

J'essaie ici d'asseoir l'étude à venir de la prosodie des *Romances sans paroles* en reprenant un vieil article consacré à Reverdy¹. Sans savoir d'avance si je pourrai mener le même travail sur Verlaine - et sans exclure non plus de créer, au sein de ce site, une section consacrée à Reverdy. Cet excursus se justifie surtout par des interrogations sur la notion de « saturation rythmique » ou de « continu rythmique et prosodique », telle qu'elle est définie en dernier dans le *Traité du rythme* de G. Dessons et H. Meschonnic et qui, d'une certaine façon, me paraît subordonner la prosodie au rythme accentuel en assimilant les contre-accentés des deux sortes.

- a) [Prosodie de Saltimbanques](#)
- b) [Conclusion \(très provisoire\) sur les rapports entre rythme et prosodie](#)
(Cette deuxième partie devrait en principe être fréquemment révisée et complétée)

¹ « La prosodie, des titres au poème », in *Le rythme et le discours, Langue française* 56, décembre 1982, pages 95-113. Cet article a été passablement révisé pour l'occasion et, au moins pour l'instant, je laisserai de côté la première partie, consacrée aux titres des *Poèmes en prose* (1915), bien qu'elle soit plus que la seconde censée démontrer l'existence d'oppositions ou de solidarités entre certaines chaînes consonantiques-prosodiques, relations isolant une série en /s-l/ qu'on retrouve dans les poèmes.

LA PROSODIE D'UN POÈME en PROSE

Partant des thèses et procédures élaborées par Henri Meschonnic depuis *Pour la Poétique (I)*², je tente ici de construire la prosodie d'un des *Poèmes en prose*³ de Pierre Reverdy. Prosodie conçue d'abord comme système des occurrences de phonèmes organisées paradigmatiquement en chaînes, et système producteur de signifiante. J'ai donc commencé par dresser les tableaux de ces occurrences, mais il est rapidement apparu que la détermination de l'unité (le « prosodème ») n'allait pas de soi : on ne peut la réduire au phonème, a-sémantique, mais on ne peut non plus l'identifier toujours au mot. La chaîne relie des éléments de contexte qu'il faut chaque fois définir : c'est dès lors la tension entre le paradigmatique et le syntagmatique qui, seule, fait la prosodie. Outre que beaucoup de chaînes ne fonctionnent pas isolément, l'énumération qu'elles font des occurrences d'un phonème laisse donc à construire des (non-) unités de la signifiante. La prosodie ne connaît ainsi que des variables, tout y est de l'ordre de la relation. Le rapport au groupe rythmique-syntaxique, à l'accent, à la ponctuation est souvent déterminant, par exemple, entraînant de nouvelles interactions, et donc un va-et-vient entre paradigme et syntagme, entre chaînes et séquences –interactions peut-être indéfiniment poursuivies, en tout cas multiples. D'où, dans le concret, moins des débauches de constructions formelles qu'une très longue tâche d'exposition... ou plutôt de méditation, de remâchement des poèmes : en définitive, la construction prosodique-sémantique ne se fait pas par les tableaux, comptages, etc., mais dans le retour incessant au poème, au recueil, à l'œuvre — contre le parcellaire, le niveau, le sériel, le bloqué. Travail de situation qui ronge le formel, peu à peu, en un long temps. Avec des îlots de résistance qui dénoncent l'inachevé, mais à partir de quoi reprendre, si l'on veut.

SALTIMBANQUES

Au milieu de cet attroupement il y a avec un enfant qui danse un homme qui soulève des poids. Ses bras tatoués de bleu prennent le ciel à témoin de leur force inutile.

L'enfant danse, léger, dans un maillot trop grand ; plus léger que les boules où il se tient en équilibre. Et quand il tend son escarcelle, personne ne donne. Personne ne donne de peur de la remplir d'un poids trop lourd. Il est si maigre.

I. Éléments d'une situation

Ces *Saltimbanques* sont apparemment redevables au *Fantôme de nuées* d'Apollinaire⁴ (« La foule les entourait... », « ce personnage maigre », « Mais quand il fut clair que personne ne donnerait plus rien », « Et quand il marcha sur une boule Son corps mince... ») et aux saltimbanques de Picasso (la *Jeune fille sur une boule*⁵ en particulier), de même que *La repasseuse*, dans le même recueil, doit à la fois à celle de Picasso et à

² Notamment dans « Un poème est lu... », *Pour la Poétique* III, Gallimard, 1973, pages 277-336.

³ Paris, Imprimerie de P. Birault, octobre 1915 ; premier des recueils rassemblés dans *Plupart du temps*, 1945.

⁴ *Un fantôme de nuées*, publié dans *Les Écrits français* n° 1, 5 décembre 1913 ; recueilli en 1918 dans *Calligrammes*. Pour l'analyse de ce poème, voir Mario Richter, « De la mesure au sens. *Un fantôme de nuées* d'Apollinaire », in *Le Sens et la mesure. De la pragmatique à la métrique. Hommages à Benoît de Cornulier*, articles réunis et édités par Jean-Louis Aroui, Champion, 2003, pp. 271-288.

⁵ De 1904-1905, Musée Pouchkine. Cf. <http://www.tamu.ed/mocl/picasso> 1904, OPP.04 : 30.

L'Assommoir. Mais si le titre signale une thématique, des sources, il faut bien voir qu'il prépare la lecture d'autres façons :

- le collectif va être en quelque sorte démenti par le poème ; en ce sens, le titre constitue une référence faussée (comme le *il* au début du poème 18⁶ ne peut sans doute renvoyer au « Patineur céleste »). Nous allons revenir sur ce point.
- dans la série des titres, le thème prosodique /s-l/ est commun à *Saltimbanques* et à 4 autres poèmes comportant, eux, le mot *seul* – en particulier *Soldats*, poème du couple qui se défait : même pluriel sans déterminant.
- le poème suivant est *Le bilboquet* (44) : le lien en /b-k/, et la reprise de « boules » d'un poème à l'autre construisent un couplage de *Saltimbanques* à un poème de la réification du moi (« J'ai trouvé des BOULES et des tuyaux et une tête de BOIS, la BOUCHE ouverte » ; « peut-être plus BIZARRE à moi seul que tous ceS OBJETS réunis »). Le 45. *Crépuscule* fait avec ses échos « déCouPaient », « tout Ce QUI n'était pas autRe PaRt Qu'en nous-mêmes » une histoire de limitation inverse, commençant par la clôture du moi.

Le pluriel ici ne va pas contre la thématique de la solitude, au contraire. Celui de « *Saltimbanques* » n'est repris par aucun autre, mais par un inventaire : « Au milieu de cet attroupe^ment *il y a avec un enfant qui (...) un homme qui...* ». La division du poème en deux paragraphes sanctionnera la séparation de deux personnages seulement mis l'un avec l'autre, comme s'ils n'étaient liés que par l'espace. Analogie avec les morceaux du « *Bilboquet* ». L'hiatus (*il y a avec*) est peut-être la figure de cette juxtaposition-séparation dans ce *Portrait de l'artiste en saltimbanques*.

Dans le poème, les seuls pluriels sont liés aux accessoires (*des poids, les boules*) et à la synecdoque de l'HOMME (*ses bras*), comme si celui-ci devenait objet (*bras* à l'« intersection » de *poids* et *boules*) – à la différence de l'ENFANT qui, lui, « accède » au *il*. Le titre dans cette chaîne grammaticale est soumis à la même réification d'un duel implicite (on ne dépasse pas le deux), réification-morcellement, solitude par échec du couple.

La /foule/, en revanche, échappe au pluriel, avec les termes ATTROUPEMENT (écho de *trop*), puis PERSONNE (NE...) : collectif et négatif, c'est un des modes de l'opposition entre premier et deuxième paragraphes, entre excès et insuffisance. Les autres sont ou trop ou absents, en aucun cas il n'est possible de faire nombre.

Et nous rencontrons ici une hypothèse : celle d'un jeu de mots initial (en incipit), sur *Au milieu...* qu'on pourrait lire « Aux mille yeux de cet attroupe^ment ». Dans ce recueil, l'incipit, quand ce n'est pas le titre, semble le lieu privilégié des syllepses (« *Les tapis fortement secoués laissaient des signes entre*

⁶ La numérotation des 50 poèmes du recueil n'est pas de Reverdy, bien sûr. L'ayant utilisée pour analyser les concentrations de titres, je l'ai naturellement conservée dans le reste de l'article.

les arbres » peut se lire comme le participe du verbe *se tapir* dans un poème, 10. *Carnaval*, dont la prosodie lie le masqué à la violence) ou des antanaclases (« Les quatre pieds de la table sont immobiles ; les autres aussi » dans 49. *Les pensées basses*). Le jeu de mots ferait système avec ces figures qui tirent toujours du côté de la réification et de la géométrie. Et comme dans bien d'autres poèmes du recueil encore, c'est le regard qui fige, qui rend chose. Le déplacement, de l'œil des autres à la mise en espace du regardé, se renforce de la rature, qui d'ailleurs biffe aussi le nombre. Enfin, on pourrait rapprocher ce jeu de mots et le traitement ici de « boules » (*cf. infra*) de l'un des premiers vers de *La Lucarne ovale* (1916) : « Seul il roulait sa boule parmi les yeux indifférents. »

De toute façon, cette « paronomase *in abstentia* » ne ferait que s'inscrire dans une fable sur l'inclusion que la prosodie du poème construit et réinterprète de bien des manières. Dans le premier paragraphe, l'HOMME tente d'échapper à l'enfermement par la foule en incluant à son tour le ciel, par un vain mouvement de surrection. Dans le second, on soupçonne dans la DANSE une certaine complaisance à l'inclusion mais, lorsque l'ENFANT essaie de transporter celle-ci dans l'escarcelle (ou de la rompre, cette fois « horizontalement », pour la monnayer), il échoue lui aussi et les derniers mots (« II est si maigre. ») le renvoient à sa maigreur, le somment de prendre en charge sa « clôture ».

Il ne faut toutefois pas omettre, à ce propos, le glissement dans l'énonciation, de « Au milieu de cet attroupement » à « II est si maigre » : le sujet de l'énonciation, d'abord spectateur des spectateurs, finit par s'identifier à la foule lorsqu'elle est devenue « personne », qu'elle s'excuse. Il est ainsi le regard absent, l'autre-trou qui oblige le personnage à intérioriser la persécution. Par quoi il se prend au jeu sans être le saltimbanque, et par quoi, en liaison avec le raccourcissement des séquences et avec le privilège accordé aux voyelles (iæiæ), le poème se clôt.

Anticipation, cette fable sur l'inclusion n'est d'une certaine manière qu'une commodité d'exposition, même si elle désigne une convergence des effets de sens, une dominante dans la signifiante prosodique, qui tire un poème un peu misérabiliste et teinté d'humour noir vers une géométrie métaphysique. Mais en même temps, dans la tension entre le paradigmatique et le syntagmatique, elle nous semble avoir un rôle à jouer, et c'est du lien entre la prosodie en chaînes et la prosodie en séquences qu'il va d'abord s'agir.

2. De la chaîne prosodique à la séquence

Les paradigmes prosodiques sont construits à partir des chaînes, énumérations des occurrences d'un phonème dans le poème, ensuite différenciées par la position (rapport à l'accent et au groupe syntaxique-rythmique), la distribution (dans le poème, le paragraphe...), et, très secondairement, la fréquence/rareté. Lecture-ensemble de mots ou groupes, la chaîne est exigence d'exhaustivité, aussi : le refus de toute construction sémantique opérant par prélèvements. En ce sens, elle n'est pas seulement

une étape du travail, un simple repérage – mais une référence constante. Contre le linéaire, contre le mépris du « mot-outil ». Par exemple la chaîne des /n/ :

| | | | |
|---|--|----|---|
| I | <u>un</u> enfant qui <u>un</u> homme qui soulève <u>pren</u> nent (le ciel) <u>in</u> utile | II | <u>en</u> équilibre <u>son</u> escarcelle <u>person</u> ne <u>ne</u> <u>don</u> ne (bis) |
|---|--|----|---|

Elle superpose *prennent* et *donne* en rapport avec les mots de la négation, de l'échec (*inutile*, *personne ne (donne)*); les /n/ de liaison préparent dans chaque paragraphe l'apparition des autres termes, et les inversions (/nã/, /nɔ/ repris par /ãn/, /ɔn/) s'intègrent à des parallélismes (QUI/ éQUIlibre et QUi SouLÈVe/esCarCELLe) mais relèvent aussi d'une organisation spécifique des /ã/ et des /O/ que nous rencontrerons ailleurs. Cette répétition d'un paragraphe à l'autre suggère une variation, un recommencement où *prennent* + *inutile* et *personne ne donne* se valent. La négation chaque fois termine, répétée dans le dernier paragraphe, où le *ne* réalise une sorte de lexicalisation de la chaîne, avec « rebond de consonnes » (ou, plutôt, compte tenu de l'élision possible, « hiatus de consonnes ») :

∪ — (∪) ∪ —
 « *personne ne donne* ».

Il faut aussi prendre **les voyelles**. La prosodie des finales de poèmes situe *Saltimbanques* dans un groupe de deux poèmes à terminaison consonantique : « mais il se heurte, tout à coup, contre lui-même » (42. *Face à face*) : « Il est si maigre », au milieu de finales vocaliques majoritaires en cette fin du recueil : *jolie*, *dangers*, ***lui-même***, ***maigre***, *m'en aller*, *ne venait pas*, *tomber*, *réveilla*, ***rougir***, *se sauva*. [FIN]. Mais le couplage, qui confirme une thématique du personnage « réduit », se fait aussi par deux voyelles et une consonne (*ime/* : ***lui-même*** : *si maigre*) : une espèce de rime qui laisse de côté les consonnes finales. Au sein des poèmes, les finales de phrase vont de la vocalique (I *poids* ; II *grand*) aux consonantiques (I *inutile* ; II *équilibre*, *donne*, *lourd*, *maigre*). Je ne sais si cette distribution étaye l'hypothèse d'une plus grande importance des consonnes : elle me paraît surtout recouper un partage de chaque paragraphe entre un prélude descriptif, statique, et un semblant d'action. Nous excluons donc d'autant moins toute pertinence des voyelles que l'on trouve d'autres indices de structuration que les convergences sémantiques au sein d'une chaîne : par exemple les voyelles redoublées ou triplées du second paragraphe. Mais, de ces convergences, on peut tout de même proposer deux exemples :

– les /ã/ (*atroupement*, *enfant qui danse*, *L'enfant danse*, *dans un maillot trop grand*, *en équilibre*, et *quand il tend*, *remplir*, et le titre *Saltimbanques*) construisent une des chaînes de l'inclusion, où *en* et *dans* sont aussi importants que *grand* et *remplir*, et où le verbe *danse* subit l'attraction de la préposition qu'il semble décliner...

– les /a/ (*cet atroupement*, *il y a avec*, *ses bras*, *tatoués*, *ciel à témoin*// *maillot*, *escarcelle* repris par *la*) regroupent plus précisément tout ce qui inclut, et confirment par exemple l'équivalence entre le *TATOUage*, *l'ATTrOUpeMent* et la prise *A TéMoin* : les bras comme le ciel et la foule.

Cependant, la plupart des chaînes (et c'est déjà perceptible dans celles que nous venons de citer) sont des énumérations « problématiques » : la prosodie donne souvent à lire autre chose que des mots, détermine elle-même les éléments sémantiques qu'elle met en rapport. Le plus souvent, des séquences sont découpées par interaction entre l'organisation interne de la chaîne et la distribution dans le poème.

Ainsi les /R/ en fin de syllabe⁷ (*leuR foRce // son escaRcelle, peRsonne, peRsonne, de peuR de la rempliR, louRd*) s'organisent nettement de /l-R/ à /l-R/, de *leur* à *lourd*, en passant par /Rs/ et /p-R/, ce qui fait de *personne* répété le centre –le nœud– de cette « transition » de la force (douteuse) à la faiblesse (suggérée négativement par l'excès). La chaîne construit son sens en se composant, mais cette composition solidaire d'une distribution produit aussi des séquences, ici au nombre de trois :

- + *leur force*, découpé-isolé dans le premier paragraphe contre un contexte qui le nie ;
- + ...*son escarcelle, personne...*, où le dernier mot inverse *force*, mais aussi *SON EScaRCElle*, de l'autre côté de la virgule, et la pause entre dans la définition de la chaîne, comme le rapport à l'accent qui ordonne : /sɔ̃n... aRse/ —/ɛRson/.
- + « *personne ne donne de peur de la remplir d'un poids trop lourd* » refait le parcours en sens inverse, de la négation à l'excès.

La chaîne des /b/ (qui se limite au titre et à quatre mots : *bras, bleu, boules, équilibre*) peut se lire dans le même type de tension avec le syntagmatique ; *Saltimbanques* devient alors ambivalent par son rapport à deux séquences inversées d'un paragraphe à l'autre et où le /l/ finit par l'emporter :

« ses **bras** tatoués de **bleu** » /br... bl.../
 « que les **boules** où il se tient en **équilibre** » /b... l... br/

Dans le même ordre d'idées, la chaîne des /m/, avec 5 mots (*milieu, attroupelement, homme, maillot, maigre*), permet de délimiter des séquences qui, par leur distribution, vont construire le poème. L'écho *Au milieu / il y a... un homme* (écho inverse encore) situe et géométrise le premier personnage, la locution initiale servant en quelque sorte de générateur, de lancement. Mais le complément initial trouve dans le second paragraphe un écho (droit) qui a lui-même son répondant à la clause, sous forme resserrée :

« au milieu de cet attroupelement » // « dans un maillot trop grand »
 m j tR p â m j tR(p) â
 « dans un maillot trop grand » // « (il est si) maigre »
 mai gR maigR

La perception de la chaîne tend « spontanément » à s'enrichir, à s'appuyer sur/révéler d'autres récurrences dans le contexte —par exemple à ramasser les deux /g/ du poème. Le parallélisme des séquences deux à deux va à son tour permettre de noter un certain nombre de dissimilations, et de régler des relations entre chaînes. Prenons par la séquence centrale : **DANS UN MAILLOT TROP GRAND** est un groupe rythmique-prosodique fermé par les /ã/, et fermé-symétrique par la graphie : **DAN... AND**. Figure de l'inclusion (flottante). En revanche, **AU MILIEU DE CET ATTROUPEMENT**, s'il est fermé par ses /m/, ne réussit pas la même concordance avec le groupe rythmique. Mais cette différence va faire sens : détachés à chaque extrémité de la séquence, les phonèmes /O/ (en admettant une indistinction entre /o/ et /ɔ/) et /ã/ vont partout fonctionner en opposition, donner naissance à des couples de contraires : *enfant* vs *force* (et c'est toute la chaîne des /f/ qui est ainsi construite !), *danse* vs *donne*, *homme* vs *enfant* (les deux personnages), *attroupelement*

⁷ Qui, pensons-nous, peuvent être lus indépendamment des /R/ initiaux, la consonne fermante n'étant pas accentuante (cf. *Traité...*, page 139).

vs *personne* (les deux noms de la foule). D'une part la chaîne de l'inclusion (en /ã/, cf. *supra*), d'autre part celle du refus de l'inclusion (*homme, force, personne ne donne* en /ɔ/, et /o/ lié à *trop*).

Revenant à la séquence DANS UN MAILLOT TROP GRAND, nous constatons qu'elle transforme l'opposition en symétrie /ã o o ã/, selon un schéma qui privilégie /ã/. Tout à la fin du poème, MAIGRE apparaît comme une lexicalisation du/par le parallélisme, avec expulsion du couple /ã/~o/, dans la perspective d'une « intériorisation » qui supprime la contradiction.

Du paradigme des /m/, on est passé à des séquences, composant elles-mêmes un paradigme qui organise au moins partiellement les chaînes des /g/, /ã/ et /O/ –les « restes » permettant de lire le paradigme des /f/ et quelques oppositions... On notera au passage l'importance du rapport à l'accent (à partir de quoi se détermine souvent s'il y a ou non inversion) et aux limites de groupe syntaxique-rythmique.

Ces séquences structurent en outre, de la première à la dernière, le poème. Ce que les chaînes prises une à une ne donnent pas à lire. Mais la séquence initiale *Au milieu de cet attroupement* dissémine en outre dans le premier paragraphe ses phonèmes et ses graphèmes : « **IL Y** a (...) un **HOMME**... », qui situe en géométrisant, mais aussi, dans un autre segment assez resserré de la suite, des reprises, d'abord en ordre inverse comme pour figurer une tentative de contrer : « Au mi**LI**EU DE **CET ATT**rOUPe**M**ENT » vs « **TATOU**és **DE** **bleu** » + « *Pr*Enn**ENT** le **Ci**El »; puis sous forme d'écho droit lorsque l'échappée échoue : « **C**Et **ATT**roupe**M**e**N**t // « le **Ci**El **A** **T**é**M**oi**N** », et le tout pris dans une figure de fermeture : « **IL** y a... inut**IL**E. »).

On n'a pas ici examiné toutes les chaînes, ni la totalité de celles auxquelles on s'est intéressé. La tâche est probablement impossible et il serait intéressant de savoir s'il y a à cela une raison –si certaines sont non-pertinentes, s'il y a une hiérarchie dans la signifiante, et selon quels critères... Cependant, aucun cas n'est peut-être désespéré. Ainsi pour la chaîne des /v/ peut-on partir de la distribution : elle ne ramasse que deux mots, dans le même bref passage du 1^{er} paragraphe : « a**V**ec un enfant qui danse un homme qui soulève... ». Or on trouve à proximité les trois /k/ et les deux /n/ de liaison du même paragraphe ; en outre, *avec* et *soulève* sont liés par une inversion (vɛ - εv), certes peu notable. Cette chaîne n'esquisserait-elle pas, discrètement, une opposition entre l'enfant et l'homme : « a**V**EC u**N**' enfant **Q**UI danse // u**N**'homme **Q**UI soulève.. », en liaison avec l'opposition /â/ vs /O/ ?

Et même la chaîne la plus fournie, celle des /l/, s'organise en quasi-totalité lorsqu'on remarque sa propension à composer avec les /u/ et les /i/ des paradigmes parallèles d'inversion et de symétrie :

I : milieu il y a soulève . de bleu le ciel de leur inutile.

II : L'enfant léger ; plus léger que les boules où il se équilibre. Et quand il escarcelle. de la remplir trop lourd. Il est

Entre les *IL* et *remplir*, *équilibr*e – et, au moins graphiquement, *mILL*eu. Entre *sOUL*ève et *LOU*rd, *BOUL*(es) *OÙ*, d'où trois séquences : « soulève des poids », « que les boules où » et « poids trop lourd ». *Boules où* et *équilibre* formant ensemble séquence (au sein de la chaîne des /b/. Mais il faut distinguer :

- 1) le 1^{er} paragraphe, qui dissémine les phonèmes de « Au milieu » (*il y a, homme, bleu*), en tire un /il/ ouvrant (*il y a*) et un autre fermant (*inutile*), entre la virgule et le point.

2) le 2nd qui commence par des accents d'attaque marquant surtout les /l/ : « *L'enfant danse, léger, dans...grand, plus léger que...* » (le deuxième *léger* porte un contre-accent prosodique suivant un accent d'attaque), continue par une séquence en /k-l-b/ (cf. *infra*) qui ramène le /l/ sous accent dans « *équilibre* », puis se termine presque sur les deux accents de « *rempli d'un poids trop lourd* ». On est ainsi passé de *léger* à *lourd*.

Restent notamment *soulève*, *le ciel* et *escarcelle*, en /s-l/, prosodème que nous avons appris à connaître par les titres et qui relèvent peut-être d'une prosodie à l'échelle du recueil. Il n'est pas exclu qu'on puisse intégrer à cette sous-chaîne « *IL EST Si maigre* », de sorte qu'on aurait avec /s/ une organisation analogue à celle qu'on vient de relever avec /u/ et /i/.

3. Figures, rythme et graphie

L'interprétation de la prosodie proposée jusqu'ici repose en grande partie sur la reconnaissance d'une « figure d'inclusion », c'est-à-dire d'un paradigme de séquences fermées et/ou symétriques dont la superposition produit une signifiante d'/inclusion/, d'/enfermement/ — à la fois par convergence des signifiés ainsi organisés et par « métaphorisation » propre, indissolublement. Le début du second paragraphe regroupe la plupart de ces figures, le syntagme s'y fait pratiquement paradigme (autre mode de la tension entre les deux pôles) :

« L'enfant danse, léger, dans un maillot trop grand ; plus léger
[C ã Cã Cã C] [leʒe dan o o and leʒe]

que les boules où il se tient en équilibre. »

[k l b k l b]
u l u ili
b-l l-b

Opérant-se structurant à divers niveaux, cette séquence-paradigme rassemble aussi bien la phrase (la succession des trois groupes fermés ne laisse aucun reste) que le mot : *enfant*, lexicalisation en /VCV/, devient par exemple par la prosodie ce que d'autres poèmes réalisaient autrement : « Dans mon rêve la tête d'un enfant était au centre » (15. *A l'aube*). *Danse* est dans ce contexte la déclinaison de *dans* que nous avons signalée. Et, comme peut-être *il* dans *équilibre*, où est inclus dans *boules*, /bul/ : le choix de ce relatif là où on attendrait quelque chose comme « sur lesquelles » suggère une inclusion que la logique référentielle exclurait.

En dehors de cette séquence, on note aussi une inclusion dans le premier paragraphe, succédant à la quasi-fermeture de AU MILIEU DE CET ATTROUPEMENT : c'est tout le reste du paragraphe, de **IL Y A** à **INUTILE**. (L'incipit AU MILIEU structurant le paragraphe, par son écho *il y a* qui « oublie » le /Om/ du cadre en attendant *inutile* qui fermera, mais aussi dans le rapport **au milieu-homme**, qui condamne dès le départ la tentative de « sortie »).

La séquence qui commence par « *Et quand il tend...* » paraît continuer « en *équilibre* », mais en fait amorce autre chose : la double organisation des initiales (« ET QUand il tend son EsCarcelle ») ressemble à un écho dégradé dans la mesure où ne sont repris que les éléments initiaux (/ek/), avec un desserrement, la partie conclusive prenant, à la différence de ce qui se produisait dans « QUe Les BouLes En ÉQUiLiBre », la forme d'une insistance sur les finales redoublées (« persONNE ne

dONNE »), dans un syntagme séparé. Attente, puis chute – protase et apodose ? – et réponse aux /ã/ de *L'enfant danse*.

La séquence prend ici en écharpe différentes chaînes qu'elle fait travailler ensemble –la distribution composant des syntagmes qui ressemblent à des variations, indépendantes de chaque série de phonèmes.

La graphie peut, soit fonctionner comme un sous-système par rapport à la chaîne, soit permettre aussi une liaison entre chaînes. Passage à la mutité : le « p » de *trop*, bien qu'in audible, renforce l'écho entre *attroupe ment* et *trop grand*, comme le « o ». Il en va de même entre *milieu* et *maillot* pour les « il », dans le cadre des deux mêmes séquences parallèles. La prosodie en séquences reverse les graphèmes à la chaîne.

Sous-ensemble de la chaîne en /s/, *cet attroupe ment - ciel à témoin - force - escarcelle* communique avec les autres maillons (par exemple par les échos *soulève - ciel* ou *force - escarcelle - personne*), mais le graphème « c » fait un micro-système : le parallélisme entre *cet attroupe ment* et *ciel à témoin* implique un retour à l'inclusion ; l'écho entre *ciel* et *escarcelle* marque la similitude de leurs rôles dans chacun des paragraphes, une correspondance...

Le partage d'une graphie peut cependant signaler une dissimilitude. Ainsi dans le rapport entre DANS UN MAILLOT TROP GRAND et MAIGRE, l'écho graphique « maillot »-« maigre » permet de tenir le parallélisme tout en évacuant le phonème /ã/ d'une chaîne de l'inclusion inadmissible dans cette ultime séquence.

De même PRENNENT, dans « prennent le ciel » (comme TATOUÉS dans « tatoués de bleu ») est un écho d'ATTROPEMENT, mais l'opposition ã/O interdit le phonème /ã/ dans le contexte d'HOMME, obligeant à une dénasalisation ; aussi l'écho *attroupe ment-prennent* est-il essentiellement graphique, et même quasi visuel. Du coup, *prennent* entre dans la chaîne des /n/, de la négation. La tentative d'inclure, soi l'inclus, le ciel, est ainsi condamnée, avant même « à témoin ».

A la limite, on peut considérer que la chaîne des /ʒ/, ne reliant que *léger* à *léger* et ne se construisant pas en rapport avec la sourde (le poème ne comporte aucun /ʒ/), devient disponible à l'attraction de la chaîne en /g/ : *grand*, *maigre*, ce d'autant que le sémantisme et la catégorie grammaticale concordent. Les exemples ne manquent pas dans d'autres poèmes, par exemple le 41 dont le titre GARDIENS, repris par REGARDANT, est quasiment anagrammatisé par le dernier mot DANGERS.

Les chaînes en /t/ et en /d/ se construisent en interaction, par la graphie. Par exemple dans :

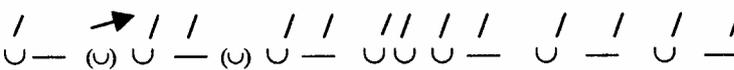
« L'enfan(t) *d*anse, léger, *d*ans un maillot *t*rop gran(**d**) ; [...] se *t*ien/ en équilibre. Et quand il *t*en(**d**) [...] ne *d*onne. »

le jeu des graphèmes et des phonèmes organise un contraste entre séquences dominées par le /t/ et séquences dominées par le /d/. La graphie appuie plus particulièrement l'opposition sourde/sonore dans « L'enfant *d*anse » et « quand il *t*end », où la présence du graphème *a* à côté du phonème *b* ponctue : à tel point que la liaison *quand~il* devient valeur dans le système. Bien entendu, *DANSE* et *TEND* (*Son*) forment dans ce cadre un couple antithétique. Et le jeu se poursuit...

On ne peut en effet lire l'avant-dernière phrase sans noter, accompagnant la transition construite dans la chaîne en /R/ final de syllabe, le passage à la mutité de presque toutes les consonnes employées initialement – ne laissant en place que le /l/ et le /R/ de *lourd* :

« PerSoNNe Ne DoNNe De PeuR De la RemPliR D'u(n) Poi(ds) tRo(p) lour(d). »

comme si cette phrase faisait émerger ce qu'elle est censée nier, ce qu'elle n'évoque que comme menace. Performativité perverse de la prosodie. Et, avant la construction essentiellement vocalique de la dernière phrase (/i ε i ε/), toutes les consonnes sont ici marquées :



 « Personn(e) ne donn(e) de peur de la remplir d'un poids trop lourd. »

 [p n n d d p d l R pl d p R l]

Rythme et prosodie ne peuvent être séparés. Ce que prouvent déjà et cette phrase, et la confrontation des séquences en /m/, mais nous avons aussi évoqué la position par rapport à l'accent. Cette dernière permet de souligner (ou plutôt de construire) les figures : par exemple dans « que les BOULES où il se tient en équiLIBRE », le rapport à l'accent (consonne sous-accent/post-accentuelle) décide de l'inversion. Le /l/ remplace le /b/ en position marquée, comme il remplace le /p/ dans : « de *peur* de la rempl*ir* d'un *poids* trop *lourd* ». Ce comportement similaire de la sourde et de la sonore face aux /l/ relève d'une solidarité habituelle, mais permet aussi de construire un rapport entre *boules-lourd-remplir-équilibre* (rappelant celui que nous avons noté entre *où* et *il*).

La ponctuation est également une composante du rythme, et du contre-rythme prosodique. Alors que le premier paragraphe ne comporte pas une seule virgule, le deuxième en compte trois, et un point-virgule. Celui-ci intervient au milieu d'un écho « *trop grand ; plus léger* » de « *remplir* » et la pause y figure l'impossibilité d'emplir, l'inclusion flottante. La virgule a la même valeur dans « *tend son escarcelle, personne* », écho de *prennent le ciel* : cette fois la disjonction se conjugue avec une inversion : /pRɛn---s-ɛl/ vs /sɛl, ɛR--n/ construisant une opposition pour figurer ensemble le refus de l'inclusion.

Pour en revenir au rythme accentuel, **les contre-accents** marquent un verbe dans chaque paragraphe. Dans le premier, c'est *prennent*, préparé par *bras* dans la prosodie :

○ — ○ — ○ — — ○ ○ — ○ ○ —
« Ses bras tatoués de **bleu prennent** le ciel à témoin... »

et la contre-accentuation est inséparable de la double lecture *prendre le ciel* / *prendre à témoin*, qui a aussi ses répondants prosodiques : « prennent le ciel » et « ciel à témoin » sont des échos inverses de l'incipit, les chaînes construisent une rupture entre les deux. Dans le deuxième paragraphe, c'est *danse* qui est contre-accentué, et nous avons dit sa valeur. Hors du sens obvie, ce que ces deux verbes marqués opposent d'un paragraphe à l'autre, c'est la tentative d'inclure et le consentement à l'inclusion. Le rythme construit des pôles au sein d'une même fable.

Ponctuation, jeux de la graphie, rythme : tout cela est inséparable de la prosodie comme système de variables (peut-être plus liées au groupe ou à la frontière de groupe rythmique qu'au mot). Les séquences, le passage à la mutité, le va-et-vient entre graphèmes et phonèmes, les pauses et les contre-accents font une circulation du sens à travers les chaînes. Il n'y a pas une sémantisation du phonème, mais des constructions multiples ; pas de chaînes imperméables, mais des possibilités de substitution, des oppositions ; pas de passage réglé de la chaîne à la séquence, mais une tension incessante entre le paradigme et le syntagme : les échos tendent à s'élargir, mais toute définition de séquence oblige à revenir aux chaînes, donne un nouveau départ. La prosodie participe-t-elle d'une illimitation ? Certes, mais outre que le rythme accentuel contribue à hiérarchiser, les multiples recoupements entre chaînes tendent à construire une sémantique unique à travers la dualité, ici, de l'homme et de l'enfant, du léger et du lourd, de l'inclusion et des échappées vaines.

Que tirer de cette analyse pour la prosodie de Verlaine ? Il est vraisemblable que certains « moyens » – terme éminemment reverdyen – sont propres au poème en prose : ainsi la construction, du début au dernier mot, par **Au milieu de cet attroupelement - dans un maillot trop grand - maigre**. Le poème en vers, lui, n'a pas besoin d'inventer ses *positions*, ou le fait autrement. En revanche, certaines leçons me paraissent à retenir, ou plutôt des questions, dans un cadre qui demeure celui qu'a tracé Henri Meschonnic.

S'agissant d'abord de la prosodie proprement dite, il m'apparaît comme à Arnaud Bernadet (« Rythme et contre-accent chez Mallarmé », *Faits de langage et sens des textes*, SEDES, 1998, pages 265-6) qu'on ne peut éliminer les **chaînes vocaliques** – ce n'est d'ailleurs pas la position de Meschonnic (Gérard Dessons et Henri Meschonnic, *Traité du rythme des vers et des proses*, Dunod, 1998, pages 98, 138, 168, 173, 174, etc.), mais la primauté donnée aux consonnes pousse tout de même en ce sens, comme le confirme la décision de les cantonner dans une « fonction sériante ». Or, ne serait-ce qu'en raison du rôle structurant de l'opposition /ã/~O/, renvoyer les voyelles au second plan conduirait, pour *Saltimbanques*, à méconnaître des interactions entre plusieurs chaînes consonantiques. D'autre part, l'opposition entre initiales vocaliques et attaques consonantiques semble tout aussi pertinente que la distribution des clauses suspensives ou conclusives – au point que le poème est partiellement construit par les deux, ce qui pourrait inciter à distinguer soigneusement le rôle des voyelles et des consonnes dans la notation du rythme prosodique.

Surtout, il est à peu près impossible de s'en tenir à l'énumération des mots comportant le même phonème : celui-ci ne dit rien des « unités » à considérer, les chaînes ne mettent en relation que des variables : ainsi celle des [m] relie un mot – MAIGRE – et deux groupes syntaxiques-rythmiques et il faudrait, de plus, faire entrer en ligne de compte la position dans le poème. Ailleurs, on a relié **REMPLEIR, ... TROP GRAND ; PLUS LEGER... et TROP LOURD**, ce qui implique de prendre aussi en compte la pause et le graphème. A cause de ce caractère problématique des unités, on est obligé de confronter les contextes : en ce sens, on ne peut séparer le paradigmatique du syntagmatique. La prosodie de la chaîne entre ainsi en relation avec **une prosodie de séquences**, d'échos complexes, qui compose d'autres paradigmes : dans le premier exemple, ceux des [g], des [ã] et des [O], des « il » et des « tro(p) ». Il existe même des séquences qui font série quasi indépendamment des phonèmes concernés : fermetures, symétries, substitutions (d/t, p/l). Point de départ et référence constante, les chaînes permettent un recensement et protègent des analyses parcellaires, mais elles sont forcément affectées par ces échos, soit que ceux-ci constituent des « sous-chaînes », soit surtout qu'elles-mêmes entrent, durablement ou ponctuellement, dans une **interrelation** telle qu'on ne puisse plus les considérer isolément. Meschonnic a déjà noté les rapports souvent serrés entre sourdes et sonores, mais il paraît possible d'aller plus loin, en particulier pour ce qui est des associations entre une voyelle et une consonne (**ulu, ili**) ou entre deux consonnes partageant la même graphie (/g/ et /ʒ/). Dès lors

qu'on ne peut se borner à constater des déterminations multiples se superposant dans un mot, l'exposition doit se faire selon un certain ordre. Je n'ai peut-être pas toujours choisi le meilleur, mais je ne dirai certes pas qu'il est sans importance...

S'agissant ensuite des rapports entre prosodie et rythme, j'inclinerai à manier avec beaucoup de prudence la notion de « serré rythmique », en quoi tend à culminer le *Traité* de Dessons et Meschonnic (pages 172-176) et qui, reposant sur l'assimilation de certaines marques prosodiques aux accents rythmiques, capte presque toute la syntagmatique – et une partie de la paradigmatique (à travers les « séries ») – de la prosodie sans bénéfice pour celle-ci. Cette lecture (à dominante) syntagmatique, à certains égards beaucoup moins malaisée que la lecture paradigmatique des chaînes – et qui tend peut-être pour cela à l'emporter dans l'histoire de la réception des travaux de Meschonnic – me paraît en effet faire une bien faible part aux éléments d'interaction.

Contre la notation binaire du rythme qui, oubliant la prosodie, segmente, le *Dessons-Meschonnic* propose une notation cumulative qui agrège aux accents et contre-accents rythmiques les contre-accents prosodiques (*Le Tibre a sur ses bords*, page 155), les rebonds (*lampe paisible*, page 171) et les hiatus de consonnes (*pas un roc croulant*, page 172), les attaques consonantiques (*Qui aimes-tu le mieux, homme énigmatique, dis ?*, page 141), ainsi que les répétitions de consonnes rapprochées. Dans une tension vers le continu, il y a là, expressément, une extension de la notion de contre-accent (des accents peuvent se succéder immédiatement) aboutissant au constat d'une hyper-rythmisation, à la détermination de séquences à l'intérieur desquelles tout est marqué, et lié. Les formulations d'Arnaud Bernadet sont à cet égard éclairantes, parce qu'elles poussent cette logique à bout : le contre-accent est « élément majeur du rythme » dans la mesure où il « convertit » des éléments hétérogènes et « discontinus de la langue (phonèmes, morphèmes, lexèmes...) en unités continues du discours », « en une unité de signifiante insécable » (pages 253-4) et le contre-accent prosodique « prend le relais » parce qu'il a « la même valeur et produit la même intensité sémantique (à défaut d'avoir la même intensité phonétique) que le contre-accent syntaxique. Il maintient la continuité du discours et assure les enjambements aux frontières métriques », par exemple (p. 266). Il y a « commutabilité en valeur et en fonction » (p. 267). On reviendra sur cette conception « extrême » de la continuité lorsqu'on traitera des rapports entre rythme et mètre, mais l'élément commun avec celle du Dessons-Meschonnic est qu'elle asservit la prosodie à une fonction de saturation rythmique (page 269) dans des conditions qui prêtent à plusieurs objections.

Essayons donc de noter le rythme du second paragraphe de *Saltimbanques* conformément au *Traité*, en utilisant, pour des raisons de commodité, les chiffres au lieu des traits verticaux. Je partirai pour cela de mon système de notation, imposé à l'origine par mon logiciel mais qui a l'avantage de distinguer les différents types de marques, évitant de longues explications : les accents rythmiques sont surlignés en rouge (avec deux nuances en cas de contre-accent), en gris en cas de doute ; les accents d'attaque le sont en vert et les hiatus et rebonds de consonnes, ainsi que les contre-accents

« personne ». D'autre part, le *Traité* affirme que la cumulation peut enjambrer une pause même précédée d'une élision (voir, même page, la scansion de « C'était à Mégara, faubourg de Carthage, dans les jardins... »). Ma scansion n'est guère cohérente de ce point de vue puisque j'interromps la cumulation à chaque pause, hormis à l'intérieur de la première phrase... Corrigeons donc cela : il y a alors continuité par-dessus tous les signes de ponctuation, à l'exception du point qui suit « ...équilibre ». Cependant, là, on pourrait, soit prendre en compte l'écho « ...équilibre. Et quand... », soit supposer qu'une attaque vocalique, un coup de glotte marque ce « Et... » de relance. La saturation courrait alors de la syllabe accentuée de « maillot » jusqu'à « lourd », et, pourquoi pas, jusqu'à la fin du poème puisqu'on pourrait tout aussi bien prendre en compte l'alternance des deux voyelles dans « Il est si maigre »...

Mais, hormis confirmer la prééminence du second paragraphe sur le premier, au rythme moins serré, qu'en tirer ? L'ensemble est trop massif pour entrer dans un paradigme équilibré et les notions de « force » (page 169), d'« énergie » (p. 175), d'« intensité » (p. 176) ou de « beauté » (p. 172) ne sont pas d'un grand secours – en tout cas pour moi. On est donc renvoyé au travail de différenciation prosodique esquissé précédemment, la notation ne servant que d'instrument de repérage, d'ailleurs bien incomplet. D'autre part, on notera avec intérêt que la seule lacune se trouve au milieu d'une séquence essentielle : « (dan)s un mail(lot trop grand) », faute d'autre /z/ et de /œ̃/, de /m/ et de /a/ à proximité.

- il paraît logiquement difficile d'inclure un accent d'attaque dans une cumulation, hormis à l'initiale. Dans « L'enfant dans(e), léger, dans un maillot... », il y a bien liaison par la répétition des [l] et des [d], d'où deux séries de trois marques consécutives, au minimum, ou une de six si l'on fait l'élision, mais il me semble que, rythmiquement, la succession des attaques est le phénomène principal, que l'accent de *léger* garde naturellement une fonction démarcative et que « l'effet de liaison par-dessus une pause » (*Traité*, page 165) n'ajouterait rien au constat de densité tout en méconnaissant la discontinuité (les recommencements) que supposent les attaques. De surcroît, l'incise évite ici le contre-accent rythmique-prosodique « ...dans(e) dans un... », desserrant la répétition des [dã], à la différence de ce qui se passe à la fin du poème précédent où elle suscite au contraire des contre-accents : « mais il se heurte, tout à coup, contre lui-même. » Là, les attaques ne sont que secondes.
- le problème est un peu plus complexe avec « ...trop grand ; plus léger... ». Il y a à la fois continuité et rupture : continuité du fait de l'écho avec « remplir », mais rupture parce que la pause fait sens dans cet écho. Sous réserve donc d'en faire une indication prosodique, le signe de ligature s'imposerait peut-être dans ce cas mais, à nouveau, on voit mal ce que la cumulation, le comptage ajoutent. Ils insistent sur la succession des syllabes quand c'est le rapport entre groupes rythmiques qui s'organise.

- considérons, dans l'avant-dernière phrase, la séquence continue de 14 syllabes marquées – sans pause et sans recours aux séries vocaliques ni aux liaisons puisqu'elle est déterminée par la récurrence de cinq consonnes seulement (/p, n, d, l, R/), y compris sous les accents. Elle démontre, je crois, que la continuité ne peut se résumer à la succession immédiate.
- Tout d'abord, on ne peut séparer cette séquence saturée de ce qui précède, et pas seulement du syntagme « personne ne donne » qu'elle répète. Il y a continuité notamment par les /l/, d'abord consonnes d'attaque (« L'enfant..., léger... »), puis éléments d'un contre-accent prosodique (« plus léger ») et d'un écho en /k,l,b/ qui les fait venir sous l'accent (« que les boules où... en équilibre »), enfin jouant avec les /p/ qu'elles viennent supplanter pour s'installer définitivement sous l'accent (« Personne... de peur de la remplir d'un poids trop lourd »). Le jeu serré des consonnes ne peut non plus être coupé de la séquence finale, dominée par les voyelles contrastivement. En fait, la seule unité à considérer est le paragraphe (au moins), en dépit des lacunes de l'accentuation.
- D'autre part, à l'intérieur même de cette séquence, en sus de la substitution des /l/ aux /p/ sous accent, on a noté le passage de certaines consonnes (/n, d, s, p/) à la mutité, à la graphie, si bien que la regarder comme un bloc homogène, comme une pure cumulation serait méconnaître la « structure dynamique » de la phrase. En outre, la continuité repose aussi sur le jeu corrélé du couple [l/p] et des [d], entre attaque et position accentuée, d'un (sous-)groupe rythmique-syntaxique à l'autre. C'est ainsi que la prosodie fait une part du rythme, supposant par exemple un accent douteux sur *poids* :

« (Personne ne donne) (de peur) (de la remplir) (d'un poids trop lourd). »

En raison d'une notation simplificatrice, le serré rend aveugle à cette labilité, interne et externe, qui fait sens, du *léger* au *lourd* ou en rapport avec une stratégie de l'excuse. On ne peut assimiler les consonnes ainsi marquées, il faut être attentif au traitement de chacune, notamment à sa position par rapport à l'accent et au groupe. Or, oubliant leur identité, la notation cumulative gomme considérablement ces positions. Elle perd ainsi tout le paradigmatique, et même les échos et figures prosodiques. De surcroît, elle efface les récurrences de consonnes sous l'accent (l'accent positionnel est supposé absorber l'accent d'intensité). Pourtant, rien ne dit que l'on ne perçoive pas d'autant mieux une allitération qu'elle coïncide avec l'accent ou qu'à l'inverse, la soustraction d'une syllabe accentuée à l'emprise des répétitions n'importe pas.

Le cas de la « série négative » chez Reverdy⁸ est à cet égard crucial. Dans les « longues séries de brèves » [il faudrait dire : d'inaccentuées] déterminées par l'usage de la négation et de formes longues du verbe, on trouve des récurrences consonantiques qui, dans la logique du *Traité*, aboutissent

⁸ Voir Chr. Hervé, « La série négative », *Reverdy aujourd'hui*, Presses de l'Ecole normale supérieure, 1991, pages 115-131 – spécialement 124-126.

à des saturations : « Et **tout** ce que tu ne connaissais **pas** ». Mais elles me paraissent davantage relever d'un *contre-rythme* qu'esquisser du continu. Ce qui pose à la limite la question de savoir s'il faut vraiment mettre sur le même pied l'accent d'intensité et l'accent de position. Il faudrait en tout cas essayer de penser ensemble la désaccentuation de la séquence (sept inaccentuées de suite) et sa construction prosodique serrée, prenant toutes les consonnes sans exception (ou sans autre exception que la dernière, ce qui importe peut-être) : *t s k t n k n s (p)*. Et penser ensemble, ce n'est pas confondre comme le fait la notation cumulative – même si l'accent prosodique est figuré par une brève surmontée d'un trait oblique tandis que l'accent rythmique l'est par une longue.

Entendons-nous bien : il ne s'agit pas de refuser le *serré* sous prétexte qu'il irait contre le sens obvie, la négativité – nous avons déjà vu que, dans l'*Ariette V*, le contre-accent pouvait marquer le tenu. Je prétends simplement que ce vers de Reverdy est, comme beaucoup d'autres, construit à la fois par une désaccentuation (ce qui l'intègre à un paradigme bien attesté) et par une écriture consonantique, et que la notation cumulative le masquerait. En quoi le continu est mis en question s'il doit reposer sur une confusion du prosodique et de l'accentuel.

Passant sur un autre risque, celui de surévaluer les effets à la Bobby Lapointe ou à la « Oh, le beau débit de lait », *twist-tongue*, musications et babillages allitératifs, je voudrais insister pour finir sur la possible ambivalence d'une succession de contre-accents prosodiques. On a noté qu'ils pouvaient faciliter la diction, par exemple et, de là, il n'y a qu'un pas pour renverser le rapport entre la marque et le « fond » : ainsi, dans « Et tout ce que tu ne connaissais pas », n'est-ce pas l'élément négatif final qui serait marqué, d'échapper à l'allitération ? De même, quand je remâche le vers « Qu'est-ce que c'est// que ce ber**ceau** **soudain** ? » (*Ariette V*), j'ai le sentiment paradoxal que le [b] est souligné au sortir de l'alternance des /k/ et des /s/, et ce malgré le contre-accent prosodique qui suit. Peut-on concevoir un deuxième niveau, une sorte de « sur-marque » ou de « marque négative », au moins dans le cadre de tels syntagmes isolés et plutôt vers leur terme ?

Que conclure ?

1. La continuité ne repose pas sur la seule consécution. On ne perdra pas de temps à délimiter, à découper des syntagmes « insécables » (Bernadet), d'autant qu'il est facile d'oublier ou d'ajouter une marque – les exemples sont légion. On se bornera au constat de densité et, plutôt que de traquer les lacunes éventuelles, on surveillera particulièrement le rapport entre la prosodie et les accents, groupes ou frontières de groupe.

2. Le rythme est avant tout interaction, ce qui interdit d'en faire un archonte. Or c'est à quoi tend une notation qui réduit la prosodie à un rôle d'appoint en oubliant le système des chaînes et des échos. De contribuer à des accents de même valeur, toutes les consonnes marquées deviennent équivalentes. C'est à la fois nier l'efficace du rythme accentuel sur la prosodie et reléguer celle-ci dans une fonction subalterne. A la limite, ne serait-il pas plus « productif » de penser le rythme à partir de la

prosodie plutôt que l'inverse puisque les deux sont de toute façon inséparables et que la syntagmatique prosodique s'organise notamment par rapport aux accents et aux groupes rythmiques ?