

Rythme et force poétique

Par vue j'entends non pas seulement le milieu limpide, aérien, qui creuse et baigne le globe des yeux et ouvre aux choses la profusion d'un espace vide illimité, mais aussi — d'un tenant — la poche sombre, l'intouchable paroi opaque qui, au fond du regard, englobe ce vide clair, aérien, et tient soudée depuis l'arrière la masse de la lumière profuse — mais aussi la grande poche incertaine et compacte qu'est le corps en chacun de nous. La vue est donc le corps ouvert à la lumière, leur immense surface de contact; le souffle en est partie intime.

Ce texte pourrait s'intituler *Défense du rythme*.

Je sais une chose avec fermeté : quelle insatisfaction profonde a fini par laisser en moi l'absence d'un rythme marqué, d'une cadence sensiblement et délibérément accentuée, qui est devenue l'un des signes de l'écriture poétique moderne. Cette volonté de liberté, d'indépendance à l'égard de toutes règles — y compris de celles que le poète pourrait être amené à se créer lui-même en chemin — ne va pas sans donner un sentiment de gratuité, d'autant qu'elle prend volontiers la forme d'un hermétisme qui semble trop souvent — à tort ou à raison — l'effet d'un parti pris de singulier ou d'arbitraire plus que le fruit d'une pensée neuve donc difficile. A la longue s'est fait jour en moi comme le besoin impérieux sinon de retourner à un certain classicisme, du moins de ranimer certaines de ses exigences. Sans doute le mot de classicisme n'est-il pas très heureux, et ce n'est pas sans réticence ni hésitation que je l'emploie. Peut-être est-ce du reste là-dessus qu'il faut tenter avant tout de s'expliquer.

Avec le temps, nous nous sommes faits du classique une idée que je crois fautive : celle d'un poète d'abord soucieux de respecter des régularités sacrées. C'est renverser l'ordre des choses. Il n'est aucun écrivain de quelque importance qui soit devenu poète par soumission aux contraintes de la versification, aucun qui par avance ait décidé de s'y conformer comme s'il s'agissait là d'un rite à la fois nécessaire et suffisant d'initiation à la condition poétique. Bref, il n'est aucun d'eux qui ait pu les tenir pour de simples *moyens* de la poésie. Bien plus que le poète classique à ses rythmes et à ses rimes, nous sacrifions à une idée reçue : il n'était pas plus dans la nature des écrivains passés de venir au monde avec l'esprit soumis au nombre et à la mesure, qu'il ne l'est aujourd'hui dans la nôtre. La longue et puissante fascination exercée par le rythme, par sa réinvention inlassable, par le besoin de plier le langage à l'appel du nombre — n'y aurait-il donc en elle rien d'autre que respect des traditions, acquiescement à l'esprit de règle?

J'aimerais aborder la poésie par le biais de son insistante collusion avec le rythme, avec le nombre; et donc, au préalable, me pencher sur le rythme et le nombre eux-mêmes, examiner d'où ils tirent leur *force* propre — à la fois leur action et leur sens.

La vision, qui est la sphère où la lumière et l'apparence reposent, est loin d'être un milieu égal dont le temps, le battement du discontinu seraient absents. Il suffit que la vue se pose, se fixe longuement sur un objet pour que bientôt, la netteté initiale du regard venant à se noyer, le monde se brouille, s'uniformise et que la lumière se change en une surface opaque et proche, privée de centre et vague. C'est alors comme si l'œil se trouvait refoulé en lui-même, et la vue, sous peine de se perdre, ne peut que rompre avec sa fixité, et donc avec l'objet où elle s'est immobilisée; dans cet arrachement nécessaire, elle se retrouve, reconquiert son discernement, par là même sa capacité de voir. Ainsi le temps, pour être et subsister comme tel, a besoin de ruptures et de nouveaux élans, de même que la vision, pour rester sans relâche en vie, a besoin de césures, en un mot d'être pulsation. En elle l'interruption est condition de continuité.

Rythme est le nom de cette pulsation interne à la vision, de cet imperceptible et incessant battement qui préserve la vision — par suite la clarté, l'apparence — de la dissolution dans le neutre et l'infiniment égal. Jeu de synopes et rallumages qui rend possible le regard, le fait renaître de son extinction brutale et assure la persévérance de son courant en y coupant court par nécessité avant qu'il s'éteigne de lui-même dans une espèce d'indifférence ou de flottement vacant où la vision tend à se fondre en soi, à se confondre avec elle-même, à se clore en son propre vide. Or qu'est-ce qu'une telle indifférence sinon le signe que la vision, en se fixant sur un objet et s'égalant à lui, a cessé de se voir elle-même, de maintenir béante en soi la cassure d'où elle a jailli — et que, s'unissant à l'objet, la vue en vient à se perdre de vue jusqu'à s'évanouir, oublier sa propre existence? Lorsqu'elle s'immobilise, plus rien ne brise ni ne morcèle son temps, elle est réduite à devenir pure continuité; en elle il n'y a plus de place pour la moindre rupture, il lui est impossible de demeurer encore divisée en son être; et si elle ne peut plus être scindée en soi, comme séparée d'elle-même, et que rien ne lui permet donc de rester à distance d'elle-même, comment pourrait-elle être encore dotée de *profondeur* et de *relief*? Tout la condamne à une espèce de nivellement illimité et incertain, d'universel aplatissement de l'être.

Survenant, le rythme déchire l'égalité de cet aplatissement, de ce ternissement du visible. Tranchant de son ictus la vue, il l'arrache du coup à elle-même, la force à se disjoindre et par ce forçement rouvre au milieu de l'être un hiatus profond, un *milieu* d'épanouissement : sa scansion donne à la lumière volume, respiration. Et comme l'écartement qu'il crée est privé de repères puisque l'être d'où il surgit est illimité et brumeux, sa scansion donne à la lumière un volume infini, une rondeur sans limite. Le rythme transfigure le coi en une sphère débordante. D'un coup, son ébranlement fait vibrer au regard une clarté qui appelle l'habitation, la marche, un débordant espace de vie. Son jaillissement mue la lumière de surface aveugle et opaque en un corps vivant et profond, libre, infi-

niment exposé; en un lieu transparent, vaste et environnant. Jetant l'être hors de soi, il assure l'expansion puissante de la lumière.

Négation de la léthargie qui met la vision en danger lorsqu'elle tombe en arrêt, le rythme est l'acte par lequel la vue, rompant violemment avec soi, se donne soudain la mort pour reprendre intensément vie; le sursaut où le monde en bloc, menacé de s'éteindre, se supprime pour se raviver et s'expose un instant à la nuit la plus fulgurante pour se rallumer d'une flambée, infiniment urgent, fébrile et comme pris de panique au sortir de cette crise. S'il est donc responsable de la perpétuation du visible, la permanence qu'il fonde n'est pas pareille au temps d'éternité; le monde issu de son battement est loin d'être ce monde identique et serein dont l'image n'a cessé de conduire la tradition philosophique. Quand dans sa pulsation la vue périodiquement s'anéantit elle-même, c'est au contraire pour conjurer l'identité où elle risque de se dissoudre. Chaque coupure, chaque césure pratiquées par le rythme écartent ce risque indéfiniment renaissant; privant la vue de ses objets, la détachant ainsi de ce qui la retient, donc l'empêchant de se fixer, de demeurer en soi, elles la jettent en avant d'elle-même, la contraignent à sortir de soi, à se rompre, à se déchirer à l'intérieur d'elle-même : ainsi réactivent la fracture qui rend possible la vision, car la vue, lorsqu'elle voit, n'est pas simplement vue mais également vue de la vue et a besoin, pour voir, d'être divisée en elle-même; et c'est donc à chaque fois comme si, disloquée par le rythme et forcée à réengendrer en elle l'éclatement qui lui donne le jour, la vue assistait, dans la même surprise, à sa propre éclosion — à la saisissante irruption du monde.

Dans cette alternance d'éclipse et d'éclat, d'évanouissement et de naissance brusque, d'anéantissement et d'apparence, la vue sans discontinuer, plonge dans le ténébreux arracher la lumière aux fonds où elle s'est retirée pour la remettre au monde. Comme tel, le rythme est la condition du *rappel*, de la mémoire, et de la manifestation; en tant que loi de la vision, il est le permanent éveil, la vie de la clarté, la pulsation de la lumière ainsi que celle du temps, car le rythme est dans son essence le mouvement même qui règle le développement de la lumière, et la lumière est temps et le temps est lumière. En lui la vue, sans cesse peu à peu regagnée par l'indistinct et l'ombre à mesure que recule en elle le moment de l'ictus où elle s'est affirmée, se dédouble indéfiniment au dedans de son être; son cours est une chaîne de ruptures, d'éclatements qui ouvrent la vue en même temps qu'ils l'englobent dans la lumière qui s'ouvre, dans la grande clarté qui s'épanouit.

Au plus intime de soi, la vue est donc portée par un mouvement fait de la succession de temps forts — ou d'accents — et de temps faibles. Les premiers, assénant une force incisive, font jaillir la vue à elle-même en laissant jaillir la lumière. Après quoi la force éclatée retombe; alors l'*apparition* intense jaillie du moment de rupture fait place à l'*apparence*. Dans l'ictus du temps fort la vue explose en vue et en vue de la vue, en *là-bas* et *ici*, en vue unie à la lumière et en vue en retrait, en vue s'épandant au dehors et en vue détachée de soi; dans le retombement du temps faible, l'écart tend à se refermer, la vue à s'accoler et s'unir à elle-même.

Ce battement sans lequel la vue ne pourrait sortir de son gouffre et resterait aveugle définit un rythme fondamental qui est comme la matrice des rythmes et est essentiellement marqué par l'action d'un ictus de coupe : frappement et

dépression; disjonction, uniformité; expansion, contraction; surgissement et retrait. Mais comme son déclenchement n'est pas seulement l'acte qui tient en vie la vue mais qu'il est par surcroît l'œuvre de la vue même, la coupe de l'ictus entraîne également une suite d'autres effets. Elle ne sectionne pas pour détruire ou immobiliser; tout au contraire elle tranche pour rallumer et remettre en branle un mouvement, qui à son tour appellera le même sectionnement. Comme telle, elle est elle-même génératrice de coupes, donc de *répétition*. Et comme, par ailleurs, ces cassures ont toutes la même fonction et la même raison d'être et sont donc toutes égales entre elles, elle est la source de coupes non seulement successives mais aussi *périodiques*. De sorte qu'outre le fractionnement et la répétition, elles instituent encore, dans le simple acte de la coupe, *le nombre et la mesure*. La force vive immanente à la vue engendre tous les éléments du rythme.

A quoi s'ajoute encore ceci : ni la vue ni le rythme ne consistent seulement dans l'action de ce morcellement, ils ne se limitent pas au moment de l'accent frappé. Leur appartient aussi la période du temps faible, au cours duquel la vision soudain explosée reflue vers soi. Car dans son éruption, la vue a jailli en lumière; et comme celle-ci est infinie, la vue jaillissant en lumière s'est forcément tendue d'une tension elle aussi infinie, — outrancièrement radieuse, déchirante, anéantissante et, comme telle, *insoutenable*. Puis, sur ce bref instant excessif, sa tension se relâche depuis l'illimité jusqu'où elle s'est portée. Alors la vue se replie et revient vers soi non sans déployer au passage, dans le mouvement de sa détente, le dessin du contour des choses et diversifier la lumière — comme l'eau qui, ruisselant au sol, laisse paraître en s'y ramifiant le tracé des menues crevasses. Dans ce retraitement du regard où la vue jetée aux extrêmes déroule en sens inverse le chemin de son explosion, le jaillissement intense et brusque provoqué par la coupe se convertit en développement de la clarté, en traversée de la lumière : l'éclat vide du premier moment devient parcours, progressive découverte des choses à la surface de la clarté, le regard glisse sur la lumière et, l'effleurant, révèle la trame des délinéaments latents qui la sillonnent, l'apparence prend ses traits, et le visage du monde s'ébauche. Mais cette éclosion de figures qui émerge ainsi au regard, le temps faible n'est pas le seul à la former; car comme, de son côté, le temps fort n'a d'autre fonction que de mettre en branle l'élan de la vue — hors d'elle il n'est rien et n'a aucune existence propre —, il est emporté lui aussi dans le processus même de figuration qu'il actionne; sa force est absorbée dans l'impulsion qui lui fait suite, dans l'entraînement auquel il donne naissance, dans le déploiement de la vue, donc dans le traçage du visible. Bien qu'il surgisse comme une rupture et, par là même, semble hors du temps et du cours continu des choses, le temps fort fait partie intime du patient courant obstiné de la production d'apparence.

Ainsi le rythme est à la fois et d'un seul trait : dans son ictus, coupe et fragmentation, répétition, nombre et mesure, donc ordre et régularité, mémoire; par surcroît, dans sa progression : déroulement de la force frappée, délinéation, formation, procession d'une apparence; enfin emportement et incorporation du moment de rupture dans cette formation même, résorption de la coupe, donc enfantement de l'apparence comme mouvement ininterrompu; d'un mot : génération *réelle* du continu.

Rythme précaire, mal assuré puisqu'il vit d'être menacé et qu'en lui le danger

d'une dé-figuration de l'être — d'une dissolution dans l'oubli — est la condition même du jaillissement de la lumière et de l'émergence du visible. Et comme la constance du danger l'oblige à l'incessant réengendrement de son surgissement, il ne peut faire sans ranimer à l'infini l'émerveillement inépuisable de l'apparence ressurgissant. Sa pulsation élémentaire ne consiste donc pas seulement dans l'enchaînement inébranlable de deux éléments manifestes : un ictus, un temps de relâche. Elle enferme également en elle un élément secret non moins irréductible : elle repose tout entière sur la fragilité, sur une instabilité intrinsèque, congénitale, qui par essence frappe sa scansion d'*incertitude*. L'incertitude est sa respiration, son sang, le ressort de tout son mouvement. Sa régularité, ce qui fait d'elle un rythme, c'est de ce chancellement même qu'elle les tire; l'indécision est sa nature, elle est sa substance même — ce qui déclenche sa force brutale, ce qui fonde son affirmation tranchante. Aussi, en raison de ce tremblement, de cette incertitude, le rythme se trouve condamné tout au long de sa vie, qui est la vie même de la vue et conjointement de la lumière, à une sorte d'éternel retour de la production jaillissante. C'est pourquoi de nature le rythme est poétique et, prise dans le plein sens du mot — en tant que poïésis —, la poésie est rythme. Sans lui et ses ruptures nécessaires à la vie de l'être, la poésie ne serait pas. L'une et l'autre ont leurs sorts indissociablement noués.

Transporté dans les mots, dans le tissu propre au poème, ce rythme, que peut-il être, comment le concevoir?

Il n'échappera pas qu'une poésie entraînée par un rythme de cette espèce a de profondes affinités avec la poésie épique. Très sommairement envisagée, la poésie épique jette une lumière d'émerveillement sur des actes arrachés au cours obscur des choses, qui métamorphosent l'univers et lui donnent un éclat soudain tout entier jailli de leur énergie. Par essence, les gestes dépeints font figure d'actions exemplaires; ce qu'ils offrent à admirer, ce sont des archétypes. Étant comme autant d'aubes pour le regard de l'homme, ils font étinceler aux yeux, dans la force de leur surgissement, des suites d'événements surprenants appelés à fasciner chacun : ils sont des fondations d'une culture qui s'éveille, d'un monde en formation. De tels gestes si flamboyants, frappés par des êtres si neufs réclament des lieux appropriés : un monde d'apparences, un cosmos qui brilleraient eux aussi pour la première fois, à l'unisson de ces actions d'éclat nées dans l'éblouissement du neuf — monde pareillement saillant, battant, comme un phénomène pris à survenir. Aussi la poésie épique est-elle intrinsèquement liée avec l'enchantement et le merveilleux de l'éternelle métamorphose. Et comme il se fait, par ailleurs, que les idées précédemment énoncées au sujet du rythme ont, sans le moindre doute, leur source la plus profonde dans mes premiers contacts avec la poésie antique (si loin que je remonte dans ma mémoire, je retrouve au fond de moi-même l'empreinte de la métrique latine; sa révélation déroutante a ouvert à mes yeux un monde insoupçonné et comme magique; avant que j'y sois initié, la poésie n'existait pas pour moi), l'image d'une poésie qui émanerait directement du rythme intérieur à la vue et viendrait donc en quelque sorte de la vie intérieure aux choses puisque ce rythme est le mouvement au fil duquel elles se forment et prennent leur essor, l'image d'une pareille poésie se trouve dans mon esprit naturellement unie à l'épopée grecque ou latine. C'est en ce sens que le profond besoin d'une poésie du rythme, qui serait par là même aussi une poésie de l'adve-

nant et de l'infini renouveau des choses, me paraît appeler le retour, dont j'ai parlé en commençant, à un certain esprit classique : le classicisme auquel je pense est avant tout celui des poésies anciennes, et non celui de la littérature française née de la Renaissance — car ces deux classicismes, qu'on a associés si souvent qu'un même mot les désigne ensemble et indistinctement, me semblent non seulement ne pouvoir être amalgamés, mais encore à certains égards, essentiels à mes yeux, s'opposer au contraire entre eux.

Et précisément, si je me réfère à la poésie épique des Latins, j'y vois partout à l'œuvre une forme métrique qui a su rester en accord avec les exigences les plus fondamentales du rythme et se composer en mesure proprement *poétique* : à savoir une mesure qui, tout en étant nombre, demeure principe de vie, source d'une impulsion infinie, d'une genèse sans cesse rallumée.

Je m'en tiendrai à l'examen d'un élément que je crois capital car c'est en lui que tacitement se décide et s'affirme un choix entre deux orientations foncièrement divergentes, pour ne pas dire antagoniques, de la poésie.

Une différence déterminante sépare la poésie de l'antiquité et la nôtre dans la façon dont elles comprennent chacune l'unité métrique du poème, par suite dans la façon dont elles conçoivent le rythme en général. Dans nos littératures, ce qui définit une forme métrique, c'est une quantité constante de syllabes — ainsi qu'une césure. Toute forme de vers coïncide avec un nombre fixe (douze, par exemple, dans le cas de l'alexandrin). Une fois adopté le vers du poème, ce nombre se trouve par là même rigoureusement tranché puisqu'il est immuable; inversement, il suffit de connaître un nombre de syllabes pour connaître à l'instant la forme du vers. L'élément qui décide premièrement et souverainement des différentes espèces de rythmes — et qui, par conséquent, dispose de l'essence même du rythme en général — est par principe dénué d'équivoque. A priori basée sur un nombre déterminé (sans considération d'aucune composante prosodique), la structure d'ensemble du rythme est transparente et prévisible; l'indécision en est bannie. A cet égard les poésies grecque et latine laissent paraître une disposition d'esprit ainsi qu'un sens du rythme entièrement étrangers à ceux qui inspirent notre tradition.

En elles la division la plus petite de la mesure rythmique n'est pas la syllabe mais le pied, et cette seule divergence dans la manière d'*entendre* la cellule rythmique entraîne sur la nature du vers et de la poésie elle-même les effets les plus radicaux. Correspondant (son nom l'indique) au mouvement complet d'un battement de pied, l'unité métrique qu'est le pied forme un ensemble de deux temps : un temps baissé (temps d'accent ou ictus), un temps levé. Dans le cas de la poésie épique, l'élément rythmique composant le vers est le dactyle : soit une longue (temps baissé ou fort) suivie de deux brèves (temps levé ou faible) : $\underline{\quad}\cup\cup$. Comme par ailleurs aux deux brèves du temps faible peut se substituer une longue, le pied envisagé — soit la partie la plus petite de la structure métrique, en quelque sorte l'atome rythmique —, est une cellule au nombre de syllabes variable : au temps marqué succède un temps composé indifféremment d'une note ou de deux notes : $\underline{\quad}\text{—}$ ou $\underline{\quad}\cup\cup$. Ce qui revient à dire que l'élément rythmique d'une pareille poésie épique est constamment le lieu d'un choix, donc d'une indécision et d'une instabilité de principe. *Par nature, l'unité de rythme enferme dans sa mesure à la fois le pair et l'impair : elle est indistinctement deux ou trois;*

son nombre n'est pas prévisible. Et ce qui est vrai du dactyle l'est fondamentalement aussi des autres éléments rythmiques qui, dans l'antiquité, sont à la base de toutes les structures poétiques.

Battant au cœur de l'unité rythmique, l'incertitude plane sur toute l'étendue du vers, sur l'intégralité du rythme, d'un bout à l'autre du poème — accrue encore par le fait que dans l'épopée l'hésitation entre pair et impair se retrouve par surcroît dans les césures du vers, dont le nombre varie de une à trois. Ce qui n'exclut nullement la fermeté rythmique; car au sein de l'indécision décrite, le vers comporte nécessairement une quantité constante de pieds, dont l'élément stable est l'accent qui souligne le temps fort et sert à marquer la mesure. La permanence du vers et la rigueur du rythme sont assurées par la série fixe des temps forts; la configuration rythmique, la mesure poétique reposent sur la périodicité des ictus, sur l'accentuation. On ne peut assigner au vers un nombre précis de syllabes. Ce nombre est défini par deux valeurs extrêmes, à l'intérieur desquelles il fluctue au gré du poème; rien ne permet de le déterminer d'avance, il reste constamment incertain. Le rythme ainsi réglé unit inséparablement l'ordre et l'imprévisible, la force et l'instabilité; il opère depuis leur tension.

Quand un tel hiatus est au cœur de chaque unité rythmique, seule la lecture décide, à mesure qu'elle progresse, de la scansion du vers. Elle ne se déroule pas, syllabe après syllabe, sous la loi d'un nombre invariable et la marche d'ensemble du vers ne lui est pas donnée avant même qu'elle se mette en branle : l'intervalle qui sépare du but est changeant et indéfini, et comme le découpage du rythme est fonction de cet intervalle et porte sur une distance douteuse, il faut que la lecture se cherche, qu'elle se fraie sa voie à tâtons, qu'elle la jalonne chemin faisant; tout se passe comme si elle devait ordonner un espace mouvant à l'aide de divisions flottantes. Dans le mouvement de son amorce, chaque pied rouvre en avant de soi la même bifurcation du pair et de l'impair, la même alternative, faisant vibrer fugitivement un clignotement d'incertitude. La lecture est sommée d'entrer dans le jeu du poète : incessante invention du rythme, elle est à sa façon, tout au long de son existence, production de la poésie. Et parce qu'elle s'oblige, par le biais du lecteur, à réenfanter continuellement sa propre scansion, la poésie ainsi bâtie est une perpétuelle découverte et réinvention de soi — persévérante incitation de la lumière et du visible.

Nos poésies classiques, par contre, sont d'une essence si différente qu'elles devaient, il me semble, aboutir par nécessité à la ruine de l'esprit de rythme. Le vers y est en effet défini par le nombre de ses syllabes — nombre invariable et strict; la syllabe est donc l'unité métrique. Par ailleurs, la syllabe constitue également la division la plus petite possible du langage rythmé. Il en résulte que pour nous l'unité métrique coïncide avec le dernier élément séparable du rythme (ou du langage articulé). De ce fait l'unité métrique, qui dans la poésie ancienne était faite de deux temps pouvant représenter soit deux soit trois syllabes, cette unité métrique est ici réduite à un temps qui lui-même invariablement se trouve réduit à une syllabe. Et comme celle-ci est, je l'ai dit, la plus petite fraction possible du discours scandé, elle est au langage poétique l'analogue de ce qu'est aux nombres l'unité arithmétique. L'unité métrique s'est changée en unité mathématique. A la faveur de ce glissement, d'apparence anodine, par lequel la syllabe dans l'organisation du rythme a remplacé le pied, l'esprit mathématique s'est

tacitement logé au noyau même de la rythmique. Par nature l'unité métrique est désormais portée à bannir de son être toute possibilité d'équivoque ou d'incertitude, toute espèce de tremblement d'ombre. Le rythme tout entier en sort transfiguré.

La rythmique ancienne savait faire dans son nombre la part de l'incertain; l'unité métrique du français est simple au sens philosophique du terme. Elle ne laisse pas la moindre place en elle pour une quelconque diversité; à chacun des moments du rythme elle est identique à elle-même. En d'autres termes, les différences entre notes longues ou brèves, entre notes fortes ou faibles lui demeurent étrangères : en soi elle est indifférente aux variations de quantité aussi bien que d'intensité. En devenant syllabique, le rythme exclut de son essence les principes dont dépend le jeu de sa mobilité interne — de ses changements, de ses nuances, de ses modulations, en un mot de sa variété. Il se condamne en quelque sorte à l'uniformité et au puritanisme. Et si certaine complexité vient à s'introduire dans son cours, c'est à la façon d'une propriété seconde, ajoutée.

Cette volonté d'éliminer de l'unité métrique toute espèce de vacillation se trouve, du reste, mise en lumière et confirmée par l'ensemble des règles, élaborées avec le temps, qui concernent la prononciation des e muets, puisqu'elles servent à purger le rythme d'alternatives embarrassantes, donc de flottements possibles et de sources d'hésitation dans le compte des syllabes afin de soustraire la scansion à l'intervention du lecteur dans la recherche de la mesure. Il y a là un choix de base qui décide de tout le destin de notre poésie : en français, la mesure du vers se résout tout entière en unités simples et ponctuelles; le nombre poétique y est assimilé au nombre des mathématiques.

Le tour qu'a pris la poésie depuis une cinquantaine d'années en est la conséquence. En grec ou en latin, la mesure poétique avait une essence propre, irréductible à l'analyse géométrique; nombre et rythme y étaient ouverts à la nature tremblante du poétique. La poésie française s'est employée tout au contraire à soumettre son rythme aux exigences de la rigueur, de l'égalité numérique. Ce qui aurait pu contrarier la constance de son nombre ou simplement voiler de manière fugitive la précision de sa mesure, elle l'a méthodiquement rejeté de la base même de sa métrique : l'entrebâillement de l'incertain, le déséquilibre de l'entre-deux, l'inquiétude de l'irrésolu, le battement de ce qui est double, et donc la pulsation, l'élan sans cesse repris, bref ce d'où prend naissance le rythme poétique. Quand elle discipline sa métrique avec une pareille précision, quand son vers devient syllabique, la poésie se trouve comme enlevée au rythme et expulsée de son lieu propre. C'est comme si elle tendait à effacer en elle les sources du jaillissement, ce qui était sa nourriture. Son mouvement même l'entraîne à s'éloigner du rythme, forçant ainsi le rythme à se détacher d'elle. De plus, lorsque le rythme est privé de précarité, de perplexité intérieure, son assurance même le rend superflu; sans menace, il n'a plus besoin de s'affirmer. Primitivement, en même temps qu'il jetait au jour le mouvement de la poésie, il faisait apparaître en elle une mesure et un ordre, mais cette mesure, qui du dehors pouvait passer pour une limite, naissait du poétique lui-même, de son élan, de son transport; elle était l'expression de sa volonté triomphante, la marque de son affirmation, de sa persévérance pressante. Loin d'imposer à la poésie une contrainte ou de lui être une restriction, le rythme était avant toute chose impulsion et force fécondante, énergie d'épa-

nouissement. La vie et la mesure, le jaillissement et la limite allaient de pair en lui, se suscitait et se faisant briller l'un l'autre. L'entrave même était le ferment, elle ne faisait qu'un avec lui. Mais si le rythme par avance est strictement déterminé ou si de la première à la dernière syllabe il se déroule sous l'évidence d'une pareille détermination, si sa marche ne porte en elle aucun doute et ne peut plus être mise en péril, toute puissance propre d'invention — ce qu'on appelle aussi la spontanéité — lui est par là même refusée. Limite, il l'est certes toujours, mais l'énergie d'essor, de jaillissement et de génération en est dorénavant absente. Méconnaissable aux yeux de la poésie même, devenu vide et inutile puisqu'il a cessé d'être ferment de poésie, il n'est plus qu'un poids mort pour elle; il ne peut qu'être répudié. Et c'est avec le temps ce qui est arrivé, par une nécessité inscrite dans l'unité métrique choisie.

C'est le besoin de cette énergie qui, avant toute chose, m'a retenu, plutôt s'est imposé à moi quand, un jour d'émeutes intérieures, la nécessité m'est venue de plier quelques phrases, que j'avais fébrilement jetées sur le papier un peu plus tôt, aux volontés du rythme, de leur donner une forme plus agissante (jusque-là l'envie de la poésie ne s'était pas offerte). C'était un besoin tyrannique; je n'en étais pas maître. Il s'est dressé au dépourvu avec la soudaineté d'un de ces phénomènes violents, excessifs auxquels on ne comprend rien. On aurait dit qu'il était le tout du langage et de la poésie, et que le reste — le choix des mots, des sons, des agencements — lui était entièrement soumis. Les circonstances au milieu desquelles cette force a fait irruption importent peu. Qu'il me suffise de dire que ce fut une commotion de tout l'être; quelque chose s'était déchiré, des cadences pareilles à des coups montaient à l'intérieur, plutôt de grandes urgences de coups, de cadences péremptoires, revenant à la charge, elles semblaient émaner d'un gouffre éclaté brutalement au point le plus central. C'était comme si après une longue inanition, la vie s'éveillait cruellement, implacable, angoissante, avec cette impulsion inquiète propre aux choses qu'on sent décisives mais encore pleinement incertaines. Des sons rugueux ont affleuré, des mots écorchés, cahoteux, de très courtes secousses violemment hachées, martelées, cherchant un enchaînement puissant qui dépendrait essentiellement du rythme; j'ai commencé par de la poésie de harcèlement. Avec le temps, ce qui en est issu m'a paru insoutenable au double sens du terme : à la fois trop pénible et difficilement défendable — tel quel impossible sans doute à transmettre ou faire partager. J'en ai retenu toutefois la nécessité impérieuse d'un rythme fortement scandé en butte à des forces débordantes, d'un rythme restant tout au long sous le coup d'une menace, d'un certain tremblement, d'une certaine irrésolution, afin qu'il conserve en même temps une part du pouvoir d'ébranlement des commencements précaires. J'ai évoqué à ce propos les rythmes de la poésie antique. Pas pour puiser en eux, il va sans dire, des nombres nés d'une autre langue différemment accentuée, ni leur emprunter quoi que ce soit, même ce des formes transposées — d'autant plus que l'idée d'affinités lointaines entre ce à quoi j'aspirais et la métrique ancienne ne m'est venue à l'esprit qu'en chemin, sous l'aspect d'une intuition vague qui m'échappait sans cesse, à laquelle je n'arrivais pas à donner le moindre contour. Ce n'était

pas tel ou tel rythme, mais une certaine façon d'envisager le rythme, une autre oreille tendue au rythme qui me préoccupaient, un certain rapport également entre rythme et sonorités (je pensais surtout à Lucrèce). Je cherchais des cadences à la fois très marquées et plus contrecarrées à l'intérieur d'elles-mêmes, en quelque sorte un rythme forcé de se précipiter, se jeter en avant pour surmonter une fragilité inhérente à sa propre nature et, comme telle, indéradicable. Je cherchais des mesures respectant l'impulsion de la poésie affluente, la pression, le mouvement de la pensée surabondante, ses exigences de « spontanéité », d'énergie inlassablement ouverte, régénérée, rebondissante — analogues à celles de la vue. Les voies finalement retenues pour en arriver à mes fins ne se sont dégagées qu'à la longue, après des foules d'essais manqués, de tâtonnements infructueux. C'est pourquoi, du reste, le mot *fins* convient mal dans le cas présent. Son emploi tend à transformer en autant de *moyens* des pratiques lentement ébauchées. Or dans le domaine en question il n'y a de fins qu'après coup; c'est la brusque impression d'avoir vu jaillir l'étincelle qui fait d'un tâtonnement une fin, d'un essai un aboutissement; il faut avoir touché au but pour que le but existe; il faut qu'un ensemble de tâtonnements prenne fin pour que la fin soit enfin là. Et pas plus qu'il n'y a de fins, il n'y a de moyens à proprement parler. Recevant la lumière toute faite, la vue rétrospective découvre les choses une fois achevées, pourvues d'un sens, aménagées; les coups de sonde sauvages, décousus et sans point de mire, elle est portée à voir en eux une marche tout entière tendue vers son terme; ce qui n'était en cours de route que voies indécises, hasardées parmi d'autres, prend tout naturellement pour elle l'apparence de recettes, de procédés délibérés, d'une suite de démarches méthodiques d'avance conscientes de leurs effets. Quand le regard passe donc du travail patient, tortueux, à l'examen du chemin parcouru, il s'ensuit inmanquablement des distorsions de perspective; par le seul fait d'être traduit en mots, ce qui sur le moment n'était nullement prémédité peut alors donner l'impression de l'être. Ainsi des considérations fragmentaires qui suivent, consacrées à l'esprit dans lequel j'ai cru bon d'aborder la question du rythme. Elles ne sont rien de plus que quelques réflexions issues de tâtonnements et d'infimes déplacements d'accent visant à composer des rythmes qui répondent à l'attente décrite — en quelque sorte à introduire dans l'écriture une distorsion inverse de celles qu'impose la vue rétrospective, à recourber ces distorsions, les retordre en sens opposé.

Dans la pratique, la question pourrait s'énoncer de la façon suivante : comment faire pour que d'évidence le rythme soit omniprésent sans pour autant paraître mécanique? Ou encore, comment imposer l'existence obstinée, intensément perçue, du rythme, tout en faisant sentir, de manière tout aussi intense, que la métamorphose, la précarité, une certaine instabilité appartiennent à sa nature même et que la liberté de fluctuer doit sans cesse lui rester ouverte? C'est le paradoxe inhérent au rythme : sans régularité, il n'existe pas; sans instabilité, il s'évanouit; l'une et l'autre lui sont pareillement nécessaires. Par ailleurs cette contradiction est également celle du *mouvement* — sans instabilité, le mouvement ne serait qu'une forme de l'immobilité, il cesserait donc d'être mouvement; sans régularité, sans la naissance en lui d'un ordre, il serait impossible de le percevoir comme mouvement, il ne pourrait pas même venir au jour. En somme, exiger que le rythme unisse ordre et incertitude, qu'il les fasse naître en lui d'un seul et même

mouvement, revient tout simplement à dire que par essence il est mouvement; et la difficulté qui lui est inhérente consiste à faire qu'il *soit* mouvement, qu'il le devienne *de part en part* — irrésistible force roulant le poème en avant, non pas mesure préexistante déroulée par le texte.

Dans cet ordre d'idées, quelques ressorts m'ont, à l'usage, paru plus opérants que d'autres, plus propres à communiquer au rythme cet alliage d'impulsion pressante et de précarité intime, par là même à lui conférer cette allure péremptoire et fortement accentuée que je cherchais.

Parmi eux je citerai d'abord la réitération occasionnelle d'une séquence rythmique simple, d'une courte série de syllabes fortement liée par le sens, composant au milieu d'un mouvement plus large une espèce de cellule éphémère dont la récurrence est facile à déceler au passage (« *s'épand en fête / voit à tue tête* »). Le moyen est banal sans doute mais employé par intervalles, comme accidentellement, il peut entraîner des effets qui sont loin d'être négligeables. Il consiste à créer des sortes de symétries sauvages, inattendues et spontanées, d'autant plus agissantes qu'elles sont inattendues et brèves (2×2 , 2×3 , 2×4 , tout au plus 2×5 syllabes) et par là même frappantes. Or le retour d'un élément de même durée et accentué de la même façon est la condition essentielle du rythme; c'est sur lui que repose la perception de ce dernier. L'avantage dans le cas présent est que la symétrie, venant à l'improviste, est doublement imprévisible : ni sa place ni son nombre ne sont assurés à l'avance. Il faut que son *second* membre ait été perçu comme pendant du premier pour que la symétrie entière existe. En d'autres termes, la symétrie — le rythme — est ici le produit d'une espèce de choc en retour; c'est sa seconde partie qui, se répercutant sur celle qui le précède, la convertit en rythme et l'établit en tant que telle. Le rythme ainsi formé n'a rien d'instantané : il a éminemment besoin du mouvement pour paraître. Sa régularité ne se crée qu'après coup; elle garde donc toujours quelque chose d'incertain puisque la découverte de son endroit et de son nombre, étant rétrospective, est liée à un tâtonnement et procède d'un déchiffrement dont la clé n'est pas donnée par avance.

La symétrie transforme en rythme ce qui n'était que nombre insignifiant. De plus, lorsqu'il survient au sein d'un déroulement plus lâche, le redoublement d'une courte séquence provoque un soudain serrement des accents, comme une crispation du mouvement qui le rend proche du martèlement. D'où peut s'allumer dans l'esprit, mis en éveil par cette brusque polarisation, un besoin, une attente du rythme propre à soutenir l'élan de ce dernier, à le tendre au long de sa course, à laisser planer sur le texte entier la présence du rythme. Quand les symétries sont accidentelles, quand les embryons de figures qu'elles dessinent par à-coups n'obéissent à aucune règle fixe, il y a à les découvrir, donc à les dépister; la lecture est appelée à se faire invention de nombres, à rechercher des rythmes dans ce qui au premier abord aurait pu sembler neutre. Par les accents massifs que font surgir ces bribes de rythme élémentaire, l'inorganisé est le lieu d'une transmutation incessante de l'indéfini en figures, en une portée à déchiffrer, donc en une suite de *chiffres* — en séries d'unités représentant des accents et des nombres, des différences d'intensité, des différences de quantité. Béquilles ou reconstituants; stimulants, incitations passagères — les symétries que j'ai appelées sauvages font rebondir le rythme et relancent sa recherche; elles sont autant de signes dont

le poème est jalonné et qui viennent raviver, alimenter, intensifier, au besoin simplement rappeler sa nature poétique. Il va sans dire qu'employé conjointement, le son les accentue et les met en relief; la rime ou l'assonance peuvent servir d'éléments métriques appelés à renforcer des symétries rythmiques ou bien encore à suggérer, par des espèces de jeux d'échos, l'existence de symétries plus lointaines, plus amples et plus incertaines rayonnant depuis les premières et flottant autour à distance. De pareilles assonances sont de nature à propulser le mètre vers son aboutissement, à rejeter l'ictus sur la dernière syllabe de la séquence rythmique, qu'elles font tendre de cette façon vers l'anapeste ou vers l'iambe (vers ce que j'aurais volontiers appelé leur forme d'*attaque*, si ce mot n'avait pris en musique un sens presque opposé).

J'ai parlé du désir d'allier la métamorphose, la précarité, l'instabilité au sentiment d'une permanence de la mesure — d'une permanence autant que possible pressante, pour que l'impression se maintienne d'une sorte d'emportement, d'entraînement du verbe par l'élan du rythme. Un amalgame de cette nature m'a semblé pouvoir s'obtenir par de fréquents changements de rythme reposant sur l'entrelacement du pair et de l'impair. C'est ainsi que, prenant appui sur la scansion et les formes d'accentuation dictées de place en place par le battement des symétries sommaires (et notamment sur leur tendance insistante à jeter l'accent sur la dernière syllabe de chaque membre rythmique), j'ai été amené à mêler étroitement — mais de façon mouvante, sans retour périodique ni règle, selon les nécessités du moment —, les éléments rythmiques impairs et les éléments métriques pairs, à les juxtaposer, heurter, et donc à briser les mesures. En même temps, cependant, je me suis efforcé sans cesse d'assurer par-dessus ces brisures et apparentes dislocations une certaine continuité de rythme, de leur garder une certaine cohésion métrique — du moins par groupes de vers composant des espèces de blocs aux étendues variables. Pour établir cette continuité et ne pas perdre l'effet de flux que je cherchais avant toute chose, j'en suis venu, au bout du compte, à combiner les éléments rythmiques de telle sorte que les disjonctions et les ruptures métriques aient lieu de préférence à l'intérieur du vers (et non pas au passage d'un vers à l'autre) et que les vers s'enchaînent entre eux par l'intermédiaire de cellules rythmiques homologues. En clair, il s'est trouvé le plus souvent que le dernier membre rythmique d'un vers soit du même type — savoir, pair ou impair —, mieux encore, du même nombre que le premier membre du vers suivant; ou si l'on veut, que la séquence formée par l'élément final d'un vers et l'élément rythmique inaugurant le vers suivant compose en quelque sorte une symétrie de transition ou d'enjambement propre à lier d'un puissant lien rythmique des vers même coupés l'un de l'autre par une forte rupture de syntaxe. Ainsi, dans une série de vers dont la dominante est l'octosyllabe, les éléments rythmiques peuvent se disposer, par exemple, de la manière suivante (le schéma est purement théorique et construit pour l'illustration) :

$$\begin{array}{cccccccccccccccc}
 4 & + & 4 & \longrightarrow & 4 & + & 2 & + & 2 & \longrightarrow & 2 & + & 3 & + & 3 & \longrightarrow & 3 & + & 5 & \longrightarrow & 5 & + & 5 \\
 \longrightarrow & 5 & + & 3 & \longrightarrow & 3 & + & 2 & + & 3 & \longrightarrow & 3 & + & 3 & + & 2 & \longrightarrow & 2 & + & 2 & + & 4 & \dots
 \end{array}$$

En d'autres termes, la recherche vise à l'enchaînement d'éléments métriques opposés comme s'ils étaient autant de variations internes d'un même rythme

fondamental. D'une part, la conjonction du pair et de l'impair, leurs incessantes fluctuations permettent tout un jeu de permutations, de déboîtements, de contrastes, de renversements, de décompositions et de réarrangements, de combinaisons de figures dans des ordres changeants, bref de transformations constantes — et de ce fait une grande variété des accents et des intensités. De l'autre, le tissu rythmique dans son ensemble est agencé de façon telle qu'il entretienne ou même à l'occasion active le roulement continu du courant prosodique, l'élan impérieux de son énergie. Encore une fois, il n'y a rien là de systématique. La description n'a rien d'une règle; tout au plus est-elle un essai pour déchiffrer, après choses faites, des orientations sur le moment confuses, hésitantes, malaisées.

A différentes reprises aussi, j'ai ressenti avec force la nécessité, pour obtenir une espèce d'explosion du rythme ou d'amplification du son, de recourir au retranchement de la voyelle ou de la diphtongue initiale d'un mot — « *'blouis-sant* », par exemple, au lieu d'*'éblouissant*. Cette amputation analogue à ce qu'on appelle l'*'aphérèse* m'a semblé conférer au mot un relief percutant. Évoquant une sorte d'arrachement ou de déflagration pareille à une expulsion hors de soi, elle peut faire naître l'impression d'un obstacle à l'instant vaincu, d'une résistance brisée, d'une tension soudain délivrée s'épanchant dans l'espace et s'épanouissant au loin. C'est un peu (à mes yeux du moins) comme si le mot — le vers — était surpris en plein essor, au vol, en cours de jaillissement et comme si, n'ayant pu attendre qu'on le prenne par son commencement, il lui avait fallu bondir de toute urgence. Résistance et force éclatant; obstruction, jaillissement pressant; brève coupure, précipitation — toujours la même poursuite d'un rythme à la fois précaire et intense, contrarié et impétueux, étroit et puissamment marqué.

Ailleurs, cette même amputation s'est faite en liaison directe avec la finale du mot qui précède, dans le cas d'une coïncidence entre le son initial retranché et le son immédiatement antérieur (*clamées 'gosillées par monceaux; frémis 'rradie; à l'instant 'gloutis*). Alors la suppression entraîne la compénétration des mots, abolit entre eux la frontière, transformant une syllabe finale en la première du mot suivant, et faisant naître ainsi le vocable amputé dès le mot précédent, d'où résulte une condensation de nature à consolider l'enchaînement du mouvement. A l'instant où le mot commence, il a déjà pris son essor dans celui qui précède et s'est en fait mis à paraître avant même de surgir. L'élan s'en trouve accéléré, et non seulement accéléré mais également fortifié, tonifié puisque dans la syllabe commune aux mots liés il condense deux syllabes et que par cette concentration de forces en un seul temps de la mesure il libère soudain au passage comme une décharge d'énergie double. En outre, la suppression inopinée d'un écart attendu, d'une séparation entre mots, crée comme un bref flottement, un moment d'irrésolution, le sentiment d'une défaillance qui se confond avec la détente d'une poussée accrue et met ainsi l'indécision au cœur même d'un redoublement de rythme.

Les moyens exposés paraîtront simples et même élémentaires. Ils ne sont qu'un aspect des choses; au surplus, le simple et l'élémentaire ne sont pas forcément dénués de ressources. D'une façon générale, j'ai eu pour préoccupation constante, ainsi que je l'ai dit, d'obtenir un mouvement vigoureusement scandé, des figures métriques nettement accusées aux allures presque incantatoires, afin sans doute de faire saillir, par leur arbitraire même, la nature rythmique de la poésie, mettre en relief la puissance de pénétration, d'éclairement, de suscitation de la

mesure et des accents, rendre au rythme sa percussion, en lui faisant perdre cette pompe ou cet air souvent mécanique qui lui vient d'une égalité trop grande, d'une insuffisance de contrastes dans les quantités et les poids. Avec le temps, une telle scansion fortement appuyée m'a paru devoir se baser à la fois sur l'affirmation d'un rythme réglé perceptible et, par ailleurs, sur le refus d'une forme rythmique prévisible. Le rythme réclame, d'un côté, l'existence assurée d'un nombre, mais de l'autre également, que soit entretenu le doute sur ce que peut être ce nombre. C'est au creux de ce désaccord qu'opère la poésie et qu'elle se fraie sa voie — dans l'intervalle entre l'attente catégorique du rythme et l'indécision de sa forme; entre la certitude du nombre et le nombre sans certitude. Son milieu est celui de la mesure variable, de la quantité inconnue. C'est par où la poésie, dans son fond, s'apparente à l'algèbre : son existence dépend de celle du Nombre à valeur incertaine.

Cette façon de concevoir ou d'engendrer le rythme tend en dernier ressort (je suis ainsi ramené à mon point de départ) vers une rythmique accordée au mouvement de la vue, au tempo même selon lequel jaillissent apparences et lumière, de telle sorte que ces apparences soient non pas thème ou objet du poème, mais plutôt son *sujet*, qu'elles soient elles-mêmes directement la vie qui le déroule et le porte en avant, et qu'en lui tout semble apparaître comme à travers les yeux du monde. Le poème alors ne fait qu'un avec le rythme et le mouvement des choses et le rythme se fait genèse : d'un trait genèse de soi, du verbe et de tout ce qui vient au jour. C'est comme si le monde venait au regard depuis l'intérieur de son acte, le repli de son impulsion, le noyau de son énergie et l'intimité de sa sève.

Mais le rythme ne se borne pas à faire surgir le monde, son mouvement ne s'arrête pas là. Les choses qu'il ouvre à la lumière, il s'en détache aussi, sans quoi il s'anéantirait et le monde avec lui; passant outre, emporté par son propre courant, il les laisse se dissoudre et se perdre après lui à mesure qu'il avance, aussitôt reprises par le tout auquel il les a arrachées. Il ne peut donner la clarté qu'en, poussant au-delà, et la perpétuer qu'en l'abandonnant derrière lui; il ne peut éclairer les choses qu'au prix de l'effacement des choses. En lui naître, effacer se fondent — paraître, abolir; s'abolir, renaître. Et la poésie portée par ce rythme ne saurait prendre d'autres voies. Elle réclame que les mots auxquels elle fait appel réengendrent le tout de ce mouvement et qu'au long de leur déroulement, outre l'essor de ce qui est, ils soient aussi l'effacement et l'engloutissement, donc qu'en se proposant ils se submergent et se dissipent l'un l'autre, ou plus exactement que chacun d'eux donne l'impression de s'effacer dans le suivant, de s'y couler pour reparaître sous un autre tour. Sans le débordement du rythme, le langage tend à s'engluier, les mots à se réduire à une succession de vocables, d'instantanés privilégiés dont chacun appelle le regard. Chaque mot voudrait être un présent, se montrer pour lui-même et retenir l'attention sur soi. Alors le langage se ramène à ce qu'il offre aux yeux; il n'est que ce qu'on peut en voir, non ce qu'il dissimule ou dérobe indéfiniment. Contre cela, le rythme, en s'affirmant, tend sous les mots un dispositif de détournement, une chaîne autre, invisible, qui les distrait d'eux-mêmes, les enlève à leur être et les entraîne hors d'eux dans l'élan de son jaillissement. La passion tyrannique qu'il a de se prolonger et d'être sans cesse en avant de soi pour maintenir la vue et l'être, cette passion dont dépend la vie jette en eux comme un décalage, un écart, donc un égarement qui les dérègle

au plus intime et les contraint à émettre autre chose qu'eux-mêmes, à produire plus que ce qu'ils semblaient être, à faire surgir hors d'eux une force qui leur échappe, les déborde et les surpassant, les chasse du même coup dans l'oubli. La poésie qui entend obéir au rythme est, par la force des choses, poésie de la fuite des mots, du mouvement qui les précipite au-delà d'eux-mêmes, poésie de la démesure et, conjointement, de la surabondance. C'est encore par où elle est proche parente des poésies épiques qui chantent les étendues immenses et les longues routes, les faits et gestes considérables dépassant de loin leurs acteurs, les enchaînements interminables.

Malheureusement les mots tiennent tête. Ne serait-ce déjà que parce qu'ils sont une forme d'artifice et, comme tels, sont par vocation un recours contre la force naturelle du rythme, un obstacle dressé contre elle, fait pour la fractionner et la discipliner. Par surcroît, ils la contrecarrent d'autant plus que certaines des exigences primordiales précédemment attribuées au rythme et qui émanaient du rythme lui-même sont en contradiction avec ce qu'il veut à présent. Le constant effacement des mots dans le courant des mots, l'engloutissement continu des mots par les mots : peut-être est-ce, en définitive, la partie la plus délicate de l'entreprise. Elle suppose, en effet, la difficile coïncidence d'un rythme accentué, par suite fortement découpé, avec l'écoulement fluide, égal et ininterrompu des mots, de façon que l'élan du texte puisse se perpétuer sans encombre ni faille, sans même le sentiment d'un léger achoppement en route. Et la difficulté se trouve encore accrue par le fait que le rythme, comme je l'ai dit plus haut, est tenu de porter en soi ses écueils et incertitudes et de s'opposer à lui-même ses propres résistances.

Cet amalgame d'entraves et d'uniformité, d'empêchements et d'égalité ne s'obtient pas sans un ensemble de manœuvres, sans une suite de dispositions qui se renforcent et se complètent.

Parmi les empêchements nécessaires au mouvement du texte, j'en ai signalé quelques-uns de nature proprement rythmique. Il faut leur en ajouter d'autres. De l'imprévisibilité indispensable au rythme, que resterait-il, en effet, si le mouvement même de la phrase était, de son côté, entièrement prévisible, si son sens — j'entends son agencement logique, la progression de sa syntaxe, le trajet de sa signification — était d'un bout à l'autre transparent? La métrique serait aspirée dans le déroulement des automatismes. La syntaxe annulerait par avance les effets du rythme, et le rythme serait réduit au rôle d'élément subalterne, d'élégant ornement du texte; il n'en serait plus le cœur même. Il paraît donc tout aussi nécessaire au rythme de généraliser son imprévisibilité, de l'étendre à d'autres registres — à ceux de la syntaxe et de la construction du sens —, afin que le mouvement de la phrase et de la pensée et celui propre au rythme s'ajustent l'un à l'autre. En d'autres termes, l'indécision rythmique dont j'ai précédemment parlé appelle une certaine instabilité de la syntaxe et de l'ordre logique, faute de quoi la grammaire entraîne la destruction du rythme, refoulant du même coup l'intense jaillissement de la vue, de la lumière et du paraître, le grand déploiement des genèses. Il faut qu'à l'exemple de la scansion, l'agencement du sens, lui aussi, soit par instant indécis, ait à se chercher, se forger, prendre forme — comme s'il n'était pas d'avance assuré et participait conjointement au mouvement de partu-

rition de l'être. C'est ainsi que je me suis trouvé amené à procéder par courtes séquences syntaxiques ayant chacune son unité et constituant plus ou moins, pour ce qui est du sens, l'équivalent des brèves séquences rythmiques dont il a été ci-devant question. Il a pu se faire que l'une d'elles, à l'occasion, présente une rupture intérieure dans l'arrangement des mots, mais c'est plutôt de la façon de les relier l'une à l'autre qu'ont résulté la plupart des instabilités de syntaxe; la relative irrésolution de leur sens est née, en général, à leurs points de jonction, rarement en elles. Souvent les vers ou bribes de sens sont simplement juxtaposés; leur lien est de pure succession. Apparemment du moins, car dans leur progression ils se regroupent par masses autour d'une même poussée et forment ainsi des enchaînements de dimensions mal définies qui ont une cohésion interne mais plus secrète que d'ordinaire et plus flottante surtout. Leur marche est continue en même temps que brisée, comme si dans son ensemble elle était dirigée irrésistiblement par l'impératif d'une syntaxe, mais seulement tout au fond d'elle-même, un peu à l'aveuglette, par à-coups tâtonnants et sans bien savoir où elle va.

A propos de ces enchaînements composant comme des blocs de sens, j'ai utilisé l'expression « de dimensions mal définies ». Par là il faut entendre en premier lieu que leur longueur d'abord visible varie de l'un à l'autre. Mais comme en outre ils obéissent à une impulsion aux contours obscurs, il se peut que leur cheminement se poursuive en secret par-delà leur fin apparente pour réapparaître plus loin sous d'autres formes, le cas échéant allusives. Ce n'est donc pas seulement entre vers successifs qu'une rupture de syntaxe donne lieu à une continuité souterraine, mais aussi entre blocs de vers. Ce qui, outre leur juxtaposition, relie entre elles deux masses consécutives est une tension commune vers une éclosion inconnue, vers le surgissement d'une genèse agissant en dessous comme ferait une force d'attraction. Le même lien qui rattache un vers au vers suivant unit également l'un à l'autre les ensembles de vers. D'où naît un système d'emboitements regroupant des masses de plus en plus vastes pour l'épanouissement prochain d'une apparition imprévue. D'où résultent des suites de vers longues et indéfinies qui, elles-mêmes, se nouent sourdement, poussent entre elles des liens hasardeux et vont créant un interminable enchaînement aux airs à jamais inachevés. Ainsi le sens en vient à se faire adéquat au rythme, à son mouvement; tout achèvement du sens qui fermerait le texte risquerait d'entraîner une cristallisation des rythmes en les refermant sur eux-mêmes. L'incertitude du tout réclame celle des parties. La perpétuation du rythme va de pair avec une syntaxe impulsive et entrecoupée, qui ne livre pas d'un coup ses clartés — une syntaxe errante, infinie.

Entrelacés avec les effets proprement métriques, les empêchements issus de la syntaxe sont l'une des conditions de ce rythme fait à la fois d'entraînement et d'indécision qui dès l'abord m'a paru devoir être au cœur de l'écriture cherchée. Quant aux moyens autres que prosodiques d'obtenir de façon directe l'effacement des mots dans les mots et l'égalité de courant dont j'ai parlé, ils sont sans doute plus difficiles à préciser.

D'une manière générale, ce qui m'a par-dessus tout attiré, c'est un retour au mouvement pressant du phrasé, à cette forte liaison des différentes parties du rythme par-dessus leurs césures qu'on appelle *synaphie* et qui est l'un des traits

dominants de la poésie grecque¹. En somme c'était une façon d'affirmer, avec la primauté du rythme, la transcendance du mouvement par rapport aux mots. Pour arriver à cette sorte d'existence filée du devenir et des sons, du paraître et de l'apparence, il faut que les mots soient à même de se mettre à la bonne vitesse — et non seulement les mots mais aussi leurs figures ainsi que les images dont ils s'accompagnent dans l'esprit; ensuite, que ces mots, figures et images permettent le roulement sans aspérité, tout au moins n'y fassent pas obstacle. Traduite dans la pratique, l'exigence aboutit à réclamer deux choses : d'une part, un langage simple; de l'autre, des images peu envahissantes, des images simples elles aussi, et comme d'avance toutes disposées à s'effacer au profit du courant rythmique.

C'est vague sans doute, mais en dire plus est malaisé. Il semble hasardeux de vouloir tracer des lignes de force, là où tout n'est qu'impondérables, pions avancés et reculés, jeu de poids et de contrepoids dans le mot-à-mot du poème, insensibles glissements en chaîne et en tous sens; le nombre et la mesure s'avancent au milieu des sables mouvants. Tout au plus puis-je tenter de dire ce que sont les écueils propres à compromettre l'existence du rythme au sens fort du terme. En substance j'en vois trois, qui touchent à l'essence de la poésie. Ils ont entre eux un point commun : le fait qu'en dernière analyse ils tendent à résoudre le texte en un ensemble de mots-points — soit qu'ils donnent à certains un poids exagéré et décomposent le rythme, soit qu'ils finissent par rendre tous les mots égaux, comme indistincts, vides d'énergie, entraînant la liquéfaction du rythme.

Quand l'existence du rythme se trouve compromise (pour les raisons examinées plus haut), le poétique est amené à changer de lieu. Son caractère tremblant et sa perplexité, il les recherche parfois dans le mot rare et l'expression enveloppée. L'ésotérisme, l'extrême raffinement de tournure où s'est engagée volontiers la poésie moderne sont le premier des écueils auxquels j'ai fait allusion. L'hermétisme oblige la pensée à s'immobiliser pour s'arrêter aux mots, se fixer sur un élément isolé du poème; c'est comme si les vocables, se cristallisant un à un et reposant en soi, se changeaient en autant de centres et réduisaient le mouvement du poème à une succession de mots-clés, de positions, d'arrêts. Au lieu d'être les éléments dont le mouvement se sert pour se manifester, les mots, se détachant de ce dernier, se transforment en parties composant le mouvement. Une poésie fondée sur la recherche, érigée en système, d'effets rares et précieux relevant de l'érudition ne peut que mettre le rythme en péril, à la longue conduire à sa perte — qui est aussi celle de la poésie. C'est pourquoi j'ai parlé de la nécessité de recourir à une langue simple — j'entends d'apparence simple. Par là je vise un langage tel que rien en lui ne soit de nature à casser la pulsation du rythme, la poussée de son jaillissement; que rien n'y vienne briser la durée dont il a besoin pour exister comme rythme, être perçu comme tel. Or, à son existence de rythme, deux facteurs sont indispensables : d'une part l'élan d'une force qui déborde les mots, de l'autre son retour jaillissant de son arrêt même. Ce qu'est donc pareil langage simple : des mots et une syntaxe appelant, favorisant un immédiat rebon-

1. Je renvoie sur ce point au livre magistral de A. Dain, *Traité de métrique grecque*, Klincksieck, 1965, pp. 47 sqq et pp. 242 sqq. La synaphie désigne, au fond, la façon qu'a eue la poésie grecque de faire en sorte que la volonté et la contrainte du nombre s'accommodent de l'absence de formes strictes et régulières.

dissement du rythme au-delà de ses coupes; des tournures ne recherchant pas le relief pour lui-même; des mots peu singuliers, peu individualisés, ne s'attachant pas à capter ni à détourner sur eux-mêmes la continuité du rythme. Ce qui ne signifie nullement que la pensée dans son ensemble doive être simple, ni que le texte et le réseau de ses courants doivent être aussitôt accessibles — la plupart des développements qui précèdent vont tout à l'opposé. Mais le seul fait que le poème soit tel qu'on puisse le parcourir d'un trait sans être arrêté par les mots entraîne la pensée, si le rythme est fort, à dérouler son texte. Or dérouler le texte c'est déjà l'inscrire en soi-même, se modeler sur son mouvement et se pénétrer de son sens. Même si ses enchevêtrements n'ont pas été compris en route, son sillon est gravé, ses inflexions sont prises, et ce sillon, qui jette l'ébauche de son itinéraire, est la condition de son sens — dont par là même le rythme est la force productrice.

Les mots ne sont pas seuls en cause. Les images elles aussi peuvent à leur façon entraîner une espèce d'épuisement du courant poétique. Je songe à ces formes de poésie dont le rythme repose sur des cascades d'images ayant pour ressort essentiel l'insolite de leur succession — l'exploitation systématique de « la rencontre fortuite de deux réalités distantes sur un plan non convenant » (Max Ernst). Ce ne sont plus cette fois les mots eux-mêmes qui comptent — leur lexique, leurs tournures, leurs valeurs propres — et tiennent en leur pouvoir le sort du mouvement poétique, mais la collision des idées qu'ils mettent au contact l'une de l'autre, le rapport entre les images qu'au dépourvu et brusquement ils font surgir à la pensée, en quelque sorte le choc brutal de leurs charges mentales spontanées. En somme, le courant poétique est formé d'une suite d'étincelles, de décharges instantanées; il consiste en une succession de *points*, même s'il s'agit de points de force. Chaque image, jaillissant, est comme une explosion soudaine, comme un événement absolu; chacune d'elles, jaillissant, anéantit la précédente. Plutôt qu'il n'emporte et enchaîne, le cours du poème désintègre, et se désintègre lui-même; il est un crépitement d'instant pulvérisés.

Il y a plus. Le rythme poétique résulte des connexions inopinées entre réalités toutes faites, d'associations d'images sans autre lien entre elles que leur distance ou leur refus du lien convenant. Autrement dit, le ferment de la poésie, ce qui provoque et alimente le courant de son invention, c'est *l'élimination* des rapports communs, familiers, ou encore logiques, entre choses — ce qu'en philosophie on appellerait leur négation. Or une telle négation, si aucune autre sorte de nécessité ne vient la soutenir, ne peut produire qu'indétermination; sans doute transporte-t-elle par-delà le réel et n'ouvre-t-elle à rien de moins qu'au champ infini des possibles, mais en même temps elle n'ouvre à rien de plus, et comme dans l'infini les possibles se valent et qu'il n'y a dès lors pas la moindre raison que l'un d'entre eux s'impose plutôt qu'un autre, ils sont tous également dénués de nécessité, ils forment un univers dépourvu de toute loi — ni décelable ni souterraine. Dans le monde des images possibles, la seule nécessité est l'absence de nécessité, la seule loi est l'absence de loi — c'est-à-dire l'arbitraire, le gratuit, l'infondé. Aussi cette poésie engendre-t-elle un autre ésotérisme : un ésotérisme sans clé, un hermétisme de l'immotivé, donc du quelconque; un ésotérisme résultant non des résistances qu'il oppose mais, au contraire, de leur inexistance. C'est une poésie sans encombre, qui ne coûte rien, et comme telle, d'avance épuisée. Aucune énergie intérieure

travaillant à forcer ce qui la contrarie ne s'y découvre à l'œuvre; le corps en est absent — car le corps enferme en soi-même sa propre résistance, sa propre opacité, son propre aveuglement. Entraînant la dissolution et l'éparpillement des images, aboutissant à leur indifférence et à leur indépendance mutuelle, elle est condamnée à finir dans une forme d'abstraction suprême évoquant un nouvel idéalisme.

A cette extrême richesse me paraissent préférables des images simples et en petit nombre. Je ne crois pas qu'une certaine pauvreté nuise à la poésie ou à cet esprit d'abondance et d'interminable affluence dont j'ai parlé. Je serais même enclin à dire : tout au contraire. Cette pauvreté peut seule rendre sensible l'abondance, la surabondance qui, sans elle, s'épanche et se perd. L'abondance, pour être abondance — l'affluence, pour être affluence — a besoin d'accroissement, d'intensification, donc de retardement. Sans endiguement elle ne peut être que ce qu'il y a de plus vide à force d'excessive plénitude. La pénurie peut seule la protéger de sombrer d'un seul coup dans l'extrême dénuement. En outre, les images simples, en raison de leur simplicité même, ont toutes chances d'être celles ayant une charge et une force d'impulsion plus grandes, des échos et des horizons plus amples — à proportion de leur degré de généralité. Du reste, lorsqu'elles sont portées par la vie du rythme et s'élancent d'elle, s'agit-il encore bien d'images à proprement parler — de figures présentes à l'esprit? Ce sont plutôt alors, comme je l'ai dit, les choses elles-mêmes qui semblent vouloir se montrer, *s'extérioriser*, faire effort pour paraître du dedans de leurs impatiences.

Quand la nécessité intérieure fait défaut, le mouvement du texte s'annule et perd sens. Il cesse en quelque sorte d'être langage, rythme, poésie. Il est sans source, comme si les mots se reliaient d'eux-mêmes les uns aux autres, plus justement *tombaient* l'un après l'autre, sitôt parus précipitaient dans un monde abstrait, détaché; ou comme si le poème se faisait de lui-même, hors de quiconque et sans que personne y ait part. Le rythme est ce qui m'attache au poème dans l'élan même où il attache entre elles les successives parties du texte. Or le rythme est le mouvement de la vue, la pulsation du corps, du souffle. Si le corps est absent, le rythme l'est aussi. C'est pourquoi, dans la poésie dont la série a pour raison première la rencontre fortuite des images, le regard qui déchiffre en est réduit à assister du dehors, en pur spectateur, au déroulement d'un monde inerte, à la simple coexistence d'êtres éparpillés ayant toutes les apparences du gratuit. Par cet aspect des choses, la poésie d'images prépare la voie au formalisme poétique, qui est le dernier des écueils auxquels il a été fait allusion plus haut. Les mots épars et dégagés de toute nécessité puissante dont l'énergie les dépasserait et les rassemblerait, ces mots pareils à des pièces détachées ne sont plus que de simples possibles, équivalents et neutres. Ils ne portent plus la moindre force productrice intérieure qui les aurait jetés au jour et les habiterait encore secrètement, attendant d'être réveillée. Ils peuvent désormais faire l'objet de manipulations d'espèce purement ludique. Tous les assemblages sont indifférents, également possibles. Ouverte à tous les jeux, la poésie dispose librement de la langue; à sa façon elle se réduit à l'exploration méthodique des combinaisons du langage. Elle s'imagine jouer parce qu'elle croit tout permis. Puisque rien ne la justifie hors le jeu des combinaisons, elle conduit forcément à une forme d'hermétisme semblable à celle des poésies d'images.

Qu'il en sorte un langage sans charge, irresponsable — je veux dire un langage qui ne répond de rien, pas même de soi —, inutile, je crois, d'insister là-dessus, ni de s'étendre sur ce que le langage devrait être. J'affirme simplement qu'il existe un lien intrinsèque entre l'indifférence rythmique et la gratuité que j'éprouve devant tant de poésies actuelles. Et j'affirme qu'un retour au rythme oblige inversement à réintroduire dans la poésie une forme de nécessité. De ce qui précède il ressort que la nécessité dont je parle est celle de la vue, du corps et du souffle. En ce sens, le rappel au rythme procède d'une volonté profonde de repousser le formalisme en poésie. Par essence, le rythme ramène au mouvement pressant dans lequel les mots et ce qui les transcende s'affrontent — encore unis, se séparant. Ce qui donne à la poésie le *nombre* et la contraint au rythme, c'est la menace qui pèse sur elle, la masse étouffante de l'espace opposé au regard, la démesure de ce qui l'enveloppe, l'immensité insurmontable. C'est l'uniformité serrante de la lumière aveugle qui lui apporte la vie — pression contre pression. Rayer le rythme pousse la poésie vers le vide; l'oubli du rythme la condamne à mort.

En fin de compte, le rythme tire à la fois sa force et son importance du fait qu'il réveille sans relâche, à la pointe de sa progression, l'existence d'une force qui résiste. En lui le langage se trouve rappelé à ce qui le transcende. Sommé sans relâche de reprendre élan et se ranimer, il est amené du même coup à ranimer sans relâche au sein du langage la genèse de ce qui paraît. Or la genèse de l'apparence *dans* le langage est aussi, dans le même mouvement, la genèse *du* langage, mieux : le langage en tant que genèse. Ainsi le propre du rythme est qu'il incite le langage à réveiller sans cesse en soi la genèse du langage. Qu'il provoque la force productrice à rejaillir incessamment au sein des mots, c'est ce qui lui donne sa fécondité. Par la poussée qu'il exerce au cœur du milieu aveugle transcendant aux mots, le rythme refoule ses propres limites et, reprenant son effort pour les repousser, régénère la clarté et la tient en éveil. La première raison d'être du rythme est la lumière — son épanchement, son rayonnement, son attisement, sa subsistance. Cette lumière qui repose sur lui est homogène à son mouvement; comme lui elle est souffle, énergie, infini déroulement, éternelle naissance imminente. Toujours pareille, nouvelle, elle est la puissante immobilité du rythme.

Max Loreau