir l'un de ses moyens d'élection.

Le contretemps accentuel étant représenté, en musique, par les hémioles, demi-temps occasionnant une dysphasie entre rythme binaire et rythme ternaire, Debussy s'en réclame pour simuler l'énergie houlomotrice qui, avec ses oscillations épisodiques en fonction d'inégalités des pressions agissant sur la surface devient, en même temps, un thème et un procédé. Ce qui attire l'attention de Debussy est la « troisième vague » : ce *tertium datur* qui fait bifurquer le système. La mer montant par modules de trois vagues, la troisième écraserait les deux précédentes, déferlant plus avant sur le rivage. Sylveline Bourion évoque plus précisément, chez Debussy, un « contre-temps métrique instauré par la duplication en échelons » avec des « recadrages métriques périodiques » (Bourion 2011, 119s ; cf. Doret 1942). Dans ce que la musicologue appelle une « tactique de la surprise » (Bourion 2011, 125), le musicien procéderait tantôt à un « ajout de nouveaux matériaux » (Bourion 2011, 125) en « fin de course de la duplication » (Bourion 2011, 125) telle que « le premier terme devient, par rétroaction, une ébauche du second, plus complet » (Bourion 2011, 125) ; tantôt à une soustraction, obtenant ainsi une duplication partielle ou avortée, telle que le deuxième terme est une ébauche du premier. Sylveline Bourion se sert, à ce propos, d'une métaphore empruntée au monde militaire : il s'agit, pour le premier cas, d'une « tactique



d'attaque des réservistes » (Bourion 2011, 125), où des troupes nouvelles arrivent à la fin de la bataille, occasionnant un décalage rythmique entre le dupliquant et le dupliqué ; pour le second, d'un « retrait abrupt des troupes » (Bourion 2011, 125), entraînant une duplication incomplète, et une contrepoussée rétrograde. La phrase musicale de Debussy est finalement, avec ses « hyperbates » et ses recadrages rythmiques, en tout homologue à la phrase arc-boutée de Flaubert que Proust évoque et imite. D'ailleurs, dans le but de faire apparaître « les faces opposées pour montrer son volume », le même Proust se proposera de « préparer son livre, minutieusement, avec de perpétuels regroupements de forces, comme une offensive » (Proust 1990, 337).<sup>9</sup>

Ce « moutonnement » est, d'ailleurs, un procédé très récurrent chez Verlaine ; l'une de ses marines, « L'échelonnement des haies » dans *Sagesse*, en atteste (Verlaine 1962, 284)<sup>10</sup> :

L'échelonnement des haies  
 Moutonne à l'infini, mer  
 Claire dans le brouillard clair  
 [...]
   
 Où vient s'ébattre et s'étendre  
 L'agilité des poulains.  
 [...]
   
 Tout à l'heure déferlait  
 L'onde, roulée en volutes...

Que ce texte ait été mis en musique par Debussy (1891) n'est pas surprenant. En effet, ce n'est pas tant, chez Verlaine ou d'autres poètes, le thème (le titre) qui intéresse Debussy que le procédé élu, par les poètes mêmes, en thème. Car un certain motif formel présent dans le texte sera développé musicalement. C'est le cas des « jets d'eau » (« Clair de lune », Verlaine 1962, 107 ; « Le jet d'eau », Debussy 1890), combinant un arrêt implusif et un étirement, ou du distique : « Le vent dans la plaine / Suspend son haleine » (« Ariettes oubliées I », Verlaine 1962, 191 ; « Le vent dans la plaine », Debussy 1909), épigraphe que Verlaine emprunte, pour l'une de ses « Ariettes oubliées », au musicien et poète Favart. Là où la citation illustre par antiphrase l'« étreinte des brises », par ce procédé Debussy retravaille *en abyme* le contre-sens verlainien. Encore, « par avancées et reculs successifs » (Bourion 2011, 125), Debussy dessine le fameux « pli », dans lequel la poésie feint de retenir, chez Mallarmé, le mystère de la musique, et dont les sons écoutés ne seraient que l'« explication »<sup>11</sup> phénoménale ; ou l'éventail mimant rythmiquement, par son « ébat »<sup>12</sup> (Mallarmé 1945, 386), l'acte même d'« éventer ». Ainsi, la musique et la poésie simulent, par des procédés similaires et emboîtés, le même « chassé-croisé » (Proust 1990, 287) avec le temps.

Si le poète, dans sa « disparition élocutoire », « cède l'initiative aux mots » et ces derniers, « par le heurt de leur inégalité mobilisés » s'allumeront « de reflets réciproques »<sup>13</sup> (Mallarmé 1945, 266), c'est encore la musique – le dénivelé qu'elle dessine avec ses motifs « secondaires » et « adjacents »<sup>14</sup> (Mallarmé 1945, 455) – qui lui en fournit le paradigme. Comme chez Debussy c'est, chez Mallarmé, le principe de la composition musicale qui préside à la structuration de la phrase poétique par suites de collisions et d'entrechocs entre unités dis-

crêtes : *punctum contra punctum*. Dans sa préface au *Coup de dés*, composition se réclamant du modèle musical<sup>15</sup>, l'auteur fait son apparition prétextuelle pour nous fournir les quelques indications métarythmiques nécessaires à l'appréciation du morceau : la « distance copiée » simulera, avec ses blancs, les « sursauts » d'une « plume rythmique » (Mallarmé 1945, 473)<sup>16</sup>. Le blanc intersticiel, qui « mentalement sépare des groupes de mots ou les mots entre eux », semble « d'accélérer tantôt et de ralentir le mouvement, le scandant, l'intimant même selon une vision simultanée de la Page [...] » (Mallarmé 1945, 455-456).

Dans le « clapotis »<sup>17</sup> (Mallarmé 1945, 475) formé par des vagues courtes qui s'entrechoquent, la fiction « affleurera et se dissipera, vite, d'après la mobilité de l'écrit, autour des arrêts fragmentaires d'une phrase capitale dès le titre introduite et continuée », tandis que « certaines directions très hardies, des empiètements, etc. », vont former « le contre-point de cette prosodie ». Une telle « constellation » dessinant, « sur quelque surface vacante » « le heurt successif », finira un jour par s'arrêter « à quelque point dernier qui le sacre » : simulacre de la mort, la pensée émettra son « coup de Dés » (Mallarmé 1945, 477).

### L'exemple des textes : Baudelaire et Flaubert

Là où l'attente résolue nous rassure quant à un providentialisme du monde, la surprise, conjurant un moment l'ennui du toujours pareil, doit rentrer dans l'ordre : tension demande résolution, comme la présence-absence de la mère mimée par l'enfant dans le jeu du *fort-da* illustré par Freud. Lorsque l'intempestif est réitéré<sup>18</sup> et le « sanglot », de fonctionnel qu'il était, devient essentiel nous faisant expérimenter « des morts successives » (Proust 1990, 343), il s'agit de mettre au point, dans la vie et dans la création, un mécanisme de compensation : un amortissement, une résilience.

Force nous est de constater que la mécanisation industrielle a fini par réifier le rythme : là où l'oscillation de l'organisme était le propre de l'idylle romantique avec son anamorphose du réel, le soubresaut signale désormais la pondération réifiée du travail, dont la trace s'inscrit dans le texte : la collision et le ressac entre les membres de la phrase attestent en littérature que le sujet, aliéné, perçoit ses souvenirs, « tranches de vie » coupées à vif, comme de la matière inerte, voire des blocs isolés : « Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs ! »<sup>19</sup> (Baudelaire 1975, 85)

Là où la foule est, à l'image de la nature et du rêve, ondoyante, la secousse occasionnant, à la suite d'une série de chocs successifs, la « perte d'auréole » (Baudelaire 1975, 352) du poète est vraisemblablement, comme Walter Benjamin l'a vu, le contretemps initiateur du sujet moderne : car cette perte est sans retour (Baudelaire 1975, 352). Baudelaire – dont Sartre évoquait l'« allure étriquée, cassante, raide », dans son « imprévisibilité explosive » (Sartre 1947, 35, 39, 106) et dont Benjamin souligne, avec Nadar et Gautier qui en témoignèrent, la démarche heurtée, hachée à tel point que l'expérience du choc a pu être au cœur même de son écriture (Benjamin 2002, 42) – nous fournit, en poésie comme en prose, l'exemple d'une hyperrhythmie résiliente et compensatrice à la fois. Inscrivant dans le fondu



monologique et mythique de la tradition lyrique l'expérience abrupte de la rencontre avec le réel, Baudelaire pratique alternativement, comme on l'a vu, l'« ondulation[...] de la rêverie » (Baudelaire 1975, 276) (simulation ironique de ce qu'il appelle « le *style coulant*, cher aux bourgeois » ; Baudelaire 1975, 686)<sup>20</sup>, et le « soubresaut[...] de la conscience » (Baudelaire 1975, 276). Tant dans le *Spleen de Paris* – où la prose se veut à la fois « assez souple et assez heurtée » (Baudelaire 1975, 275) – que dans les *Fleurs du mal* le heurt, le hiatus font désormais du débit un terrain accidenté, ce à quoi s'ajoute le changement fréquent du *tempo* par des décompensations et surcompensations rythmiques. Un rôle de premier ordre dans la marque du discontinu est assigné à la ponctuation qui, affranchie de sa fonction logique acquiert, comme Adorno (2004, 42-48) l'a vu, un statut physiologique. Les signes paux, marquant non pas le sens de la communication mais l'exposition de la langue, nous apparaissent désormais, semblablement aux signes de la ponctuation musicale (point, double point, virgule, point d'orgue), comme les « chevilles de l'assemblage » (Serça 2012, 18). Ainsi, là où la virgule atteste, avec sa respiration, d'une composition organique du sujet avec le temps, les deux points et le point virgule, dessinant des incisives semi-clivées (Serça 2012, 208), fonctionnent, à côté du tiret ou de la parenthèse, comme des étais freinant et/ou relançant à contretemps le débit. Dans la représentation physiologique des courbes montantes et descendantes, les différents points marqueront souvent les accidents qui s'interposent à la montée ou à la ruée en aval de la phrase, inclinée vers sa chute finale. En même temps, ces points d'arrêt attesteront l'existence (et l'extension limitée) d'un fil imaginaire qui lie le sujet à l'Autre figurant, dans ses va-et-vient, l'être en relation ; le même fil qui unit, dans le *fort-da*, la mère et l'enfant. Suite à cette conscience entretenue, le langage ne pourra plus représenter l'être en liberté des romantiques, voire un sujet entravé (Serça 2012, 125) : à chaque pas, le fil de l'escarpolette semble pouvoir se rembobiner puis, par relance, recommencer sa course.

Prenons, à titre d'exemple, une strophe de « Les sept vieillards », de Baudelaire, illustrant l'esprit même du « tableau parisien » :

Fourmillante cité, // cité pleine de rêves,  
 Où le spectre en plein jour raccroche le passant !  
 Les mystères partout // coulent comme des sèves  
 Dans les canaux étroits du colosse puissant.  
 (Baudelaire 1975, 87)

Dans la métropole, où le « fourmillement » est l'effet anecdotique de la civilisation (ce dont atteste l'appellatif idéalisant : « cité »), la brusque coupe à l'hémistiche occasionnée par l'acte correctif en présence provoque le ressac et l'« entrechoc » entre les deux termes impliqués dans l'antanaclase : blocs identiques et co-occurents, l'un en état d'usage, l'autre en état de mention (on serait tenté de dire que la cité, c'est du « cité »). La contrepoussée qu'impose à la cadence majeure l'acte rétrograde de la correction avec son contre-accent provoque le soubresaut ; suit le rattrapage, à savoir la récupération du flux lyrique ondulatoire qui est le propre du rêve. Et c'est justement à l'hémistiche que se situe le couple autonymique impliqué dans

la retouche corrective : la coupe, « barrage » métaphorique consentant sur le plan prosodique la *reflexio* ou *repercussio* des deux éléments identiques exhibe, ici, une coupure à vif, un écartèlement, comme une ordalie. La contrepoussée qui s'ensuit prépare, par relance ultérieure, le vers suivant où a lieu, dans une subordonnée circonstancielle, la rencontre abrupte avec le réel : l'accroc (ou mieux le raccroc) du passant de la part d'un spectre dont l'apparition soudaine, « en plein jour », provoque le choc et le contrecoup. Si la typographie est désormais une topographie accidentée, l'accroc en tant que représentation de l'improptu a son pendant physiognomique dans le décrochage à vif d'un segment extra-temporel dans le temps continu, naturalisé, du passage. Le modèle mimé par Baudelaire est le geste du chiffonnier qui ramasse, avec son croc, les « dépouilles » du vivant, traînant dans la rue comme les passants eux-mêmes. Le « style coulant » de l'innocence reprend au troisième vers mais, à l'hémistiche, un contretemps métrique s'instaure à nouveau entre « partout » (dissyllabe iambique au rythme descendant) et « coulent » (dissyllabe trochaïque, contrebalançant cette précipitation) : le rythme anapestique et iambique scandant l'avancement par leur cadence majeure, se renversent en rythme trochaïque, avec un brusque ralentissement du débit. Le mystère, qui envahit comme un vague idéal les profondeurs de la ville (« partout »), est questionné par l'inversion de la séquence distributionnelle attendue substantif-adjectif : le syntagme « canaux étroits » figure, par la marque fricative de l'infixe /z/, la sténose de ces mêmes canaux. En l'absence, tout à fait possible, de cette liaison phonosyntaxique, le hiatus pourra figurer une osmose empêchée. Tout comme dans « À une passante », une révélation soudaine (« un éclair... puis la nuit ! », Baudelaire 1975, 93) expose ce « passage » à une interruption.

L'effet combiné entre avancement et rétrogradation est, suivant le modèle choréutique de la strophe et de l'antistrophe, un motif structurant le sens dans « Le serpent qui danse » ; le rythme ondulatoire, « naturel », de la marche est à la fois surdéterminé et empêché par le pas cadencé de la danse, figurant une résistance à l'avancement et un piétinement sur place :

À te voir marcher en cadence,  
 Belle d'abandon,  
 On dirait un serpent qui danse  
 Au bout d'un bâton.  
 [...]

Et ton corps se penche et s'allonge  
 Comme un fin vaisseau  
 Qui roule bord sur bord et plonge  
 Ses vergues dans l'eau.

Comme un flot grossi par la fonte  
 Des glaciers grondants,  
 Quand l'eau de ta bouche remonte  
 Au bord de tes dents

Je crois boire [...]  
 (Baudelaire 1975, 29-30)

Le serpent jouant, avec sa symbolique convenue, le rôle métaprosodique d'un sillage, ou accent secondaire, survenant à chaque cadence, les vers, dynamisés par l'anisométrie, sont conçus comme des unités autonomes s'entrechoquant l'une l'autre : chaque avancement, occupé par un octosyllabe, produit un effet de retour élastique, signifié par le vers impair (pentasyllabique). Ce vers, écourté, mutilé, tronqué, figure la rénitence du sujet face à une volonté transcendante et dominante qui scande sa marche suivant la loi progressive. De fait, il s'agit d'une simple autoreprésentation fantasmatique du sujet écrivain : le corps, axe perpendiculaire au sol et pivot autour duquel se structure, par flottements successifs, le sens, n'est qu'un « bâton de rythme » marquant la mesure et imposant sa normativité, tandis que les parties périphériques (bras, vêtements) se balançant, en constituent le complément élastique et excentrique. Dans la deuxième strophe, on assiste à la projection fantasmatique du corps sur l'axe horizontal, signifiant la linéarité rassurante du débit, mais aussi le repos animal de l'homme général, que le bateau représente dans son glissement nonchalant. Cependant, pour celui qui tente, à chaque pas, de se remettre sur pied, l'eau constitue, avec sa résistance, un obstacle additionnel.<sup>21</sup> L'avant-dernière strophe présente un phénomène osmotique analogue à celui que nous venons d'observer chez Debussy : là où le flot marin (et, métaphoriquement, la masse phonique) se voit grossi à la suite de la fonte des glaciers qui perdent du volume, l'alexandrin, hypermètre (13 syllabes), se divise en deux unités inégales – un octosyllabe et un pentasyllabe – qui s'entrechoquent et s'amortissent l'une l'autre. Un « rythme correctif » (Barthes 1972, 134) se dessine où alternent, selon les définitions de Roland Barthes, des « refontes » augmentatives, par expansion ou catalyse (*additio*), et des « refontes diminutives », par retranchement ou ellipse (*detractio*) (Barthes 1972, 134).

Un motif en tout similaire au précédent est l'avalanche figurant dans « Le goût du néant » (Baudelaire 1975, 76), que l'allure en spirale du pantoum reproduit. Tout comme dans « Le serpent qui danse », l'avalanche est un ressort métaprosodique : apparaissant dans le monostiche conclusif, elle s'avère être le résultat paradoxal du procédé lui-même. À la suite de la « fonte » des glaciers, l'avalanche grossit en effet, en accumulant du matériel phonique tout au long de sa descente, mais ne pourra pas terminer sa course. Son mouvement s'accélérait au fur et à mesure que sa masse s'accroît, elle déboulerait à grande vitesse si des étais n'étaient pas positionnés tout au long de son parcours, jusqu'au moment conclusif. Mais voyons donc le texte :

Morne esprit, autrefois amoureux de la lutte,  
 L'Espoir, dont l'éperon attisait ton ardeur,  
 Ne veut plus t'enfourcher ! Couche-toi sans pudeur,  
 Vieux cheval dont le pied à chaque obstacle bute.  
 [...]  
 Et le Temps m'engloutit minute par minute,  
 Comme la neige immense un corps pris de roideur ;  
 Je contemple d'en haut le globe en sa rondeur  
 Et je n'y cherche plus l'abri d'une cahute.

Avalanche, veux-tu m'emporter dans ta chute ?

La lutte, personnification de l'affront réciproque entre deux masses rythmiques égales et opposées, n'est que la représentation paradoxale d'un équilibre à établir entre une poussée progressive, signifiée par l'Espoir, et la contrepoussée rétrograde du réel. Ce jeu de *fort-da* est provoqué par le sujet lui-même : l'acte de tendre et de lâcher les rênes de son cheval imaginaire, montre à tout moment que la liberté est conditionnée ; que le fil, en somme, existe, et que nous pouvons simplement jouer avec l'écheveau.<sup>22</sup> Le paradoxe gît dans la réversibilité fonctionnelle des deux forces contraires impliquées dans les deux signifiants paronymes *Espoir-éperon* : l'Espoir, prenant l'aspect de l'impromptu (arrivant donc à contretemps par rapport à la logique providentielle) accroche ou enfourche, par son attribut inusuel (dont la fonction serait justement d'accélérer la marche), le chevalier servant tombé de son cheval. Le spectre volatilisé, il n'y a plus, devant le sujet qui marche tout seul, qu'une pierre d'achoppement, laquelle se répète tout au long du chemin en faisant trébucher périodiquement le vers (◁ buter contre ▷). À remarquer que ces obstacles empêchent le dévalement de la phrase en correspondance des clausules rimiques conclusives (se terminant par un son dental, implusif) : « lutte », « bute », « minute », « cahute », « chute ». Ces dernières alternent cependant avec des clausules suspensives permettant l'avancement en spirale du poème. Au niveau microtextuel, il convient d'observer que le signifiant « cahute » porte en lui-même une séquence rythmique complète en trois phases : une attaque consonantique initiale (un plein), une syllabe centrale disjonctive (un vide, un hiatus), une syllabe fermée par la dentale sourde (un plein implusif, venant interrompre la séquence progressive).

Si l'allure en spirale du pantoum dessine une course au ralenti (le même lent dévalement est figuré dans un autre pantoum plus célèbre, « Harmonie du soir », par la valse dansée dans le vide ; Baudelaire 1975, 47), ce ralenti organique serait destiné, en l'absence de chevilles et d'étais, à faire buter tôt ou tard le sujet sur son point final. Par les marques de ponctuation positionnées tout au long du chemin, cette course est périodiquement arrêtée ; mais la contrepoussée produit un nouvel élan qui déboule, sur l'autre ◁ versant ▷ du vers, sur le signifiant ainsi formé d'« avalanche ». Ce signifiant, marquant l'attaque à contretemps du monostiche final (sorte de ◁ coda ▷ occasionnée par le reflux de matériel phonique) dessine, avec son allure anapestique, un rythme précipité en aval ; rythme contrecarré, cependant, par un barrage prosodique : la clausule implusive « chute » survient pour endiguer le flux du discours. Ce dernier signifiant, présentant des marques conclusives analogues à « cahute » est, de surcroît, impliqué dans une interrogative. La courbe intonative montante, par sa valeur suspensive et de relance, nous apparaît alors comme le motif conclusif à contretemps empêchant la résolution et, métaphoriquement, la chute attendue. Ainsi Baudelaire procède, par son fouet rythmique, au ◁ dressage ▷ d'une langue réputée trop coulante et indolente avec son continu phonosyntaxique : simulacre d'une mort lente en l'absence d'une instance critique qui s'y inscrit.

Un passage de *Fin de partie* de Beckett, où il est question d'un poème des *Fleurs du mal*, « Recueillement » (Baudelaire 1975, 140), rend compte, par la dramatisation, du procédé baudelairien. Ici, c'est la retouche correctrice qui produit des interruptions et des reprises alternées du débit :

Un peu de poésie. (*Un temps*). Tu appelais – (*Un temps. Il se corrige*). Tu RÉCLAMAIS le soir ; il vient – (*Un temps. Il se corrige*). Il DESCEND : le voici. (*Il reprend, très chantant*). Tu réclamaï le soir ; il descend : le voici (*Un temps*). Joli ça (*Un temps*). Et puis ? (*Un temps*). Instants nuls, toujours nuls, mais qui font le compte, que le compte y est, et l'histoire est close. (Beckett 1957, 111)

Dans ce « morceau de bravoure » parodique, où un texte lyrique (ou prétendu tel) se voit débité par un acteur inapte, plusieurs moments métaénonciatifs – au moins six – s'échelonnent :

1. L'encadrement présentatif du texte, où le partitif « un peu de » questionne l'intention lyrique en faisant du poème un simple échantillon didactique ;
2. Le plan métareprésentatif du texte lui-même, où on fournit en présence (sur la scène) des indications scéniques du débit réservées aux coulisses ;
3. Le moment autocorrectif en présence. Ici, la « retouche » provoque, contre tout automatisme mnémotechnique qui ferait avancer sans entrave le débit, une rétrogradation anaphorique ; le corps, pouvant reculer et s'arrêter, questionne l'irréversibilité du langage ;
4. Le moment métacritique (ou parabase), où l'acteur s'arrête pour juger le texte débité. Encore, le jugement de goût s'avère tautologique en ce qu'il ne prédique, par l'adjectif, que le pur plaisir de l'existant (« joli ça ») ;
5. Le moment « suspensif » de l'action suite à l'amnésie de l'interprète (« Et puis ? »).
6. Le moment « récapitulatif » où une voix surplombante, hors champ, rembobinant le fil de son débit questionne, comme un aparté, la vanité de cette séquence d'instant ( « instants nuls »). Vanité pourtant réaffirmée sur un plan ultérieur de la conscience : l'histoire n'est qu'une suite d'instant débités qui se referme circulairement sur elle-même dénonçant l'inanité de toute représentation.

Puisque, au niveau du discours, il n'y a pas de genres étanches, le « redressage » prosodique que Baudelaire pratique en poésie a son pendant dans la phrase de Flaubert. Une lettre que l'auteur des *Fleurs* adresse à son contemporain en 1862 est significative quant à leurs intentions communes : « Avez-vous observé qu'écrire avec une plume de fer c'est comme si on marchait avec des sabots sur des pierres branlantes ? » (Baudelaire 2000, 272)

Comme chez Baudelaire (« Le cygne »), chez Flaubert les mots sont « plus lourds que des rocs » (Baudelaire 1975, 86) ; d'où le choc que produit leur collision. Proust souligne, dans son article consacré au style de Flaubert, la « syntaxe déformante », l'allure syncopée, la « laideur », la « lourdeur » et l'« impromptu » (Proust 1994, 289). Bâtie avec de « lourds matériaux » qu'elle « soulève et laisse retomber avec le bruit intermittent d'un excavateur », la phrase flaubertienne a le « rythme obsesseur des machines qui servent à faire les déblais » (Proust 1994, 290). Cela, grâce aux fameux « blancs », béances creusées dans l'espace intraphrasal par des virgules disjonctives.<sup>23</sup> Proust remarquait encore chez Flaubert l'« extraordinaire changement de vitesse » (Proust 1994, 290) suite à la co-présence de deux clausules prosodiques dont la valeur est tout aussi bien thématique que formelle : la clausule suspen-

sive de l'« éternel imparfait » (Proust 1994, 290) dessinant, dans ce que Barthes appelle « une imagination de la pesée » (Barthes 1972, 76), un « plan incliné » (Proust 1994, 287), et la clausule conclusive tranchante du passé simple qui, avec sa pente anapestique, « opère un redressement » (Proust 1994, 286-287) rythmique.

Mais il y a aussi, chez Flaubert tout comme chez Baudelaire, des contretemps organiques ; une énergie houlomotrice où, au dire de Proust, « la vague refluant, de nouveau, va se reformer » (Proust 1994, 287). Un rôle propulseur dans ce procédé est joué par la conjonction coordinante « et » (cf. Barthes 1972, 79) qui, comme l'anacrouse, relance le débit.<sup>24</sup> Ce « et », simple cheville qui « n'ajoute rien » mais « ouvre » ; rideau qui, au dire de Roland Barthes, « se retire et découvre la scène des mots » (Barthes 1972, 79) commence, selon Proust, « une phrase secondaire et ne termine presque jamais une énumération » (Proust 1994, 287). Soustrait à sa fonction grammaticale (« partout où on mettrait « et » » Flaubert « le supprime » ; Proust 1994, 287), le « et » agit en somme hors champ et hors temps comme un pur ressort dynamique. À remarquer également la fonction antiphastique et en l'occurrence disjonctive de cette « conjonction », irremplaçable outil tout aussi bien logique que rythmique dont Baudelaire se sert pour signifier la fausse relation.<sup>25</sup> De même, marquant « une pause dans une mesure rythmique » (Proust 1994, 287), le « et », chez Flaubert, « divise un tableau » (Proust 1994, 287) : sa fonction clivante dynamise, aux yeux de Proust, les membres impairs de la phrase, occasionnant leur collision. Souvent, ce motif rythmique est renforcé par la présence du point virgule, qui accentue le clivage et sert de relance à la phrase (« ; et... »). Le point virgule accentuant par sa poussée propre le contretemps occasionné par la conjonction (commutateur sémantique autant qu'inverseur prosodique), le rythme anapestique (brève-brève-longue) ou iambique (brève-longue) se renverse souvent en rythme trochaïque (longue-brève) ou dactylique (longue-brève-brève) dessinant par cette cadence mineure une allure rétrograde.<sup>26</sup>

Une simple confrontation entre « Spleen IV » et un passage de *L'éducation sentimentale* rend compte des affinités prosodiques entre la poésie de Baudelaire et la prose de Flaubert, chez qui le contretemps est, tout à la fois, forme et thème :

Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle  
 Sur l'esprit gémissant en proie aux longs ennuis,  
Et que de l'horizon embrassant tout le cercle  
 Il nous verse un jour noir plus triste que les nuits ;

Quand la terre est changée en un cachot humide,  
 [...]

Quand la pluie étalant ses immenses traînées  
 D'une vaste prison imite les barreaux,  
Et qu'un peuple muet d'infâmes araignées  
 Vient tendre ses filets au fond de nos cerveaux,

Des cloches tout à coup sautent avec furie  
 [...]



= Et de longs corbillards, sans tambours ni musique,  
Défilent lentement dans mon âme [...]  
(Baudelaire 1975, 74)

Cela commençait sur un rythme grave, tel qu'un chant d'église, puis, s'animant crescendo, multipliait les éclats sonores, s'apaisait tout à coup ; et la mélodie revenait amoureusement, avec une oscillation large et paresseuse. (Flaubert 1965, 81)

Dans les deux cas, une structure tripartite d'unités rythmiques non isochrones produit l'effet douloureux de l'entrechoc : le moment ingressif se caractérise par une protase étirée, en tout homologue à l'anacrouse wagnérienne, obtenue par la combinaison de deux modules rythmiques progressifs et précipités (iambique-anapestique) annonçant l'arête ou acmé explosive ; mais cette explosion est empêchée par l'empiètement à contretemps d'un segment terminatif : une brusque coupe (tiret chez Baudelaire ; point virgule chez Flaubert) occasionne l'inversion rythmique. La conjonction, à contretemps, joue ici le rôle d'« inverseur » ou « commutateur » rythmique : le retard qu'elle provoque favorise le sillage égressif de la période.

Comme c'était plus haut le cas pour Baudelaire, on peut apprécier ces phénomènes chez Flaubert soit au niveau intraphrastique soit au niveau infralexical. Un exemple du premier cas est donné par le signifiant éponyme « Salammbô » qui sert, comme chez Debussy, de thème et d'illustration du procédé. Ici, la syllabe centrale (dont l'allongement nasal est renforcé par la duplication graphique du phonème /m/) est empêchée par la bilabiale occlusive /b/ puis suivie, comme par « effet de retour », d'une voyelle postérieure allongée : l'accent circonflexe, étirant la voyelle finale, marque le sillage égressif de l'articulation. Dans le même roman, l'anthroponyme de la déesse phénicienne « Tanit », fonctionne lui aussi comme une cellule rythmique autonome. L'accent contretonique, accent d'appui qui intéresse normalement la syllabe antépénultième d'un syntagme plurissyllabique (plus de 4 syllabes) est utilisé par Flaubert dans des morphèmes phonolexicaux brefs, rapprochant ainsi de manière inattendue deux positions toniques qui s'entrechoquent.

Plus appréciable est le phénomène au niveau intraphrasal, car la représentation du contretemps est de plus longue haleine et nous permet d'apprécier les homologues entre le temps du mot, le temps de la phrase et le temps de l'œuvre. Dans le célèbre incipit à cadence majeure de *Madame Bovary* – « Nous étions à l'étude, quand le Proviseur entra // suivi d'un nouveau habillé en bourgeois et d'un garçon de classe qui portait un grand pupitre. » (Flaubert 1972, 23) – l'entrechoc des deux mots iambiques brefs et consécutifs (entra // suivi) accentue celui, plus dilué et organique, qui a lieu entre les deux segments non isochrones de la protase et de l'apodose (l'élan de cette dernière étant relevé par la double rallonge d'un segment coordonné et d'une subordonnée relative). Par son élan dont la fonction est, justement, d'« ouvrir » le roman, la protase flaubertienne est en tout homologue à l'anacrouse wagnérienne. Par contre, l'un des passages conclusifs de *L'éducation sentimentale* nous propose une cadence mineure et une clausule finale « en guillotine » pour exposer la « chute » qui arrive, comme on

sait, à contretemps : « Vers la fin de mars 1867, à la nuit tombante, comme il était seul dans son cabinet, une femme entra. » (Flaubert 1965, 547)

À remarquer que le même dissyllabe iambique situé dans la protase de l'incipit de *Madame Bovary* se retrouve, ici, en position finale marquant par son rythme tronqué la rencontre subite avec le réel. Par cette période dont les membres longs alternent, comme chez Baudelaire, avec des membres courts (11-5-10-5) dessinant une allure syncopée, est signifié le paradoxe temporel de la « fin du début » ; en l'espèce, la fin irréversible du printemps amoureux qui constitue le *leitmotiv* du roman. Les signes de ponctuation, en tant que chevilles rythmiques, dynamisent ultérieurement cette distribution par une série de contrecoups prosodiques : un membre long, progressif et précipité est empêché par une coupe féminine (« tombante ») ; suit par relance le troisième membre qui, constituant une prémisse circonstancielle, empiète brusquement sur la clause conclusive. Cette apodose à contretemps, déjouant le présent de la réalisation, situe le « trop plein » de la protase dans le « posthume ». L'état posthume de la réalisation, futur dans le passé, est figuré, parmi d'autres, par un énoncé dont la structure antiphonale (strophe-antistrophe) est décompensée par l'anisochronie de ses membres : « Elle défit son peigne ; tous ses cheveux blancs tombèrent. » (Flaubert 1965, 552)

Dans cette phrase à cadence majeure le peigne joue le rôle de l'accroc et de la retenue ; là où la dissymétrie entre la protase et l'apodose ne provoquerait qu'une décompensation organique composant avec le temps progressif, la « défaite » impromptue de l'amour est figurée autant par le contre-accent (*peigne // tous*) que par le point virgule qui, par sa coupe à vif dans la phrase, nous avertit que le « barrage » symbolique des âges a été franchi à contretemps. La digue levée brusquement retombe en effet, comme une hyperbate, dans le trop tard, ne permettant que dans l'après coup la descente « fluviale » des cheveux. Ce *flumen orationis* tardif, dont la course est marquée par un rythme anapestique, est d'ailleurs contrecarré par un passé simple final dessinant, par son accent paroxyton, un « plan incliné » : la longue syllabe tonique ouverte laisse retomber après elle un long sillage postonique (*tombèrent*) qui freine et vanifie cette course même.

Par ce paradoxe temporel entretenu, la folie, « aboutissant de l'œuvre précédente », devient, nous dit Proust, « point de départ et matière même de l'œuvre qui suit » (Proust 1994, 296).

## Notes

- 1 Michela Landi enseigne la littérature française à l'Université de Florence. Moderniste et comparatiste, elle s'intéresse premièrement aux relations entre la littérature et la musique. Dans ce domaine, elle a publié plusieurs volumes et a dirigé un ouvrage collectif (*La double séance. La musique sur la scène théâtrale et littéraire*, Florence, FUP, 2017). Elle vient de faire paraître une monographie intitulée: *Baudelaire et Wagner* (Florence, FUP, 2019) où elle s'attache à questionner, par l'analyse du texte et du contexte, la perspective courante d'un Baudelaire enthousiaste admirateur de Wagner.

- 2 « Syncope : Prolongement sur le temps fort d'un son commencé sur le temps faible ; ainsi, toute note syncopée est à contretemps. » (Rousseau 1768, 467)
- 3 Derrida associe l'histoire de l'écriture à l'histoire « de la route, de la rupture, de la *via rupta*, de la voie rompue, frayée, *fracta* » (Derrida 1967, 158).
- 4 Cf. *Dictionnaire de musique* (Rousseau 1768, 384) : « PLIQUE, s. f. *Plica*, sorte de Ligature dans nos anciennes Musiques. La *Plique* étoit un signe de retardement ou de lenteur (*signum morositatis* dit Muris). »
- 5 « Et Flaubert était ravi quand il retrouvait dans les écrivains du passé une anticipation de Flaubert. » (Proust 1994, 283)
- 6 C'est de Wagner que se réclament les harmonies non-fonctionnelles de Schönberg.
- 7 Cf. la « Lettre sur la musique » (Wagner 2013, 393-394) : « Chez les prédécesseurs de Beethoven, nous voyons encore ces lacunes fâcheuses s'étendre même dans les morceaux symphoniques entre les motifs mélodiques principaux. [...] [Chez Beethoven] le résultat tout nouveau [...] fut donc d'étendre la mélodie [...] jusqu'à en faire un morceau de proportions vastes et d'une durée notable : ce morceau n'est autre chose qu'une mélodie unique et rigoureusement continue. »
- 8 « Le bruissement de la langue forme une utopie. [...] Celle d'une musique du sens ; j'entends par là que dans son état utopique la langue serait élargie, je dirais même *dénaturée*, jusqu'à former un immense tissu sonore dans lequel [...] le signifiant phonique, métrique, vocal se déploierait dans toute sa somptuosité, sans que jamais un signe s'en détache (viennne *naturaliser* cette pure nappe de jouissance). » (Barthes 1984, 101)
- 9 Proust (1990, 344) évoque notamment « cette ignorance qui est la nôtre, d'une aiguille arrivée sur le point [...] où le ressort déclenché de l'horlogerie va sonner l'heure [...]. Peut-être la crainte d'avoir déjà parcouru presque tout entière la minute qui précède le premier coup de l'heure, quand déjà celui-ci se prépare, peut-être cette crainte du coup qui serait en train de s'ébranler dans mon cerveau, cette crainte était-elle comme une obscure connaissance de ce qui allait être ». De même, comme le voit Isabelle Serça (2012, 134, 146), les notes infrapaginales montent, à côté des fameuses paperolles, « en rangs serrés à l'assaut du texte », ainsi « envahi par la force du commentaire ».
- 10 Cf. « La bise se rue à travers » (Verlaine 1962, 283) et « Marine » (Verlaine 1962, 67), où « chaque lame / En bonds convulsifs / Le long des récifs / Va, vient, luit et clame » (Verlaine 1962, 284).
- 11 « Le pliage est, vis-à-vis de la feuille imprimée grande, un indice, quasi religieux ; qui ne frappe pas autant que son tassement, en épaisseur, offrant le minuscule tombeau, certes, de l'âme. » (Mallarmé 1945, 379) Cf. Boulez (1969), dont les premières versions datent de 1957.
- 12 Stéphane Mallarmé, *Le mystère dans les lettres*.
- 13 Stéphane Mallarmé, « Crise de vers ». Mallarmé (1945, 367) évoque également dans « Crise de vers » « la brisure des grands rythmes littéraires [...] et leur éparpillement en frissons articulés ». Cf. aussi ce passage : « Toute la langue, ajustée à la métrique, y recouvrant ses coupes vitales, s'évade, selon une libre disjonction aux mille éléments simples. » (Mallarmé 1945, 361)
- 14 Stéphane Mallarmé, « Préface », *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*.
- 15 Ces « poursuites particulières », note encore Mallarmé (1945, 456), s'accomplissent sous une « influence [...] étrangère, celle de la Musique entendue au concert ; on en retrouve plusieurs moyens

- m'ayant semblé appartenir aux Lettres, je les reprends ». L'auteur tient à souligner que « de cet emploi à nu de la pensée avec retraits, prolongements, fuites, ou son dessin même, résulte, pour qui veut lire à haute voix, une partition ».
- 16 Stéphane Mallarmé, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. « Choit / la plume / rythmique suspens du sinistre / s'ensevelir / aux écumes originelles / naguère d'où sursauta son délire jusqu'à une cime / flétrie / par la neutralité identique du gouffre. » (Mallarmé 1945, 473)
- 17 Stéphane Mallarmé, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. Cf. « Salut » (Mallarmé 1945, 29), où le « tangage » du bateau est porteur d'un « salut ».
- 18 Cf. « Chanson d'automne » (Verlaine 1962, 72-73), où l'attaque implosive (le sanglot) est projetée dans le temps par la friction que fait sur les cordes le dentelé de l'archet (« Les sanglots longs / des violons / de l'automne... »).
- 19 Charles Baudelaire, « Le cygne ».
- 20 Baudelaire ridiculise les négociations de George Sand, au nom de la liberté du génie, avec les imprimeurs en vue de s'affranchir des contraintes de la ponctuation. Cf. là-dessus Serça (2012, 79). Cf. également ce passage de Baudelaire (1976, 105) à propos de Gautier : « [...] le prix de *style coulant* est donné indistinctement à tous les écrivains connus, l'eau claire étant probablement le symbole le plus clair de beauté pour les gens qui ne font pas profession de méditer. »
- 21 La tension entre verticalité et horizontalité est un motif formel récurrent chez Baudelaire (cf., p. ex., dans *Les fleurs du mal*, « Correspondances » ; Baudelaire 1975, 11), où l'image du « pilier » est contrebalancée par la présence de « longs échos » ; de même, fréquent est le jeu formel entre segments rythmiques inégaux (cf., cette fois, l'aphorisme d'Hippocrate « *ars longa, vita brevis* », paraphrasé dans « Le guignon », Baudelaire 1975, 17).
- 22 Cf. « De profundis clamavi » (Baudelaire 1975, 32) : « Tant l'écheveau du temps lentement se dévide ! »
- 23 Proust (1994, 291) cite à deux reprises la célèbre phrase syncopée de *l'Éducation sentimentale* : « Et Frédéric, béant, reconnut Sénécal », ainsi que la phrase à cadence majeure se terminant en guillotine : « Il voyagea. Il connut la mélancolie des paquebots... ».
- 24 « Le terme impair a toujours une fonction excentrique ; il reste extérieur à la structure paire et ne fait que la coiffer. » (Barthes 1972, 74)
- 25 Cf. « Correspondances » (Baudelaire 1975, 11) : « vaste comme la nuit et comme la clarté ».
- 26 Cf. ces deux passages, au début de *L'éducation sentimentale*, où l'incipit est une relance : « Enfin le navire partit ; et les deux berges, peuplées de magasins, de chantiers et d'usines, filèrent comme deux larges rubans que l'on déroule. » « À travers le brouillard, il contemplant des clochers, des édifices dont il ne savait pas les noms ; puis il embrassa, dans un dernier coup d'œil, l'île Saint-Louis, la Cité, Notre-Dame ; et bientôt, Paris disparaissant, il poussa un grand soupir. » (Flaubert 1965, 21)

## Bibliographie

- Adorno, Theodor W. : *Mots de l'étranger et autres essais. Notes sur la littérature II*. Paris : Éditions des Sciences de l'Homme, 2004.
- Balzac, Honoré de : *La comédie humaine. Études analytiques*. Paris : Garnier, 2008.
- Barthes, Roland : *Le degré zéro de l'écriture*. Paris : Seuil, 1972.
- Barthes, Roland : *Le bruissement de la langue*. Paris : Seuil, 1984.
- Barthes, Roland : *Comment vivre ensemble. Simulation de quelques espaces quotidiens. Notes de cours et de séminaires au Collège de France, 1976-1977*. Éd. Claude Coste. Paris : Seuil/IMEC, 2002.
- Baudelaire, Charles : *Œuvres complètes*. Éd. Claude Pichois. 2 vol. Paris : Gallimard, 1975-1976.
- Baudelaire, Charles : *Correspondance*. Éd. Claude Pichois et Jérôme Thélot. Paris : Gallimard, 2000.
- Beckett, Samuel : *Fin de partie*. Paris : Minuit, 1957.
- Benjamin, Walter : *Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*. Paris : Payot, 2002.
- Benveniste, Émile : *Problèmes de linguistique générale*. Paris : Gallimard, 1966.
- Bourion, Sylveline : *Le style de Claude Debussy : duplication, répétition et dualité dans les stratégies de composition*. Paris : Vrin, 2011.
- Breton, André : *Nadja*. Paris : Gallimard, 1964.
- Debussy, Claude : *Cinq poèmes de Charles Baudelaire*. FL 70. Paris : Paxent, 1890.
- Debussy, Claude : *Trois mélodies de Verlaine, pour voix et piano*. FL 85. Manuscrit de 1891.
- Debussy, Claude : *Préludes pour piano. Livre premier*. FL 125. Paris : Durand, 1910.
- Debussy, Claude : *Monsieur Croche et autres écrits*. Éd. François Lesure. Paris : Gallimard, 1987.
- Derrida, Jacques : *De la grammatologie*. Paris : Minuit, 1967.
- Doret, Gustave : *Temps et contretemps. Souvenirs d'un musicien*. Fribourg : Éditions de la Librairie de l'Université, 1942.
- Flaubert, Gustave : *L'éducation sentimentale*. Éd. Albert Thibaudet. Paris : Gallimard, 1965.
- Flaubert, Gustave : *Madame Bovary*. Éd. Thierry Laget. Paris : Gallimard, 1972.
- Joos, Maxime (éd.) : *Debussy. Jeux de formes*. Paris : ENS-Editions Rue d'Ulm, 2004.
- Kierkegaard, Søren : *Miettes philosophiques. Le concept de l'angoisse. Traité du désespoir*. Éd. Knut Verlov et Jean-Jacques Gateau. Paris : Gallimard, 1990.
- Mallarmé, Stéphane : *Œuvres complètes*. Éd. Henri Mondor. Paris : Gallimard, 1945.
- Meschonnic, Henri : *Concept du rythme*. Paris : Verdier, 1982.
- Meschonnic, Henri : *La rime et la vie*. Paris : Gallimard, 2006.
- Michaux Henri : *Misérable miracle. La mescaline*. Paris : Gallimard, <sup>2</sup>1972.
- Montesquieu, Charles de : *Lettres persanes*. Éd. Laurent Versini. Paris : Garnier-Flammarion, 1995.
- Proust, Marcel : *Le temps retrouvé*. Éd. Pierre-Edmond Robert. Paris : Gallimard, 1990.
- Proust, Marcel : *Essais et articles*. Éd. Pierre Clarac et Yves Sandre. Paris : Gallimard, 1994.
- Rousseau, Jean-Jacques : *Dictionnaire de musique*. Paris : Libraire Veuve Duchesne, 1768.
- Sartre, Jean-Paul : *Baudelaire*. Paris : Gallimard, 1947.
- Sauvanet, Pierre : *Le rythme grec d'Héraclite à Aristote*. Paris : PUF, 1999.
- Serça, Isabelle : *Esthétique de la ponctuation*. Paris : Gallimard, 2012.

Verlaine, Paul : *Œuvres poétiques complètes*. Éd. Y.-G. Le Dantec et Jacques Borel. Paris : Gallimard, 1962.

Wagner, Richard : *Écrits sur la musique*. Éd. Jean Launay. Paris : Gallimard, 2013.

## Discographie

Boulez, Pierre : *Pli selon pli, portrait de Mallarmé*. Avec Halina Lukomska et l'orchestre symphonique de la BBC. CBS 75770, 1957 (33 tours).