

Extrait du Rhuthmos

<http://rhuthmos.eu/spip.php?article32>

Rythme, langage et subjectivation selon Henri Meschonnic

- Recherches

- Le rythme dans les sciences et les arts contemporains



Date de mise en ligne : jeudi 15 juillet 2010

Rhuthmos

Sommaire

- [Le rythme comme opérateur du sujet de l'oeuvre d'art](#)
- [L'art comme rythmisation de la vie singulière](#)

Henri Meschonnic a produit une théorie du rythme très intéressante, mais qui reste encore largement méconnue. On trouvera ci-dessous une présentation succincte de ses principaux enjeux et [ici](#) une analyse de quelques-unes de ses limites. Ce texte est extrait de P. Michon, Fragments d'inconnu. Pour une histoire du sujet, Paris, Le Cerf, 2010 - p. 168-172 et 188-191.

Le rythme comme opérateur du sujet de l'oeuvre d'art

Meschonnic a engagé très tôt une réflexion sur la fonction poétique telle que l'a théorisée Roman Jakobson en 1960 dans un article célèbre. Karl Bühler, dans les années 1930, avait réduit l'activité langagière à trois fonctions principales : les fonctions expressive, appellative et référentielle. Jakobson montre qu'il faut ajouter à ce schéma au moins trois autres fonctions très importantes et sans lesquelles il ne peut pas y avoir d'activité langagière : les fonctions phatique (établissement, entretien et coupure de la communication), métalinguistique (quand le discours se prend lui-même pour référent) et poétique (où l'accent est mis sur le message pour son propre compte).

Pour Meschonnic, cet article est à la fois un obstacle et une avancée. D'une part, en mettant l'accent sur la propriété autotélique des discours, en particulier sous la forme de la paronomase (« *I like Ike* », « *I scream for icecream* »), Jakobson fait de la poésie une activité avant tout formelle. Même s'il lui voit une fonction productrice et critique de l'idéologie, la poésie constitue un jeu où l'on joue avec le langage pour lui-même. Définition d'époque qui donnera la littérature combinatoire que l'on connaît, ainsi que la poétique formaliste de Barthes, de Genette, de Greimas ou de Todorov. C'est pourquoi il nous faut aujourd'hui définir cette fonction autrement que ne l'a fait le structuralisme.

Mais son apport reste déterminant sur un autre plan. D'une part, il postule une continuité entre le discours quotidien et le discours poétique, qui ne fait que pousser à son maximum une propriété commune du langage. De l'autre, en s'intéressant plus particulièrement aux effets de sens de la paronomase, il ouvre la voie à une théorie de la signifiante généralisée. La paronomase est en effet la manifestation sur le plan des phonèmes du principe fondamental de la fonction poétique, qui consiste dans la projection du « principe d'équivalence de l'axe de la sélection sur l'axe de la combinaison [1] ». C'est pourquoi « en poésie toute similarité apparente dans le son est évaluée en termes de similarité et/ou de dissimilarité dans le sens » (p. 239). Ainsi, comme le commente Gérard Dessons, « cette définition signifie que la fonction poétique a pour effet de remplacer le système de production du sens inhérent à la combinatoire syntaxique par un autre système, où les éléments de la chaîne linguistique entretiennent entre eux des relations d'équivalence, de similarité, et non plus de hiérarchie logique [2] ».

Le travail de Jakobson n'est toutefois que l'une des sources des concepts qu'élabore Meschonnic au cours des années 1970. Meschonnic puise également - et à son dire principalement - dans l'étude de l'écriture biblique et de sa traduction, réinterprétées à la lumière de Benveniste. Dans la Bible, au moins dans la version massorétique qu'il utilise, l'écriture ne s'oppose pas à l'oralité, le sens ne s'oppose pas au son. Le texte biblique s'appuie, comme tout discours, sur une syntaxe et un lexique, mais il fonctionne prioritairement autour d'un système d'accents, de contre-accents, de reprises en écho consonantiques et vocaliques qui sont autant de marques d'un oralité inscrite dans l'écriture même. Si bien que le sens n'y apparaît pas comme un produit de l'articulation syntaxique des seuls signifiés, mais comme la « signifiante » produite par le jeu de l'ensemble des signifiés-signifiants.

La « signifiante » est un concept que Meschonnic emprunte à Benveniste. Le mot, qui existait au Moyen Âge sous la forme « segnefiante » (1080) avait disparu au profit de signification. Il s'agit donc d'une récréation formée sur le patron de « signifiant », mais qui remotive du coup ce mot par son sens de participe présent. En le proposant, Benveniste voulait se dégager du concept de signification lié au rapport entre le signe et son référent, et le remplacer par un concept désignant l'activité de signifier elle-même. Mais il restreignait aussi la signifiante à la propriété que possèdent les systèmes de signes de signifier. Meschonnic applique, pour sa part, le terme à la production signifiante des discours et en particulier des textes littéraires. Dans l'activité langagière, « une performativité morphologique relationnelle, neutralise l'opposition du signifiant et du signifié. [...] Cette neutralisation implique une fonction représentative du langage comme discours, à tous les niveaux linguistiques, dans l'intonation, la phonologie, la syntaxe (l'ordre des mots), l'organisation du discours [...], etc. Il n'y a plus alors un signifiant opposé à un signifié, mais un seul signifiant multiple, structurel, qui fait sens de partout, une signifiante (signification produite par le signifiant) constamment en train de se faire et de se défaire [3] ». C'est ce signifiant unique et multiple à la fois, producteur de signifiante, que Meschonnic va désormais appeler le *rythme* : « Je définis le rythme dans le langage comme l'organisation des marques par lesquelles les signifiants, linguistiques et extra-linguistiques (dans le cas 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. Ces marques peuvent se situer à tous les "niveaux" du langage : accentuelles, prosodiques, lexicales, syntaxiques [4] . »

Ainsi Meschonnic invente-t-il un concept nouveau qui va pouvoir désigner le sujet du discours et le sujet du poème. Benveniste avait remarqué que le sujet de l'énonciation est sui-référentiel et performatif. Comme la phrase « je baptise ce vaisseau Liberté », l'énonciation de *je* « se réfère à une réalité qu'il constitue lui-même [5] » : « Est "ego" qui *dit* "ego" » (p. 259). Les phrases performatives produisent des actes sociaux où le sujet est convoqué (rien ne se passerait sans lui) mais où il est tout de même au second plan (il s'agit de baptiser, de nommer, de juger, d'ouvrir une séance, etc.). L'énonciation du *je* est, pour sa part, un acte pur d'instauration du sujet. Meschonnic propose d'étendre cette capacité performative d'instauration du sujet à tout le discours. Sera « ego » qui dit, lit, écrit ou traduit une oeuvre, c'est-à-dire énonce l' « ego » qui est dispersé dans son rythme.

Le rythme constituant l'opérateur principal du sens dans le discours (« le rythme fait sens »), il devient également l'opérateur du « sujet du discours » : « Le sens étant l'activité du sujet de l'énonciation, le rythme est l'organisation du sujet comme discours dans et par son discours [6] . » Toutefois, de même qu'il ne faut pas confondre, chez Benveniste, le sujet de l'énonciation (à chaque fois différent) avec le locuteur, c'est-à-dire le corps parlant (à l'identité fluante), de même il ne faut pas identifier, chez Meschonnic, ce sujet du discours avec les deux précédents. Le corps parlant et le sujet de l'énonciation sont des universels. Sauf pathologies et troubles du langage, tout être humain y a accès dans une plénitude immédiate. On est un sujet de ce type ou pas. Le sujet du discours poétique, lui, n'est pas un universel [7]. En effet, le rythme poétique se distingue de deux autres types de rythme propres au langage ordinaire : « On peut reconnaître non trois rythmes, comme Tomachevski, mais trois catégories de rythme, mêlées dans le discours : le rythme linguistique, celui du parler dans chaque langue, rythme de mot ou de groupe, et de phrase ; le rythme rhétorique, variable selon les traditions culturelles, les époques stylistiques, les registres ; le rythme poétique, qui est l'organisation d'une écriture. Les deux premiers sont toujours là. Le troisième n'a lieu que dans une oeuvre. Ils déterminent chacun une linguistique du rythme, une rhétorique du rythme, une poétique du rythme, la dernière présupposant les deux autres [8]. » Il y a donc un sujet du « parler » qui est un universel et qui prolonge le sujet de l'énonciation sur le plan du « rythme objectif de langue dans ses discours » (p. 511), et un sujet du « discours poétique » qui est nettement séparé des deux autres et qui fait passer du parlé à l'oral [9]. C'est ce sujet que Meschonnic appelle le « sujet du poème » ou le « sujet de l'écriture ».

Il y a donc un corps parlant, un sujet de l'énonciation, qui se prolonge dans le sujet du parler propre aux rythmes linguistiques, et un sujet de l'écriture, du poème ou du discours poétique. Seul le sujet de l'écriture est lié à une production de valeurs telle qu'elle va permettre l'individuation et le partage de l'oeuvre : « Le sujet est un universel linguistique ahistorique : il y a toujours eu sujet, partout où il y a eu langage [...]. Mais il n'y a de sujet de l'écriture que quand il y a transformation du sujet de l'écriture en sujet de réénonciation [10]. » Le sens de la notion de « sujet du poème » dépend donc en dernier ressort de ce concept de valeur sur lequel il nous faut nous pencher maintenant et

qui va nous permettre de relier les propositions de la poétique à la problématique de l'éclatement des sphères de valeur, de la médiation esthétique et de l'unicité ou pluralité de la modernité.

[...]

L'art comme rythmisation de la vie singulière

Pour Meschonnic aussi, le sujet est une valeur en ce sens qu'il offre à tout être humain la possibilité constamment renaissante de considérer sa vie comme une aventure, c'est-à-dire au sens fort comme non encore advenue, comme promesse de liberté. De même que pour Benveniste l'énonciation est toujours une réinvention, même dans les actes de discours les plus banals, de même pour Meschonnic le poème est une « invention de l'ordinaire [11] ». Il reste que le sujet du poème n'est pas totalement réductible au sujet de l'énonciation ; il possède en particulier une dimension rythmique signifiante qui à la fois plonge le sujet dans le corps et prolonge le corps dans le sujet.

Dans la Bible, nous l'avons vu, tout au moins dans sa version originale car les traductions grecques puis latines empêchent de le percevoir, l'écriture ne s'oppose pas à l'oralité, le sens ne s'oppose pas au son. Le texte biblique s'appuie comme tout discours sur une syntaxe et un lexique, mais il fonctionne prioritairement autour d'un système d'accents, de contre-accents, de reprises en écho consonantiques et vocaliques qui sont autant de marques d'un oralité inscrite dans l'écriture même. Si bien que le sens n'y apparaît pas comme un produit de l'articulation des seuls signifiés, mais comme la « signifiance » produite par le jeu de l'ensemble des signifiants.

C'est ce jeu, unique et multiple à la fois, que Meschonnic appelle le « rythme ». La systématisme du rythme porte l'ensemble du discours à l'état de performatif et donne à la signifiance la force pragmatique inépuisable et mobile qu'on lui connaît dans les grandes oeuvres de la littérature. On passe ainsi du petit sujet universel identifié au coeur du langage phrastique par Benveniste au large sujet du langage poétique, qui n'est pas moins universel mais dont les caractéristiques éthiques (et politiques) sont un peu différentes nous allons le voir.

De cette mise au jour du sujet du poème résulte en effet plusieurs conséquences :

1. On s'aperçoit que la classe des performatifs (au sens où des énoncés font littéralement ce qu'ils disent) ne contient pas que des phrases, comme le soutenaient Austin et Benveniste, mais aussi des textes entiers : les oeuvres littéraires.
2. À la différence de la plupart des énoncés performatifs phrastiques, les effets que ces dernières provoquent ne sont pas nécessairement volontaires ni conscients. Il y a même beaucoup de chances qu'ils se produisent à l'insu du locuteur ou du lecteur : « Le langage à contrainte maximale d'un texte littéraire a une force qui joue trop de tous les signifiants pour qu'on puisse même en discerner tous les éléments. Cette force n'implique ni un savoir ni une intention - au sens où elle ne saurait en être le produit délimité. Elle n'agit que par débordement » (p. 192).
3. L'effet de ce performatif est à la fois infini et indéfini. Il ne s'épuise pas dans le temps, il transgresse toutes les frontières de classes, de genres, de nationalité, de races. En même temps, il est en grande partie virtuel et ne se réalise que dans des situations nouvelles et par un engagement critique ou heuristique des locuteurs. Le *je* d'un texte littéraire n'est pas une place vide, comme peut l'être le *je* de l'énonciation, il constitue une entité sémantique pleine de sens déjà réalisés, mais aussi pleines de sens potentiels, de transformations virtuelles. Il est une boule d'énergie inépuisable, une réalisation terrestre du mouvement perpétuel, un petit morceau d'absolu.

4. Comme n'importe quel performatif, un texte littéraire « fait » quelque chose à chaque fois qu'il est énoncé, mais ce faire n'est jamais un acte d'autorité (comme dans « *Je déclare que la séance est ouverte* »), il est plutôt du type de l'engagement de celui qui l'énonce (comme dans « *Je jure de dire la vérité* »). Il transforme donc son lecteur-auditeur, non pas en agissant impérativement sur son psychisme, mais plutôt en engageant celui-là, souvent qu'il s'en rende compte, à adopter une autre manière de vivre dans le corps, le langage et le social : « L'activité du poème fait du texte tout entier un *je*, et transforme par là le *je* du lecteur, en sorte qu'il participe, même, encore une fois, s'il ne le sait pas, de ce *je* nouveau, continu, contagieux, historique et trans-historique, trans-subjectif [12]. »

5. Cette participation d'un individu singulier donné à un sujet poétique implique ce que j'appellerai pour ma part une *rythmisation de sa vie*, une mise en forme de son activité de corps-langage-social, c'est-à-dire un changement non pas tant de ses représentations, de ses opinions ou de ses valeurs, ni même de son caractère ou de sa mentalité (ce qui n'est pas exclu non plus), mais en premier lieu de sa *manière* de se mouvoir dans le corps, d'avancer dans le discours et de jouer dans les interactions sociales, et, ce faisant, de donner sens au monde, aux événements et à soi-même. Toute oeuvre littéraire - et l'on peut probablement étendre cette constatation à toute oeuvre d'art - possède « la capacité de transformer les conditions du voir, du sentir, du comprendre, du lire et de l'écrire » (p. 142) et, plus largement encore, les cadres fondamentaux du vivre, comme notre manière d'être dans le temps ou les modalités de notre rapport au monde ou aux autres : « Le poème transforme donc aussi notre rapport au réel. Puisqu'il transforme nos manières de sentir, de penser, d'être dans le temps et dans l'histoire, nos manières d'être avec les autres » (p. 384). L'oeuvre littéraire fait ainsi accéder un individu locuteur à un sujet qui « rythme » (au sens de donner forme au mouvant), de façon à chaque fois spécifique, l'activité de son corps-langage-social [13] : « Le sujet est la voix qui s'entend sous les mots [...]. Il est, d'aussi loin qu'Héraclite, un *homme-rythme* » (p. 363).

6. Lorsque l'on se place du point de vue de la poétique, on comprend ainsi qu'à la subjectivation énonciative décrite par Benveniste sur le plan syntaxique s'ajoutent d'autres processus de subjectivation impliquant cette fois tous les niveaux du langage, depuis la syntaxe et le lexique jusqu'aux niveaux signifiants, en passant par les gestes et mimiques qui accompagnent le discours. Quand ils parlent, les locuteurs accèdent non seulement à l'ensemble des formes subjectives que leur garantit universellement l'appareil de l'énonciation, mais ils participent également à des effets de subjectivation produits par les discours, pris cette fois comme ensembles rythmiques signifiants historiquement spécifiques. Alors que l'observation de l'énonciation mettait en évidence une forme de subjectivation discontinue (liée aux instances discrètes des prises de parole), mais permettant de poser l'unité des expériences et la permanence de la conscience - ce que Benveniste appelle à l'instar de Mauss la « personne » - l'analyse de ces rythmes langagiers montre une forme de subjectivation continue (liée à l'ensemble du système des marques signifiantes d'un discours) et débordant constamment l'instant de l'expérience et de la conscience de soi. Fondée sur des marques signifiantes dispersées le long de la chaîne parlée mais qui restent à travers le temps, notamment par les échos prosodiques, en interaction les unes avec les autres, cette subjectivation déborde et engage les locuteurs sans qu'ils le sachent. La subjectivation « rythmique » apportée par les discours consiste ainsi essentiellement à modifier le corps-langage-social des locuteurs et à les faire participer à des formes d'expérience corporelles-langagières-sociales qui les dépassent.

[1] R. JAKOBSON, *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963, p. 220.

[2] G. DESSONS, *Introduction à la poétique, Approches des théories de la littérature*, Paris, Dunod, 1995, p. 239.

[3] H. MESCHONNIC, *Le Signe et le poème*, Paris, Gallimard, 1975, p. 512.

[4] H. MESCHONNIC, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 1982, p. 216-217.

[5] É. BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, p. 274.

[6] H. MESCHONNIC, *op. cit.*, p. 217, même idée p. 71, où Meschonnic redouble l'expression « organisation du sujet » par celle de « configuration du sujet ».

[7] J'avais écrit, tout d'abord, qu'il connaissait « des degrés », en m'appuyant sur l'idée que le poème est une forme de « subjectivité maximale » (H. MESCHONNIC, *op. cit.*, p. 86) du discours ordinaire, un « maximum de contraintes » (*Ibid.*). À la relecture, et après discussion, il m'a semblé que cette interprétation est erronée et que, comme certains textes de *Critique du rythme* le montrent clairement, il faut concevoir une différence de nature et non pas de degré entre le sujet du parler et le sujet du poème. Je garde toutefois ici la mémoire de cette erreur d'interprétation, car elle montre l'ambiguïté des termes « maximal », « maximum », « maxi-malisé », etc. que Meschonnic utilise pour parler du rythme (s'il y a des activités maximales de langage, on pense immédiatement qu'il existe aussi des activités minimales impliquant ainsi une continuité entre le sujet du parler et le sujet du poème). Surtout, elle pose la question de ce que j'appellerai les « petits maîtres ». Y a-t-il des degrés dans la valeur artistique des oeuvres - ce qui me semble proche de la réalité empirique ? Ou bien faut-il considérer qu'elles sont, en tant qu'individus, incomparables les unes aux autres, et que toute oeuvre, la plus infime soit-elle, possède une valeur égale à toute autre - ce qu'il faut conclure de la conception de Meschonnic ?

[8] H. MESCHONNIC, *op. cit.*, p. 223, même idée p. 459.

[9] « Le parlé est le phonique, qui s'oppose à l'écrit. L'oral, libéré de cette confusion, peut désigner le primat du rythme et de la prosodie comme mode de signifier, autant dans le parlé que dans l'écrit. En fait, la seule et plénière réalisation de l'oralité est l'écriture, quand elle est une forme-sujet » H. MESCHONNIC, *Politique du rythme, politique du sujet*, Lagrasse, Verdier, 1995, p. 380.

[10] H. MESCHONNIC, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 1982, p. 72.

[11] H. MESCHONNIC, *Politique du rythme, politique du sujet*, Lagrasse, Verdier, 1995, p. 75.

[12] H. MESCHONNIC, *op. cit.*, p. 192.

[13] J'ai tenté de généraliser cette idée dans P. MICHON, *Rythmes, pouvoir, mondialisation*, Paris, PUF, 2005 et *Les Rythmes du politique. Démocratie et capitalisme mondialisé*, Paris, Les Prairies ordinaires, Paris, 2007. Il y a ici, me semble-t-il, une proximité, qu'il faudrait travailler à mieux évaluer, avec ce que Wittgenstein entendait par le concept en fin de compte assez obscur de « forme de vie » qu'il liait à celui de « jeu de langage ».