Le rythme et la visée

Antonio Rodriguez

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/edl/834>

DOI : 10.4000/edl.834

ISSN : 2296-5084

Éditeur

Université de Lausanne

Édition imprimée

Date de publication : 15 mai 2015

Pagination : 163-188

ISBN : 978-2-940331-45-1

ISSN : 0014-2026

Référence électronique

Antonio Rodriguez, « Le rythme et la visée », *Études de lettres* [En ligne], 1-2 | 2015, mis en ligne le 15 mai 2018, consulté le 20 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/edl/834> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/edl.834>

LE RYTHME ET LA VISÉE

Les principales théories contemporaines du rythme se fondent généralement sur des aspects phoniques et prosodiques du discours et délaissent la portée visuelle du texte. Cet oubli fréquent résulte d'une longue histoire et d'une antique rivalité entre la représentation, associée à la peinture, et le rythme, rattaché à la musique. Par la recherche d'une définition renouvelée, cette étude tend à surmonter une telle dichotomie en montrant que la visée (1) du regard, associée à la conscience du phrasé et d'autres phénomènes, devient rythmiquement sensible et prend sens par la visée (2) d'une intentionnalité discursive. Le conflit entre la subjectivation de l'énonciation chez Meschonnic et l'objectivité structurale d'une métrique générative chez Roubaud peut alors être dépassé.

Dans le chapitre IV de la *Poétique*, Aristote inscrit le rapport aux œuvres dans deux nécessités naturelles : la représentation et le rythme allié à la mélodie. Pourtant, au moment même où il pose son deuxième fondement, le philosophe le délaisse et revient à son développement sur la *mimésis* des actions :

La tendance à imiter nous étant naturelle ainsi que *la mélodie et le rythme* (car il est évident que les mètres sont des parties des rythmes), ceux qui étaient au départ les plus doués à cet égard progressèrent petit à petit, et c'est par leurs improvisations qu'ils donnèrent naissance à la poésie.

Puis la poésie se divisa selon les caractères propres à chacun : les auteurs graves *imitaient les belles actions* [...], ceux qui étaient plus communs celles des hommes bas [...] pendant que les autres composaient des hymnes ou des éloges¹.

1. Aristote, *Poétique*, chapitre IV, 1445b 20-27, p. 13. Je souligne.

Si, dans ce traité, le rythme apparaît par la suite sommairement comme un « assaisonnement » ou un élément de la construction du vers épique², la « vampirisation » par le philosophe, dont a traité récemment Florence Dupont³, ne touche pas uniquement la puissance du théâtre vivant, mais également, au sein même de la poétique des textes, le rythme et la prosodie. Davantage que l'écriture et ses composantes sensibles, le philosophe se concentre sur l'agencement de l'intrigue, l'enchaînement et la teneur des actions. Son argumentation accorde une attention considérable à la fiction ou à la figuration – pour prendre des termes actuels – aux dépens de ce que Gérard Genette nomme la « diction » poétique – non seulement la performance du texte, mais surtout en tant qu'acte sensible le rythme et la prosodie. Dans ce déséquilibre initial apparaît la rivalité de deux nécessités naturelles dans notre relation aux œuvres de langage : d'un côté, la représentation de la vie humaine, régulièrement associée à la peinture (*Ut pictura poesis*) ; d'un autre côté, la puissance rythmique du texte, qui relèverait le plus généralement de la musique (*Ut musica poesis*). Cet écart, tantôt accru par certains poéticiens, tantôt conçu comme une complémentarité, renvoie à une série de dédoublements dans les théories actuelles. Dans leur étude sur la réception affective de la littérature, Kneepkens et Zwaan distinguent les émotions face à la fiction (« fiction emotions ») et les émotions face à l'artefact (« Artefact emotions »)⁴ – en supposant que la littérature possède un « artefact » à l'instar de la peinture ou de la sculpture. En poésie, la pensée de Paul Ricœur, qui renouvelle la poétique aristotélicienne, considère la poésie comme une « métaphore vive » généralisée par rapport à la configuration du récit, délaissant totalement les affections du rythme⁵ ; alors qu'en poéticien et linguiste Henri Meschonnic part du rythme pour bâtir la subjectivation par la discursivité, selon une éthique et une anthropologie fondées sur l'énonciation⁶.

2. *Ibid.*, 1449a 25-30 (pour l'assaisonnement) ; 1459b 31-1460b 4 (pour le vers épique).

3. F. Dupont, *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*.

4. E. W. Kneepkens, R. A. Zwaan, « Emotions and literary text comprehension ».

5. P. Ricœur, *La métaphore vive*.

6. H. Meschonnic, *Critique du rythme*.

Comme l'indiquait Emile Benveniste, le « rhuthmós », qui engage étymologiquement une « manière particulière de fluer »⁷, renvoie par son suffixe à une « modalité particulière d'accomplissement, telle qu'elle se présente aux yeux ». Or des yeux il est peu question dans les poétiques du rythme, comme si les accents et les divers traits de la prosodie le caractérisaient mieux, comme si la « sphère O.R.L. (oto-rhino-laryngologie) », telle que la nommait Henri Meschonnic⁸, était la voie privilégiée pour accéder à une configuration sensible du discours. Si un tel intérêt est souvent justifié par la formation musicale des poéticiens, il n'en reste pas moins une question centrale dans la définition du rythme ; car celui-ci, s'il peut s'élaborer visuellement et s'il peut être inclus dans les échelles sensibles du texte, doit être pensé différemment. Tel est l'objectif d'une association étroite entre le rythme et la visée. Par « visée », j'entends dans un premier temps « l'action de diriger la vue sur le texte », afin d'intégrer les données visibles du rythme. Mais cette « visée », au sens restreint, renvoie à une autre « visée », plus globale, celle de l'intentionnalité du discours, de l'articulation des différents plans dans une configuration, lyrique par exemple⁹.

La confrontation entre le référentiel pictural ou musical en poésie met en évidence les présupposés conflictuels des théories du rythme. Dans la présente étude, je m'arrête sur trois moments, en apparence hétérogènes, qui rejouent et déjouent les tensions entre la peinture et la musique lorsqu'une définition du rythme en littérature est tentée. En outre, il me paraît utile de quitter momentanément les traditions occidentales, le renvoi systématique à la Grèce ou à la Rome antiques, pour ressourcer la réflexion dans la poésie chinoise. L'œuvre de Wang Wei sous l'empire des Tang, le tournant de Charles Batteux dans sa poétique du lyrique au milieu du XVIII^e siècle et les tentatives de Guillaume Apollinaire pour rendre la pluie en calligrammes pendant la Grande Guerre forment les trois événements qui me semblent propices pour considérer la visée du rythme. En apparence, ces époques et les préoccupations des auteurs

7. E. Benveniste, « La notion de "rythme" dans son expression linguistique », p. 333.

8. G. Dessons, H. Meschonnic, *Traité du rythme*, p. 53.

9. Sur la question de l'intentionnalité discursive, je renvoie à ma synthèse dans *Le pacte lyrique* ; ainsi qu'au regain d'intérêt pour le travail de Roman Ingarden en France à partir des réflexions de Jean-Marie Schaeffer : J.-M. Schaeffer, Ch. Potocki (dir.), *Roman Ingarden : ontologie, esthétique, fiction*.

restent sans circulation entre elles, mais elles nous permettent de saisir ce qui peut caractériser l'alternance des paradigmes musicaux et picturaux dans les théories du rythme.

1. En partant de la tradition chinoise

Avec Wang Wei (699-759 ou 701-761), nous tenons une figure légendaire de la conjonction des arts, car ce grand poète était aussi un peintre majeur, initiateur du monochrome au lavis, de la peinture du paysage et un musicien talentueux¹⁰. Poète de cour pendant l'âge d'or de la dynastie Tang, Wang Wei occupa un poste de fonctionnaire, administrateur de la musique impériale. Confronté aux troubles de la guerre de 755, il se retira à la campagne et écrivit des poèmes sur la nature, parmi une production nombreuse. Un commentaire de Su Shi résume l'importance de Wang Wei dans la tradition chinoise : « Qui goûte la poésie de [Wang Wei] trouve au sein de la poésie la peinture. Qui contemple la peinture de [Wang Wei] trouve au sein de la peinture la poésie. »¹¹ A l'instar de Wang Xizhi (321-379 ou 303-361), « le prince des calligraphes », Wang Wei incarne l'ambition constante des lettrés chinois de faire se rejoindre la peinture et la poésie pour animer le « mot-œil » qui permet d'entrer dans le souffle primordial, le *Qi*. L'art de la poésie se conjugue parfaitement à celui de la peinture par le biais de la calligraphie et du « sentiment-paysage ». Par le geste du pinceau, l'auteur livre la puissante concordance des arts. Mais Wang Wei n'illustre pas uniquement le peintre-poète chinois, car il excellait également dans l'art de la musique. Sa poésie, pour épurée qu'elle soit, manifeste ses divers talents ; ses poèmes ne furent pas écrits pour être lus en silence, mais pour être chantés et dits à haute voix, jouant sur le contraste des tons, notamment entre tons pleins et tons obliques, selon les traditions en vigueur. L'alliance de la poésie, de la peinture et de la musique mobilise un souffle intense, et Wang Wei, converti au bouddhisme, est lui-même adepte du *Chan* – équivalent chinois du *Zen*. Dans son anthologie sur la poésie

10. Sur la poésie chinoise et Wang Wei, je renvoie à F. Cheng, *L'écriture poétique chinoise*.

11. Cité par J.-P. Diény, Ch.-L. Hou, « Wang Wei », p. 823.

chinoise¹², François Cheng s'arrête particulièrement sur un poème de Wang Wei :

辛夷塢
木末芙蓉花
山中發紅萼
澗戶寂無人
紛紛開且落

Par-delà une traduction mot à mot¹³, il livre la version française suivante :

Le Talus-aux-Hibiscus

Au bout des branches, fleurs de magnolias
Dans la montagne ouvrent leurs rouges corolles
– Un logis, près du torrent, calme et vide
Pêle-mêle, les unes éclosent, d'autres tombent.

Cette traduction ne permet guère d'entendre l'alternance des tons, saisissante lorsque la lecture se fait à voix haute ou silencieusement avec la conscience de l'oralité. Le manque de connaissance de la langue chinoise et de sa diction plonge le lecteur occidental dans la partialité d'une compréhension. Pour qui ne peut lire le chinois classique, le dispositif visuel invite à accorder une première attention aux combinaisons visuelles des signes. François Cheng y invite d'ailleurs le lecteur en commentant le premier vers de ce poème de Wang Wei et en soulignant le rythme visuel qui exemplifie l'éclosion des fleurs. Un élément graphique structurant se retrouve dans les trois premiers mots et se complexifie progressivement, ce dont le lecteur qui ne connaît pas la langue chinoise prend conscience en même temps que la traduction. Un tel rythme visuel n'est pas de l'ordre de la sensation face à un artefact écrit, mais de l'ordre d'une sensibilité orientée dans une matière devenue signifiante¹⁴. D'une observation

12. F. Cheng, *L'écriture poétique chinoise*, p. 13.

13. « Branches extrémité magnolias fleurs / Montagne milieu dégager rouge corolles / Torrent logis calme nulle personne / Pêle-mêle éclore de plus échoir ». *Ibid.*, p. 135.

14. Par l'observation du texte chinois et de ses traductions, nous pourrions encore souligner des moments nodaux : les deux premiers termes du deuxième vers forment un contraste avec les trois mots qui le suivent ; dans le troisième vers, nous voyons une alternance entre les signes pleins et les signes épurés (en deuxième et cinquième

visuelle, liée minimalement à la traduction, nous pouvons dégager plusieurs exemplifications : la montée initiale vers l'extrémité des branches et l'éclosion des fleurs ; le paysage ample de la montagne (comme un fond) où apparaît la forme rouge des corolles ; dès le troisième vers, le torrent est distingué du logis, le mouvement de la demeure, pour finir par la dualité du « pêle-mêle » où certains magnolias resplendent et d'autres chutent inexorablement. La concordance entre le dispositif graphique surgissant d'une combinaison de traits et le sens du poème ne cesse de provoquer un plaisir esthétique, qui est accru lorsqu'on tient compte de l'alternance des tons, typique de la cadence chinoise. Ce quatrain (*Jue-ju*) se trouve être la moitié d'un huitain (*Lü-shi*), forme traditionnelle chinoise, et il est lui-même constitué de deux distiques qui engagent des structurations différentes : l'une en progression, l'autre en alternance. Notre observation du rythme prend appui sur une série de combinaisons possibles dans un cadre structuré ; elle touche aussi bien des éléments graphiques, phoniques que sémantiques, et nous invite à lire le texte dans l'histoire des formes et des traditions poétiques d'une autre culture.

Ce type de combinaisons rappelle la structuration élémentaire du *Yi Jing*, source d'inspiration pour la pensée, la peinture et la poésie chinoises. Issu d'une longue tradition, ce classique des « mutations » est constitué d'hexagrammes commentés¹⁵, qui servent aussi bien à la formulation d'oracles qu'à l'élaboration d'une cosmologie. Le *Yi Jing* se fonde – c'est bien connu – sur la combinaison d'une dualité de traits pleins et de traits brisés. L'un, le trait plein, désigne le « oui » des oracles ; l'autre, le trait brisé, le « non ». Le « oui » s'associe au yang, au créateur, tandis que le « non » au yin, au réceptif, au vide. De cette distinction initiale s'établissent ensuite les structures numériques en trigrammes (ensemble de trois traits), eux-mêmes se combinant en hexagrammes ; chaque hexagramme contenant deux trigrammes nucléaires et des corrélations avec d'autres hexagrammes¹⁶ :

positions) ; enfin, dans le dernier vers, les deux premiers termes sont identiques, comme un ensemble initial mis en évidence par la symétrie du troisième terme.

15. R. Wilhelm, *Yi Jing : le livre des transformations*. C. Javary, P. Faure, *Yi Jing. Le livre des changements*. Voir aussi C. Javary, *Les rouages du Yi Jing*.

16. Hexagramme en ligne : <http://wengu.tartarie.com> ; consulté le 15 janvier 2014.

12. 否 P'i / LA STAGNATION (IMMOBILITÉ)

前 后 交 錯 總

Dans l'hexagramme 12, l'opposition entre les trois traits brisés du premier trigramme (il faut commencer par le bas) et les traits pleins du deuxième trigramme est manifeste. Sans mouvement, ce douzième hexagramme évoque la « stagnation ». Tout autre est le sens de l'hexagramme 23 « Pô », « l'éclatement », qui contient cinq traits brisés d'abord et s'achève par un trait plein. La force yin se trouve sur le point d'évincer le dernier trait yang, ferme et clair, ce qui provoque l'effondrement. Si le *Yi Jing* a fasciné tant de poètes ou de mathématiciens, c'est en raison de sa structure élémentaire et de ses combinaisons multiples qui convoquent à chaque fois une complexité de sens. Son fondement tient à une différenciation (entre les traits), à des combinaisons (dans des séries), à des comparaisons (entre trigrammes et hexagrammes). Or nous retrouvons sur ces points des caractéristiques du rythme et de sa « manière de fluer ». De ce simple dispositif – une dualité (dans l'axe paradigmatique du choix) qui se conjugue à une série (dans l'axe syntagmatique) – surgit un nombre étonnant d'interprétations du mouvement et de la structure. Le rythme dans le *Yi Jing* se donne d'emblée comme foncièrement visuel. Or certains de ses principes rejoignent ceux des théories françaises récentes sur le rythme.

2. Face à quelques théories contemporaines du rythme

Dans *La vieillesse d'Alexandre*, Jacques Roubaud propose une définition du rythme fondée sur les approches mathématiques de Pierre Lusson à partir des notations 0/1 ; ces dernières pourraient aisément être comparées aux traits brisé et plein du *Yi Jing*. Si Jacques Roubaud ne part pas de la tradition chinoise, il utilise abondamment les principes du jeu

de go dès son recueil de 1967¹⁷ et des traductions de poèmes japonais. Mais pour sa théorie, il remonte comme la plupart des poètes et théoriciens français aux traditions grecques et latines, non sans le désir de renouer avec les pieds et les mètres alors en place. L'élément discriminant chez Jacques Roubaud, ce qui constitue le vide et le plein, relève de l'accent et de la prosodie : 0 pour la syllabe non accentuée ; 1 pour la syllabe accentuée. Pour qu'il y ait mètre, il est nécessaire d'avoir des structures minimales ; qu'elles soient binaires (« iambiques ») ou ternaires (« anapestiques », ressemblant alors à des trigrammes). La combinaison de ces structures métriques (ou « pieds ») produit ensuite une série de mètres, notamment l'alexandrin, dont les constructions peuvent être multiples. Jacques Roubaud élabore sa théorie sur une « mesure » simple, qui convoque des identités fondamentales en poésie et non dans la prose. Il tend en outre à lier la production poétique à une mémoire du chant que possédaient pleinement les troubadours, non sans faire une histoire littéraire imprégnée d'un imaginaire personnel. De notre réflexion initiale sur la tradition chinoise et les composantes du rythme qu'elle nous laisse envisager, nous pourrions soulever quelques limites à cette théorie : pourquoi faut-il que l'élément discriminant s'en tienne à un aspect phonique et prosodique ? Pourquoi vouloir restreindre ce rythme à la poésie ? Ne convient-il pas de le lier à des caractéristiques sémantiques ou à une configuration discursive ?

Nous pourrions alors adopter la perspective d'Henri Meschonnic. Sa volonté d'étudier un « rythme poétique », éloigné du retour du même, s'adapte aussi bien à la prose qu'à la poésie, associe les divers degrés du discours jusqu'à former un « sujet » éthique et politique. Henri Meschonnic ne restreint pas la constitution du rythme au plan prosodique du discours, mais il le comprend comme un événement du discours lui-même, typique des théories de l'énonciation. Avec Gérard Dessons, il écrit :

Le rythme inclut alors non seulement les alternances mesurables d'accents, mais toute la prosodie, effets d'échos consonantiques et vocaliques, ainsi que l'intonation, pour le parlé. Il reprend, dans leur relation empirique, le corporel et le social que la linguistique de

17. J. Roubaud, ∈ [*Signe d'appartenance*].

l'énoncé et de la phrase, même la linguistique du discours, jusqu'ici abandonnaient à l'extralinguistique¹⁸.

Un tel élargissement paraît nécessaire, car rien n'indique que le rythme puisse être réduit aux accents. Chez Meschonnic, les principes du mouvement l'emportent sur ceux de l'identité, écartant alors la « cadence » et son schéma régulier. Faut-il pour autant abandonner une des idées que contenait la « cadence », celle d'un discriminant repérable, d'une dualité minimale entre syllabes accentuées et non accentuées ? Ne possède-t-on pas sur ce point une structure initiale du rythme sur un axe paradigmatique, sans uniquement se concentrer sur une dynamique, celle de la différence établie par la comparaison ? Devons-nous renoncer à toute structuration préalable (historique ou culturelle) dans la combinaison ? Plusieurs poétiques répondent à ces questions. Benoît de Cornulier a montré combien le mètre ne pouvait déterminer à lui seul le rythme et combien il échappait à la mesure¹⁹. Ni objective, ni subjective, la puissance d'un rythme dépend d'une pluralité de paramètres liés à l'organisation du discours, mais également à la lecture et à l'écriture elle-même. Contestant la théorie de Meschonnic dans laquelle il voit un « rythme sans mesure », Michel Collot craint que le « rythme poétique » du linguiste ne célèbre l'absence totale de mesure :

En refusant, à juste titre, de réduire le rythme au mètre régi par le principe d'identité (isochronie, isosyllabisme, périodicité des accents), ne risque-t-on pas de faire du rythme une pure altérité, tout aussi mythique ?²⁰

Telle est une des tentations de Meschonnic, mais non sa conclusion, comme l'a remarqué Lucie Bourassa²¹. Dans *Eloge du phrasé*, André Wyss élabore, à partir des liens entre poésie et musique, une distinction entre « rythme simple », qui inclut la structure et les schématisations,

18. G. Dessons, H. Meschonnic, *Traité du rythme*, p. 75.

19. B. de Cornulier, « Si le mètre m'était compté ».

20. M. Collot, *La matière-émotion*, p. 298. A partir d'Henri Maldiney et Jacques Geninasca, il intègre en outre la possibilité d'un « rythme spatial », tout comme dans le chapitre « Voir et dire ».

21. L. Bourassa, « Articulation et rythme ».

et « rythme complexe », plus proche d'un mouvement global²². Une telle distinction lui permet de considérer deux échelles du texte et, par conséquent, du rythme :

Ces textes [de chanson] ont des formules strophiques nettement dessinées et s'organisent autour d'une idée-force, la plupart du temps manifestée par une image, et se développant en des images parentes, qui forment à chaque fois un véritable petit système. Le rythme simple est fait d'une suite de vers souvent courts, assez exactement rimés, et d'images en série. Un rythme plus complexe est dans la parenté sémantique et phonique des mots-images, dans le réseau élémentaire et composé que forment les images²³.

Marquée par la rhétorique et la stylistique, l'alliance du rythme et de l'image chez André Wyss me paraît compatible avec l'éloge de la visée par-delà celui du phrasé. Elle résout en cela un des problèmes que pourrait provoquer une conception trop générale dans le rassemblement continu des perspectives énonciatives. Renonçant à séparer le rythme simple du rythme complexe, André Wyss va à l'encontre d'une approche purement différentielle, pour traiter de l'infini des combinaisons en poésie ou en chanson. Or c'est bien à partir d'une telle résolution des antagonismes entre Roubaud et Meschonnic que j'aimerais poursuivre mon propos, en mettant en évidence les paradigmes entre peinture et musique qui ont été greffés à ces questions. Pour ce faire, je prends deux moments historiques : l'un, avec Charles Batteux, où la poésie bascule de la peinture à la musique ; l'autre, avec Apollinaire, où il délaisse la musique pour investir la puissance visuelle de l'« idéogramme lyrique ».

3. Charles Batteux, du paradigme pictural au paradigme musical

Dans *Les beaux-arts réduits à un même principe* (1746), Charles Batteux rassemble les genres, y compris la poésie lyrique, sous un dénominateur

22. Si ce rythme est « complexe » à montrer du point de vue de l'analyse critique et d'une description systématique, il est avant tout « général » dans son échelle et relativement aisé à saisir dans les lectures esthétiques, quand bien même il n'est ressenti que de manière partielle.

23. A. Wyss, *Eloge du phrasé*, p. 119.

commun : l'imitation. D'après lui, le poète « dépeint » les sentiments dans un tableau qui possède une teneur figurative, plus ou moins feinte. Il ne ressent pas forcément ce qu'il écrit, car il bâtit des « modèles », des « prototypes » sentimentaux²⁴. Sa théorie initiale étend les rhétoriques classiques à leur paroxysme à partir du *Ut pictura poesis* d'Horace. De manière surprenante, dans son *Cours de belles-lettres* de 1753²⁵, Charles Batteux introduit son propos par la reprise de quelques paragraphes de son traité de 1746, avec le paradigme pictural, puis dévie totalement sa réflexion dès le deuxième chapitre en s'appuyant sur la musique. Cette substitution fait suite aux critiques adressées par son traducteur allemand, Johann Adolf Schlegel, le père des frères Schlegel :

La *poésie lyrique* en général est destinée à être mise en chant [...]. Il suit delà que la *poésie lyrique* & la Musique doivent avoir entr'elles un rapport intime, fondé dans les choses mêmes, puisqu'elles ont l'une & l'autre les mêmes objets à exprimer ; & si cela est, la Musique étant une expression des sentimens du cœur par les sons inarticulés, la *poésie musicale* ou *lyrique* sera l'expression des sentimens par les sons articulés, ou, ce qui est la meme chose, par les mots²⁶.

Les définitions de Batteux sont si marquantes qu'elles sont reprises par Louis de Jaucourt dans ses articles sur la « poésie lyrique » ou sur l'« ode » dans l'*Encyclopédie* de Diderot et D'Alembert. Un tel changement de paradigme en sept ans pourrait paraître anodin, si Batteux n'était pas un des grands théoriciens des arts du XVIII^e siècle et s'il n'accompagnait pas le passage des « belles-lettres » à la « littérature », du « modèle » du personnage à l'« enthousiasme » du poète, de l'« imitation » au « sublime ». Toutes ces valeurs, qui prendront leur essor dans la deuxième partie du siècle, se trouvent renversées entre les deux traités de Charles Batteux, bien avant Rousseau.

En 1746, l'abbé se réfère encore au degré de généralité du tableau des sentiments pour considérer leur puissance dans la poésie lyrique. Qu'ils soient « feints » ou « fictionnels », ils doivent être « vraisemblables » pour devenir touchants²⁷. L'effet l'emporte sur l'authenticité, car

24. Ch. Batteux, *Les beaux-arts réduits à un même principe*, p. 12.

25. Ch. Batteux, *Cours de belles-lettres, ou principes de la littérature*, t. III.

26. *Ibid.*, p. 5 sq.

27. Ch. Batteux, *Les beaux-arts réduits à un même principe*, p. 18.

l'objectif consiste à remplir l'esprit et le cœur de sentiments et d'images. Chez Batteux, le genre de la poésie lyrique concentre l'imitation des sentiments :

Tant que l'action marche dans le Drame ou dans l'Epopée, la Poésie est épique ou dramatique ; dès qu'elle s'arrête, et qu'elle ne *peint* que la seule situation de l'âme, le pur sentiment qu'elle éprouve, elle est de soi lyrique²⁸.

Plus qu'une mise en valeur de l'auteur ou de son intériorité, la poésie lyrique, selon Batteux, vise la représentation d'une « situation affective », de ses possibles. L'abbé utilise à dessein le verbe « peindre », et il achève d'ailleurs son chapitre sur les notions de « tableau », d'« image » ou de « portrait » ainsi qu'avec la célèbre formule d'Horace. Si la musique semble écartée au profit de la peinture – car le chant n'est pas totalement absent de son traité de 1746 –, c'est qu'elle relève des arguments des contradicteurs. Batteux commence d'ailleurs son chapitre en évoquant la position de ses détracteurs :

Quoi ! s'écrie-t'on d'abord ; les Cantiques des Prophètes, les Pseaumes de David, les Odes de Pindare & d'Horace ne seront point de vrais Poèmes ? Ce sont les plus parfaits. Remontez à l'origine. La Poésie n'est-elle pas un Chant, qu'inspire la joie, l'admiration, la reconnoissance ? N'est-ce pas un cri du cœur, un élan, où la Nature fait tout, & l'Art, rien ? Je n'y vois point de tableau, de peinture. Tout y est feu, sentiment, yvresse. [...] Voilà l'objection proposée dans toute sa force²⁹.

Une telle position est soutenue en 1751 par son traducteur allemand Johann Adolf Schlegel, qui annote le traité de Batteux, tout particulièrement le chapitre sur la poésie lyrique. Dans ses commentaires, il annonce certaines propositions romantiques, notamment l'ascendant de la musique sur la peinture. Charles Batteux répond à son traducteur dans son édition de 1764 des *Beaux-Arts réduits à un même principe*, en

28. *Ibid.*, p. 265. Je souligne. Sur la situation de Batteux dans la constitution de la « triade » des genres, voir G. Guerrero, *Poétique et poésie lyrique* ; G. Genette, *Introduction à l'architexte*. Sur l'esthétique de Batteux en général, voir N. Kremer, *Préliminaires à la théorie esthétique du XVIII^e siècle*.

29. Ch. Batteux, *Les beaux-arts réduits à un même principe*, p. 235 sq.

confirmant sa première perspective, alors qu'il l'avait largement nuancée onze ans auparavant. Je n'entre pas ici dans le détail de ce débat, car ce qui m'intéresse dans la citation de Batteux tient à l'opposition précoce entre la représentation par la peinture des sentiments et l'horizon de l'expression par le « chant », le « cri ». Les termes utilisés par Batteux préfigurent les théories de la fin du XVIII^e siècle et du début du XIX^e siècle, qui se retrouvent chez Mme de Staël. Le renoncement progressif au paradigme pictural réduit la possibilité du lecteur d'imaginer et de ressentir les sentiments dans une situation feinte par le poète. Son adhésion et son absorption par le chant remplacent les modalités empathiques face au vraisemblable. De ce changement de paradigme découle une réception plus fusionnelle et passive du lecteur en poésie.

La théorie de la représentation de Batteux nécessitait sans doute une radicale modification. Les sentiments sont-ils uniquement représentés dans la poésie lyrique ? L'imagination est-elle la seule faculté mobilisée par le tableau et le prototype ? Que faire de la forme versifiée, et notamment des aspects rythmiques, prosodiques de la poésie ? Charles Batteux se voit dans la nécessité d'intégrer de tels éléments dans sa réflexion, et il le fait dans un autre texte, le *Cours de belles-lettres, ou principes de la littérature*, paru initialement en 1753 et remanié en 1764³⁰. Si l'auteur commence directement par définir la poésie lyrique en tant que « chant », la peinture n'est plus valorisée aux dépens des composantes musicales. Dans ses exercices de belles-lettres (1747-1748), l'abbé avait déjà accordé une attention accrue à la versification et à la rime, mais il parvient progressivement au paradigme musical :

On pourra donc définir la Poésie lyrique, celle qui exprime le sentiment. Qu'on y ajoute une forme de versification qui soit chantante, elle aura tout ce dont elle a besoin pour être parfaite³¹.

L'expression remplace la représentation, tout comme le « sublime » du sentiment supprime le « modèle » affectif ; le tout nécessitant un chant qui emporte dans l'enthousiasme. La nuance offre une dichotomie des valeurs esthétiques bien connue des histoires littéraires.

30. A cette date paraissent les *Principes de la littérature*, dont les volumes réunissent des textes antérieurs, notamment *Les beaux-arts réduits à un même principe* et le *Cours de belles-lettres*.

31. Ch. Batteux, *Cours de belles-lettres, ou principes de la littérature*, t. III, p. 8.

Dans le *Cours de belles-lettres*, la corporéité impliquée dans la lecture est davantage évoquée par le ton de la voix, les gestes ou le choix des paroles, et la poésie s'éloigne d'une représentation destinée à l'unique esprit. Charles Batteux développe son propos sur la musique en considérant qu'elle exprime les sentiments du cœur par les sons inarticulés, alors que la poésie exprime les sentiments du cœur par les sons articulés :

En un mot, plus les genres approcheront de la Géométrie, plus ils seront clairs, nuds, froids. Plus ils approcheront de la Musique, plus ils seront chauds, passionnez, énergiques : le cœur en pareil cas s'emparera de tout le sujet, & la lumière sera presque toute absorbée dans le sentiment³².

Guidée par l'énergie des passions, du tact et du cœur, la poésie lyrique s'écarte de la « lumière » de la géométrie pour la « chaleur » de la musique. La recherche d'une « énergie » qui donne de la « vivacité » à la poésie relève de l'« imagination échauffée » de l'auteur. Le tableau d'un prototype affectif n'est plus déterminant, car l'éclat des images n'a de sens qu'associé à la vive musicalité du sentiment. L'ode devient le modèle par excellence de la poésie lyrique, pour Batteux comme pour la plupart des théoriciens de la seconde moitié du XVIII^e siècle. Ce genre se fait le parangon de la chaleur sensible éloignée de la lumière et de la raison, ce que condamnent d'ailleurs d'Alembert ou Diderot.

Charles Batteux change de dominante d'un traité à l'autre ; soit il évoque la constitution d'un prototype par la peinture, soit il part de l'expression des sentiments, avec l'enthousiasme et le chant. Nous avons ainsi une dichotomie entre la vue et la voix, entre la peinture et la musique. Cette vision de la peinture ne ressemble pas à celle de Wang Wei. Pour Batteux, la peinture produit un tableau statique, réalise un « modèle », alors que pour le poète chinois elle est une dynamique en train de fluer, un trait en train d'être peint. Le paradigme de la peinture au XVIII^e siècle apparaît comme un résultat sans souffle, contrairement à la peinture chinoise, dont les composantes visuelles, phoniques et sémantiques rejoignent le *Qi*. Par la « chaleur », le « feu » ou l'« enthousiasme », Batteux ne cherche-t-il pas, comme tant d'autres après lui, une « énergétique » de la poésie qui dépasse ce qui est devenu un ensemble figé de règles et de représentations ?

32. *Ibid.*

4. La pluie dans les calligrammes d'Apollinaire

De juillet 1914 à 1918, Guillaume Apollinaire tente à plusieurs reprises d'écrire des calligrammes sur la pluie³³. De ses tentatives, il livre deux poèmes : l'un, « Il pleut », qui paraît dans la revue *Sic* en décembre 1916 ; l'autre, antérieur de quelques mois, constitue une séquence dans « Du coton dans les oreilles ». Le projet d'« idéogrammes lyriques » d'Apollinaire dans son projet *Et moi aussi je suis peintre* associe la peinture, la poésie et la musique ; parfois sous la perspective de la concordance, parfois sous celle de la discordance. Intégrés au recueil *Calligrammes* (1918)³⁴, les deux poèmes offrent des possibilités divergentes, radicalisées par les avant-textes.

« Il pleut » (pré-intitulé « La pluie ») s'offre dans une saisie visuelle immédiate, qui provoque un « amuïssement »³⁵ de la musicalité fondée sur une cadence et une mémoire de la tradition : « il pleut des voix de femmes comme si elles étaient mortes même dans le souvenir / [...] écoute s'il pleut tandis que le regret et le dédain pleurent une ancienne musique. » Dans cet idéogramme lyrique, Apollinaire exploite toute la rivalité entre peinture et musique. Il évoque une pluie élégiaque, qui pleure dans le cœur, comme chez Verlaine, et se rattache au monde ancien, celui des « villes auriculaires ». Le « modernisme » lyrique implique au contraire un dispositif visuel du poème, unifié par les cinq lignes, mais qui se scinde à chaque lettre (perdant alors la distinction entre les mots), ce qui rend sa lecture orale particulièrement délicate. L'écart entre la visée du regard et l'« auralité » de la lecture rappelle la mémoire d'une poésie ancienne et chantée ; thème récurrent dès les désenchantements de la lyre à la fin du XIX^e siècle³⁶.

Placé à la fin de la première partie du recueil, ce poème est dominé par l'élégie et renvoie aux temps précédant la guerre, alors que son autre idéogramme sur la pluie dans « Du coton dans les oreilles » se trouve dans les textes de victoire. Écrit en février 1916, ce deuxième poème possède une puissance rythmique dans la conjonction du visuel et du

33. Les premières esquisses du projet se trouvent dans une lettre d'Apollinaire à Serge Férat datée du 29 juillet 1914. Pour une édition des manuscrits et des états du texte de *Calligrammes*, voir C. Debon, « *Calligrammes* » dans *tous ses états*.

34. G. Apollinaire, *Œuvres poétiques complètes*, p. 203 et 290.

35. L. Jenny, « Lyrisme musical et lyrisme visuel dans les *Calligrammes* ».

36. L. Tibi, *La lyre désenchantée*.

sonore. Introduit par la formule « Ecoute s'il pleut écoute s'il pleut », ce poème se place d'emblée sous le signe de l'audition alors qu'il engage un calligramme. Nous retrouvons les cinq lignes, mais la fragmentation des gouttelettes se fait syllabique, ce qui change radicalement la configuration du rythme :

puis
é
cou
tez
tom
ber
la
pluie
si
ten
dre
et
si
dou
ce

La mise à la ligne de chaque syllabe interrompt « l'amuïssement » des calligrammes, et révèle les éléments premiers de la poésie en langue française, la syllabe, dont l'oralité reste possible, augmentée par le dispositif visuel, qui donne à sentir (à voir et à entendre) la pluie. Ce qui était vu dans « Il pleut » n'était guère entendu, si ce n'est par une opération configurante placée sous le signe de la disjonction. Avec « Du coton dans les oreilles », le calligramme perd la schématisation visuelle pour développer un rythme global où tout semble lié. Les soldats à l'abri dans leurs tranchées perçoivent la pluie, qui les mènera à se confondre avec l'horizon mortifère. Dans l'édition originale de *Calligrammes*, Apollinaire a demandé un léger décalage sur la gauche des lignes, ce qui crée des obliques subtiles, identiques à son manuscrit. Nous trouvons toute la concordance d'un rythme général, qui rassemble des mesures (des syllabes horizontalement), des rythmes phoniques et des rythmes visuels, dans une configuration sensible de la pluie et de la fragmentation des soldats. Car les précipitations se font douce mitraille pour ceux qui vont

mourir sous le feu de l'ennemi. Toutes les composantes du rythme se rassemblent dans la visée lyrique du poème.

Dans un manuscrit premier, la puissance rythmique du même poème était atténuée. Apollinaire avait d'abord délaissé les composantes sonores – « Et/ puis/ *regardez/* la pluie/ tomber »³⁷ – au profit d'une simple découpe lexicale – non plus par syllabe ou par lettre. Elégie conventionnelle pour Madeleine, cet avant-texte ne possédait pas la force thématique des soldats aspirés par les eaux dans le gouffre de l'horizon. Dans l'édition originale, la visée oculaire retrouve l'enchantement des syllabes, fondement métrique de la poésie en langue française. Constituant un rythme concordant sur divers degrés, autour d'une visée de la conscience, le poème peint et chante à sa façon, sans schématisme.

5. *Du rythme par les rythmes, ou d'une visée à l'autre*

Que ce soit en prose ou en vers, le rythme visuel appartient aux catégories restreintes qui composent le discours. Loin d'être réservée aux seuls éléments phoniques, l'observation des dynamiques rythmiques doit également s'appuyer sur l'investissement de l'attention oculaire, en parallèle aux caractéristiques prosodiques, syntaxiques ou sémantiques. Bien qu'il possède des marques dans la mise en page – longueur (long/court), périodicité (identité/différence), intensité (regroupement/dispersion), vitesse (rapide/lent) – perceptibles à la lecture, le rythme visuel, tout comme les autres rythmes restreints, ne peut être objectivé. Car un texte reste un objet intentionnel, construit par et pour la conscience, dont la compréhension et l'effet sensible dépendent de la saisie de l'intentionnalité ; soit des orientations qui rassemblent les éléments éparés. Il ne s'agit guère de retrouver les « intentions » de l'auteur, mais d'appréhender la « visée » du discours. C'est pourquoi le rythme ne se détermine pas d'après un seul contexte mais, comme l'indique Benoît de Cornulier³⁸, il relève aussi bien de la production que de la réception ; et dans cette dernière des degrés de lecture ou d'attention.

37. C. Debon, « *Calligrammes* » dans *tous ses états*, p. 312. Je souligne le verbe « regardez » qui sera remplacé par « écoutez ».

38. B. de Cornulier, « Problèmes d'analyse rythmique du non-métrique ».

La configuration sensible du discours mobilise plusieurs rythmes restreints dans un rythme général qui se lie à la visée du discours. Nouant des éléments discontinus et continus dans des durées parallèles³⁹, un tel rythme ne peut simplement être celui d'un énonciateur qui impliquerait une forme subjective « réénonçable ». La sensibilité et la corporéité possèdent également de nombreuses orientations intersubjectives, culturelles et sociologiques. En outre, l'affection par un texte dépend d'une pluralité de facteurs qui ne sont pas toujours concordants ou perceptibles conjointement. Devenir sensible au rythme général d'un texte renvoie davantage à des pragmatiques d'intersubjection comme l'empathie⁴⁰ qu'à la seule théorie de l'énonciation, impliquant la réénonciation.

Faut-il ôter tout fondement naturel au rythme, alors que cette notion se retrouve en physique des phénomènes vibratoires ou encore en chronobiologie ? Ne reste-t-il rien de concret des structurations qui ont fasciné les grammaires génératives ? L'anthropologie du rythme doit-elle se limiter au discours sans considérer la peinture ou la musique ou d'autres investissements esthétiques ? Quelques réponses peuvent être apportées après ce parcours. Tout d'abord, il est nécessaire de posséder des éléments discriminants minimaux (plein/vide, continu/discontinu, forme/fond). L'axe paradigmatique peut adopter des critères multiples⁴¹, mais il lui est nécessaire de posséder au moins une dualité. La réduction du rythme à la cadence ou à une structure schématique se fonde sur une telle binarité (u/—, 0/1), mais réduite dans la durée à l'alternance ou à la schématisation des combinaisons. Dès lors, la dynamique, le mouvement et la transformation sont confondus avec la régularité, l'organisation et la permanence. Or le rythme, restreint ou général, en tant que manière de fluer, ne peut tenir à un seul élément, schématisé de surcroît. Est-ce à dire que la cadence doit être écartée du rythme ? Non, répond-on majoritairement aujourd'hui, car elle doit être comprise dans celui-ci ; la cadence se situant sur une échelle régionale par rapport à un rythme

39. Voir les théories de « rythmanalyse » chez P. Sauvanet et J.-J. Wunenburger, *Rythmes et philosophie*, et P. Sauvanet, *Le rythme et la raison*.

40. A. Rodriguez, « La critique rend-elle plus empathique ? ».

41. Même s'ils partent d'une grammaire générative, Jacques Roubaud et Pierre Lusson ont ainsi dû tenir compte d'une multiplicité de facteurs dans le « poids des syllabes », qui les amènent d'une base binaire (syllabe accentuée / non accentuée) à neuf critères (position, types de syntagmes, ponctuation, pauses). Cf. J. Roubaud, *La vieille-lesse d'Alexandre*.

général qui reste souvent hétérogène. Si l'axe du choix peut se réduire minimalement à une binarité, cela ne signifie pas pour autant que les combinatoires dans la durée du discours se limitent à la régularité ou qu'il n'y ait pas des degrés distincts de rythmes. Pour que les éléments discriminants puissent « fluer », il leur est nécessaire d'être compris dans des enchaînements combinatoires qui permettent de percevoir les relations entre eux : retours, reprises, nœuds différentiels. Le flux dépend ainsi de la combinaison de la binarité qui crée un mouvement, à l'instar des trigrammes du *Yi Jing* qui peuvent ensuite engager de multiples assemblages et d'infinies interprétations. De ce point de vue, le discours en littérature contient toujours un grand nombre de possibilités. Le fonctionnement du rythme que nous venons de dégager ressemble en partie à celui de la syntaxe, et il n'est pas anodin que celle-ci ait fréquemment servi à l'observer⁴², tant elle manifeste les mouvements du flux. Le manque d'une vue globale sur la configuration sensible en tant que visée a conduit les critiques à favoriser certains éléments du discours. Davantage que les limites du rythme, les perspectives théoriques soulignent la focalisation de l'attention sur quelques phénomènes. Les études sur la chanson ou l'intermédialité ont eu pour vertu de montrer combien la visée discursive se distingue et s'associe à une nouvelle visée, recomposée, par-delà le poème⁴³. Là encore, de nouvelles combinaisons et des strates diverses se superposent.

La volonté de retrouver un rythme « énergétique » en poésie – soit en le détachant du tableau par la musique au XVIII^e siècle, soit en désenchantant la lyre – passe par une opposition aux paradigmes stratifiés : la peinture et ses représentations, le chant et son expression ou encore la mesure et sa cadence. Le moment critique qu'a instauré Henri Meschonnic s'inscrit dans une forme de libération énonciative face à la grammaire structuraliste. Si une telle libération s'imposait, celle-ci ne doit pas occulter les déterminations multiples du rythme, sa visée sensible où confluent ses composantes restreintes. L'après-Meschonnic impose désormais un temps d'observations des marques, de l'intersubjectivité ou de la discontinuité pragmatique, de comparaison entre les échelles du texte et d'alliance avec les horizons extralinguistiques (corporéité, autres arts, autres pratiques).

42. L. Bourassa, *Rythme et sens*.

43. A. Wyss, *Eloge du phrasé*; B. de Cornulier, « La Marseillaise et la Marseillaise ».

Ressentir un rythme consiste à fluer dans un discours en interagissant avec les orientations du monde textuel et à incorporer une configuration sensible dont le relief dépend d'une pluralité de mouvements. Ainsi la visée en tant qu'intentionnalité intègre-t-elle la visée du regard. Outre dans une physiologie et une neurologie de la vue⁴⁴, la reconnaissance des rythmes se retrouve en peinture, en musique, en sculpture, en cinéma, dans tout investissement esthétique et, plus largement encore, dans toute intentionnalité. L'élargissement actuel de la notion hors de l'esthétique, comme en psychologie, en architecture ou en sciences naturelles, oblige à repenser sa constitution par-delà la seule discursivité. Que la métaphore du « souffle » – *Qi* ou *pneuma* – intervienne dans certains contextes culturels nous rappelle combien le rythme entretient des liens étroits avec le corps dans le discours ou dans le monde. Nous ne sommes pas des êtres désincarnés qui assistent à une configuration, mais nous menons des lectures incarnées mises sous tension par des configurations sensibles rythmées. Faut-il revenir à des composantes naturelles pour justifier la notion ? Non, s'il s'agit du « comme-si » métaphorique, à l'instar du flux des vagues ou des battements du cœur. Mais sans doute est-il nécessaire d'articuler la visée du corps avec la visée logique. Devons-nous par conséquent naturaliser l'intentionnalité, comme le proposent des recherches récentes ?⁴⁵ C'est possible, et une telle démarche permettrait peut-être de rejoindre les fondements naturels de la poétique d'Aristote, en liant représentation et rythme, sans en favoriser l'une par rapport à l'autre. La disjonction historique en Occident entre les paradigmes de la peinture ou de la musique deviendrait une conjonction discordante de la visée et du phrasé dans le monde orienté du texte, un peu comme Wang Wei faisait resplendir dans ses poèmes les différents arts.

Antonio RODRIGUEZ
Université de Lausanne

44. S. Dehaene, *Les neurones de la lecture*.

45. J. Petitot, F. J. Varela. *et al.* (dir.), *Naturaliser la phénoménologie* ; E. Pacherie, *Naturaliser l'intentionnalité*, ainsi que « Naturaliser l'intentionnalité et la conscience ».

Envoi sous forme de portrait

Formé à l'Université de Genève en pleine période structuraliste, André Wyss s'est révélé, dans son enseignement comme dans ses recherches, un esprit « rhétorique » – au sens où Jean Paulhan le comprenait. Sa méfiance à l'égard des systèmes englobants, des principes unitaires rappelle cette opposition à la « terreur dans les lettres » qui envahit parfois les êtres les plus subtils, qu'ils soient écrivains ou critiques. Dans la lignée de l'homme-dictionnaire qu'était Henri Morier, il appartient à cette génération d'enseignants porteuse des renouvellements rhétoriques, qui a exercé dans les années 1990 en Suisse, au moment où je finissais ma licence : je pense à Dominique Combe, à Laurent Jenny, également importants dans mon parcours. Ni révolutionnaire ni restauratrice, cette attitude se plaît dans un décalage permanent qui crée un espace de pensée ouvert, un « entre-deux ». Dans son enseignement, André Wyss n'aimait guère les poussées théoriques, les vastes synthèses ou les oppositions frontales : il partait souvent des exposés des étudiants. Ses questions contenaient toute la densité de sa réflexion et devenaient le centre du cours : car le centre est chez lui une marge – est-ce un hasard alors s'il m'a fait connaître Max Jacob ? Je ne sais s'il est possible de reconstruire une pensée ample qui se bâtit en creux, mais je tends à croire que ce type d'enseignement s'élabore par rapport aux autres, à partir des autres et pour les autres. Sa spécificité consistait à déstabiliser les porteurs de système ; sans les offenser, car les questions suffisent parfois à transformer la rigidité première des points d'exclamation. Si les colloques ressemblent de temps en temps à des rings – un poids lourd de la théorie sortant subitement ses gants –, André Wyss adoptait la souplesse d'un gentleman anglais avec mouvements constants, vifs et légers, où la boxe insufflé simplement un léger doute ; celui des hommes face aux géants.

La fausse assurance et l'orgueil du jeune Francis Ponge interpellaient Jean Paulhan, qui ne cessait de lui reprocher son « tremblement de certitude ». Sous l'apparence des formes achevées, le poète cachait mal son mutisme premier et sa peur de l'effondrement. Francis Ponge dégagait de ses reproches un nouveau parti : non plus désirer un « monument de paroles », espace clos et plein, combat avec effroi contre le vide, mais davantage accepter le « mouvement », mot-valise rassemblant le mouvement et le monument, qui surmonte la relativité dans une certaine joie.

André Wyss, toujours proche à mes yeux de Paulhan, voulait certainement amener « le tremblement de certitude » des plus vifs étudiants vers la « confiance dans les incertitudes ». Par ses multiples questions, par ses encouragements comme par ses réactions, il stimulait les contraires, c'est-à-dire qu'il tendait au « mouvement critique » : chez lui, ce fut et reste une compréhension du rythme et de ses fondements ; dans un « inachèvement perpétuel », il a voulu capter le souffle premier des œuvres littéraires, cette puissance qui saisit ceux qui ne s'en laissent pas conter. « Toute âme est un nœud rythmique », et André Wyss de reprendre inlassablement, d'année en année, la formule de Mallarmé. Car ce qui le passionne dans le rythme, c'est l'âme finalement ou, du moins, ce qu'il en reste : notre manière naturelle de nous émerveiller et de nous lier dans les soubresauts de la conscience.

BIBLIOGRAPHIE

- APOLLINAIRE, Guillaume, *Calligrammes*, in *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard, 1956, p. 163-214.
- ARISTOTE, *Poétique*, trad. par Barbara Gernez, Paris, Les Belles Lettres, 2009.
- BATTEUX, Charles, *Les beaux-arts réduits à un même principe*, Paris, Durand, 1746.
- , *Cours de belles-lettres distribué par exercices*, Paris, Desaint et Saillant, 1747-1748.
- , *Cours de belles-lettres, ou principes de la littérature*, Paris, Desaint et Saillant/Durand, 1753.
- , *Principes de la littérature*, Paris, Desaint et Saillant, 1764.
- BENVENISTE, Emile, « La notion de “rythme” dans son expression linguistique », in *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, t. I, p. 327-335.
- BOURASSA, Lucie, *Rythme et sens : des processus rythmiques en poésie contemporaine*, Montréal, Balzac, 1993.
- , « Articulation et rythme : matière, pensée et création dans le discours », *Intermédiatités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, 16 (2010), p. 185-206.
- CHENG, François, *L'écriture poétique chinoise, suivi d'une anthologie des poèmes des Tang*, Paris, Seuil, 1996.
- COLLOT, Michel, *La matière-émotion*, Paris, PUF, 1997.
- CORNULIER, Benoît de, *Théorie du vers : Rimbaud, Verlaine, Mallarmé*, Paris, Seuil, 1982.
- , « La Marseillaise et la Marseillaise : le poème sous le chant », *Poétique*, 77 (1989), p. 113-127.
- , « Problèmes d'analyse rythmique du non-métrique », *Semen*, 16 (2003), p. 107-118.
- , « Si le mètre m'était compté : sur la notion fallacieuse de mesure de vers », in *Grammaire, lexique, référence, regards sur le sens*, dir. par L. de Saussure, A. Borillo, M. Vuillaume, Berne, Peter Lang, 2012, p. 355-376.

- DEBON, Claude, « *Calligrammes* » dans tous ses états, Paris, Calliopées, 2008.
- DEHAENE, Stanislas, *Les neurones de la lecture*, Paris, Odile Jacob, 2007.
- DESSONS, Gérard, MESCHONNIC, Henri, *Traité du rythme. Des vers et des proses*, Paris, Dunod, 1998.
- DIÉNY, Jean-Pierre, HOU, Ching-Lang, « Wang Wei », in *Encyclopaedia Universalis*, Paris, Encyclopaedia Universalis France SA, 1989, vol. 23, p. 822-823.
- DUPONT, Florence, *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, Paris, Aubier, 2007.
- GENETTE, Gérard, *Fiction et diction*, précédé de *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, 2004.
- GUERRERO, Gustavo, *Poétique et poésie lyrique : essai sur la formation d'un genre*, Paris, Seuil, 2000.
- JAVARY, Cyrille, *Les rouages du Yi Jing*, Paris, Picquier, 2001.
- JAVARY, Cyrille, FAURE, Pierre, *Yi Jing. Le livre des changements*, Paris, Albin Michel, 2002.
- JENNY, Laurent, « Lyrisme musical et lyrisme visuel dans les *Calligrammes* », in *Le chant et l'écrit lyrique*, dir. par Antonio Rodriguez, André Wyss, Berne, Peter Lang, 2009, p. 97-107.
- KNEEPKENS, E. W., ZWAAN, Rolf Antonius, « Emotions and literary text comprehension », *Poetics*, 23 (1994), p. 125-138.
- KREMER, Nathalie, *Préliminaires à la théorie esthétique du XVIII^e siècle*, Paris, Kimé, 2008.
- MESCHONNIC, Henri, *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*, Paris, Verdier, 2009.
- PACHERIE, Elisabeth, *Naturaliser l'intentionnalité : essai de philosophie de la psychologie*, Paris, PUF, 1993.
- , « Naturaliser l'intentionnalité et la conscience », in *La philosophie cognitive*, dir. par E. Pacherie, J. Proust, Gap, Ophrys, 2004, p. 17-34.
- PETITOT, Jean, VARELA, Francisco J. et al. (dir.), *Naturaliser la phénoménologie : essais sur la phénoménologie contemporaine et les sciences cognitives*, Paris, CNRS éditions, 2002.
- RICŒUR, Paul, *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975.
- RODRIGUEZ, Antonio, *Le pacte lyrique : configuration discursive et interaction affective*, Liège, Mardaga, 2003.

- , « La critique rend-elle plus empathique? », *Atelier de théorie littéraire*, *Fabula.org*, octobre 2013, http://www.fabula.org/atelier.php?Critique_et_empathie.
- ROUBAUD, Jacques, ∈ [*Signe d'appartenance*], Paris, Gallimard, 1967.
- , *La vieillesse d'Alexandre: essais sur quelques états du vers français récent*, Paris, Ivrea, 2000.
- SAUVANET, Pierre, *Le rythme et la raison*, Paris, Kimé, 2000.
- SAUVANET, Pierre, WUNENBURGER, Jean-Jacques (dir.), *Rythmes et philosophie*, Paris, Kimé, 1998.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, POTOCKI, Christophe (dir.), *Roman Ingarden: ontologie, esthétique, fiction*, Paris, Editions des Archives contemporaines, 2012.
- TIBI, Laurence, *La lyre désenchantée: l'instrument de musique et la voix humaine dans la littérature française du XIX^e siècle*, Paris, H. Champion, 2004.
- WILHELM, Richard, *Yi Jing: le livre des transformations*, trad. par Etienne Perrot, Paris, Médicis, 1994.
- WYSS, André, *Eloge du phrasé*, Paris, PUF, 1999.