HAL open science

Du rythme visuel au rythme sonore : la chéironomie browningnienne

Yann Tholoniat

▶ To cite this version:

Yann Tholoniat. Du rythme visuel au rythme sonore : la chéironomie browningnienne . Imaginaires, 2005. hal-01700535

HAL Id: hal-01700535
https://hal.univ-lorraine.fr/hal-01700535

Submitted on 5 Feb 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

imaginaires

Revue du Centre de Recherche sur l'Imaginaire, l'Identité et l'Interprétation dans les littératures de langue anglaise

Numéro 11 • 2005

Le rythme dans les littératures de langue anglaise

TABLE DES MATIÈRES

Peter HOWARTH
Rhythm and the Politics of the Poem 7

Sabine COELSCH-FOISNER
Is There Any Literature Without Rhythm? 21

George D. GOPEN
The Noble Style of Thomas Deloney:
Rhythm as an Indication of Character 39

Léone TEYSSANDIER
Dramatic Tempo and the Linking of Scenes in ***1 Henry IV*** 59

Ilona GOLDMANE
Rhythm as a Method of Characterization:
Hamlet's soliloquy *To be or not to be* 71

Florence GAILLET - DE CHEZELLES
Sentiments et rythme des vers :
deux ballades lyriques de William Wordsworth 85

Derek ATTRIDGE
Keats and Beats, or, What Can We Say about Rhythm? 99

Yann THOLONIAT
Du rythme visuel au rythme sonore :
la chéironomie browningnienne 117

Nadège MARSALEIX
Rythmes et orchestrations musicales :
l'œil écoute la parole mouvante de Virginia Woolf
dans ***Mrs. Dalloway, To the Lighthouse*** et ***The Waves*** 133

Shannon WELLS-LASSAGNE
« Jerk or Jar » : mesure et démesure dans
The Heat of the Day d'Elizabeth Bowen 149

Michael HINCHLIFFE
The Rhythm of Memory: a Reading of Poetic Rhythm
in David Jones's ***In Parenthesis*** 163

DU RYTHME VISUEL AU RYTHME SONORE :

LA CHÉIRONOMIE BROWNINGNIENNE

« Rhythm I break, [...] beats I vary » (315) s'écrie Robert Browning dans le poème « With Charles Avison » (*Parleyings with Certain People of Importance in Their Day*, 1887), consacré à ses rapports avec la musique. Loin d'exprimer une position iconoclaste, ces mots révèlent une poétique résolument nouvelle qui situe Browning dans le débat sur ce qu'il convient d'entendre par « rythme » . Le rythme pour Browning n'est pas binaire, flux et reflux, temps fort / temps faible – et c'est cette conception du rythme[1] qu'il casse. Pour Browning, le rythme est l'étincelle qui jaillit de la friction entre la syntaxe, la rime, la forme et le mètre, mais aussi la mise en page. À la recherche d'une oralité propre à chacun des locuteurs de ses monologues dramatiques, Browning, en ciseleur du suprasegmental, élabore une technique ponctuationnelle originale qui le place dans le camp des partisans de la ponctuation expressive. La ponctuation et l'ensemble des procédés typographiques fonctionnent comme des didascalies phoniques, c'est-à-dire les didascalies qui servent à placer la voix du locuteur. Les annotations de ces didascalies phoniques constituent ce qu'Henri Meschonnic, dans *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage* (1982), appelle une chéironomie[2], autrement dit les indications manuelles qui accompagnent une partition. De fait, la chéironomie s'oppose à la métronomie, c'est-à-dire que le rythme n'est pas conçu comme la répétition à intervalle régulier du même, mais comme une dialectique du même et de l'autre, à la fois le maintien d'une convention et l'énergie de sa transgression.

Le rythme étant un phénomène complexe en général et en particulier chez Browning, nous porterons notre attention sur la dimension visuelle du rythme dans les poèmes de Robert Browning à partir de quelques phénomènes précis qui ressortissent à une chéironomie. Les effets de rythme produits par la mise en scène visuelle des poèmes reposent naturellement sur l'usage idiosyncratique que fait Browning de la ponctuation. Comme l'étude des différents signes de ponctuation serait par trop longue, ce sont plus spécifiquement les marques doubles de ponctuation, puis les effets rythmiques découlant du tiret sur lesquels nous centrerons d'abord notre attention. Ensuite, parmi les ressources typographiques dont Browning fait usage, nous observerons le rallentando de l'italique. Enfin, phénomène trop souvent passé sous silence, les blancs et les bris de vers contribuent à l'oralisation rythmique des poèmes.

*
* *

Chéironomie et ponctuation

Écrire, particulièrement pour un poète, c'est spatialiser des constellations de mots. Henri Meschonnic, dans sa *Critique du rythme*, expose le lien indissoluble qui unit l'oral et le visuel : la ponctuation et plus largement l'apparat typographique permettent de rythmer la voix transcrite. Ils représentent « l'insertion même de l'oral dans le visuel », faisant du poème un rythme organisateur[3]. Le rythme créé par Browning est mis au service d'une poétique de l'oralité.

Les aspects physiques de l'oralité, avec l'apparition de l'écriture, puis de l'imprimerie, se sont sédimentés ou ont mué en de nouvelles formes, les signes de ponctuation, qui demeurent les « projections graphiques défuntes de la gestuelle articulatoire et des sémiotiques expressives comme celle du visage », selon Claude Hagège[4]. Parce qu'il est à actualiser, un texte est incomplet, et la typographie est là pour permettre d'actualiser au mieux ledit texte. Le rythme est donc autant visuel que métrique. Et la poésie de Robert Browning revendique cette dimension visuelle.

Or, dans le même temps où les normes typographiques commencent à se mettre en place, un débat sur la valeur à accorder à la ponctuation traverse le XIXe siècle : il y a d'une part les tenants de la ponctuation rationnelle, qui veulent que celle-ci accompagne les structures logiques de la phrase ; de l'autre les partisans de la ponctuation expressive, pour qui la phrase écrite doit rendre le rythme des émotions du locuteur. Par sa pratique, Browning prend de fait parti pour ces derniers. En effet, l'intonation est le plus iconique des phénomènes articulatoires : la courbe mélodique produite, qui accompagne l'émission d'un mot, d'un groupe de mots ou d'une phrase, est la source d'une vaste gamme de nuances émotionnelles, que Browning s'attache à saisir afin de rendre le grain de la voix propre à chacun de ses locuteurs. L'intérêt porté à la ponctuation est attesté par des passages de sa correspondance : « I attach importance to the mere stops », écrit Browning à son éditeur Edward Chapman ; ou encore « you know what I do in the looking after commas and dots to i's »[5]. La prise en compte de la ponctuation de Browning comme élément *sui generis* de sa poétique est assez récente. Browning est un véritable orfèvre du suprasegmental qui cherche à traquer les plus petites nuances des inflexions d'une voix, travaillant par petites touches son matériau sonore.

Aussi est-il particulièrement intéressant d'étudier son usage poétique de la ponctuation double, autrement dit la présence consécutive de deux signes de ponctuation[6]. La ponctuation chez Browning a une fonction plus souvent émotive que logique : l'intention est de créer des effets sonores et d'éclairer la nature des propos tenus par des moyens expressifs. La fréquence de ce phénomène de double ponctuation dans ses poèmes indique bien qu'il s'agit d'une poétique personnelle. Browning excelle à varier les combinaisons :

> *Oh, there was wine, and good! – what with the wine...*
> (« Bishop Blougram's Apology », 37 ; *Men and Women*, 1855)
>
> *Which do you pity the most of us three? –* (« A Light Woman », 2 ; *Men and Women*)
>
> *This is a dream: – but no dream, let us hope* (« Cleon », 127 ; *Men and Women*)
>
> *But with empty cells of the human hive;*
> *– With the chapter-room, the cloister-porch* (« Old Pictures in Florence », 36-7 ; *Men and Women*)
>
> *Ay, and he swore... or might it be Tom Paine? ...* («Mr Sludge, 'The Medium' », 37 ; *Dramatis Personae*, 1864)

Loin d'une situation de fausse redondance, la double ponctuation permet d'obtenir des pauses plus longues qu'une ponctuation simple, sans interrompre le tempo comme le ferait un point : la double ponctuation permet des effets de *legato* entre les membres de la phrase. Car au-delà de la valeur pausale, la combinaison de deux signes de ponctuation a pour but de s'adapter au débit et à l'émotion, en cherchant à exprimer au plus près des nuances tonales.

Le cas le plus courant de ponctuation double chez Browning comporte un tiret combiné avec une virgule ([, –] ou [– ,]). Le tiret, utilisé seul, joue un rôle particulier. Il ne fonctionne pas nécessairement en couple sur le modèle des parenthèses. Il ne se confond pas avec le rôle logico-syntaxique des virgules, ni ne se substitue à elles : il double en quelque sorte la fonction de démarcation logique de celles-ci par une valeur pausale et sémantique spécifique (arrière-pensée, relance, hésitation...). Le tiret a donc une double valeur de pause et de liaison. Il disjoint et relie et, selon le contexte, peut organiser deux mouvements rythmiques opposés, le staccato et le legato. Ainsi, le tiret a pour but de

rendre au plus près la fluidité complexe de la voix et de ses élans, de marquer l'évolution des sentiments et leurs revirements, en accompagnant les mouvements d'humeur de la parole des locuteurs.

Dès lors il est possible de distinguer différents usages du tiret, qui ne sont pas exclusifs les uns des autres : la relance dans le dialogue, l'aparté, une fonction métalinguistique, et enfin une fonction plus particulièrement émotive. Le tiret comme marque du dialogue participe pleinement de la fonction déictique de la typographie, en indiquant l'alternance des locuteurs, selon la convention typographique. Dans « A Toccata of Galuppi's » (*Men and Women*), les rêveries du locuteur transforment le monologue en un dialogue emboîté :

> *"Were you happy?" – "Yes." – "And are you still as happy?"*
> *– "Yes. And you?"*
> *– "Then, more kisses!" – "Did I stop them, when a million seemed so few?"* (22-3)

En ne reproduisant pas la disposition traditionnelle des dialogues en alinéas, la succession des paroles de différents locuteurs sur un même vers produit un effet de concentration polyphonique.

Quand il encadre un aparté, le tiret joue le rôle de didascalie phonique sous-entendant une dénivellation tonale, une modification du ton. La voix est mise en sourdine : « He picks my practice up – he'll paint apace, / I hope so – though I never live so long, / I'm sure to know what's to follow. You be judge! » (« Fra Lippo Lippi », 278-80 ; *Men and Women*). Combinant ces différentes potentialités sémantiques, le tiret peut également inscrire dans le phrasé du vers une relance de nature accentuelle. Dans le passage suivant de « Bishop Blougram's Apology », le tiret marque en effet une attaque énonciative :

> *Why not, "The Way, the Truth, the Life"?*
> *– That way*
> *Over the mountain, which who stands upon*
> *Is apt to doubt if it be meant for a road [...]* (197-9)

L'effet rythmique produit est complexe : après une question, le vers est prolongé par le tiret qui introduit un déictique de relance (« That »). Son effet théâtral repose aussi sur une épanadiplose (« way ») combinée à une antimétabole : le mot « way », orthographié d'abord avec majuscule, puis sans, n'a pas le même sens dans l'une et l'autre occurrence. Ce mouvement introduit une exégèse de la citation précédente, signalant le mouvement continu d'une parole qui s'observe et se commente.

L'ouverture lançante est un geste de parole – nombreux dans le discours de l'évêque – qui signale ici un embranchement vocal à la fois rhétorique et métaphorique.

La fonction émotive du tiret est illustrée dans ses implications rythmiques par un passage pathétique de *The Ring and the Book* (1868-9). Guido Franceschini, un barbon cruel, qui a assassiné sa jeune épouse Pompilia, est condamné et se trouve sur le point d'être conduit à l'échafaud. De sa cellule de prison il s'écrie – et ce sont les derniers vers de son monologue dramatique :

> *Don't open! Hold me from them! I am yours,*
> *I am the Granduke's – no, I am the Pope's!*
> *Abate, – Cardinal, – Christ, – Maria, – God, ...*
> *Pompilia, will you let them murder me?* (*The Ring and the Book,* 11. 2422-5)

En quatre vers, six signes typographiques différents sont utilisés. Le poète combine point d'exclamation, virgule, tiret, points de suspension, point d'interrogation et apostrophe. La première apostrophe signale une apocope qui traduit l'urgence du débit de Guido. L'ordre qu'il donne en vain traduit son désordre émotionnel. Les autres apostrophes caractérisent l'état de déréliction, d'aliénation absolue dans lequel se trouve désormais Guido qui tente de s'en remettre aux institutions pour garantir sa survie. La ponctuation est tendue et produit un rythme syncopé, qui devient martelé au vers 2424. Le tiret assume alors à plein sa fonction de « signe acméique » accompagnant une gradation, selon l'expression de Jacques Dürrenmatt[7]. Le dernier vers culmine sur une stridulence du fait de l'assonance en [i]. À ces phénomènes acoustiques s'ajoutent la gradation lexicale et l'intonation interrogative finale. Par le rythme, Browning intègre émotionnellement, mentalement et visuellement le lecteur dans le déroulement du poème.

La poésie en ce sens est un théâtre de la voix faisant du poème, grâce au rythme, une œuvre en mouvement, dans laquelle la ponctuation joue un rôle de premier plan pour créer, modifier ou subvertir une structure – métrique, syntaxique, formelle – et participe pleinement des effets d'oralité.

L'italique et la polyphonie

Cette mise en scène ponctuationnelle de la voix se prolonge par l'usage d'autres procédés typographiques, et notamment de l'italique.

L'italique arrête le regard du lecteur et lui intime la prise en compte de multiples nuances.

L'italique est en effet un des marqueurs typographiques parmi les plus expressifs. Browning l'utilise comme les guillemets, parfois coordonné avec eux, afin d'indiquer une délégation de paroles, un changement de locuteur. Il en va ainsi des paroles de Frère Lawrence rapportées par le locuteur de « Soliloquy of the Spanish Cloister » (*Dramatic Lyrics*, 1842) :

> At the meal we sit together:
> *Salve tibi!* I must hear
> Wise talk of the kind of weather,
> Sort of season, time of year:
> *Not a plenteous cork-crop : scarcely*
> *Dare we hope oak-galls, I doubt:*
> *What's the Latin name for 'parsley'?*
> What's the Greek name for Swine's Snout? (9-16)

L'italique sert ici à simuler un discours direct avec une distance parfois ironique. Dans ce poème, l'italique met en évidence les paroles de frère Lawrence rapportées par le locuteur, qui les exhibe en quelque sorte pour mieux les railler, sous cette forme de *sic*. Le locuteur se moque de l'innocence affectée de frère Lawrence (« wise talk ») et éreinte de sarcasmes ses paroles, rapportées en italique, en les parodiant selon une tournure plus grossière : « *What's the Latin name for 'parsley'?* / What's the Greek name for Swine's Snout? » (15-6). Par l'italique, le lecteur est invité à changer de voix, à prendre un ton de voix différent pour chacun des locuteurs.

De la même manière, l'italique sert à Browning pour souligner le ou les mots étrangers qui participent du plurilinguisme et font irruption dans la langue de référence, l'anglais, à la fois linguistiquement et typographiquement. Ces mots possèdent alors une valeur de mise en exergue, que l'italique confère conventionnellement. Ainsi, des mots latins en italique, par exemple, fonctionnent de façon à la fois iconique et métonymique comme une manifestation tangible de l'Antiquité, manifestation qui se fait entendre parce qu'elle se donne d'abord à voir. Dans « Bishop Blougram's Apology », une citation en italique « *"Pastor est tui Dominus"* » (877) est utilisée comme une citation faisant autorité – autorité double du latin et de la citation biblique. Cette autorité est mise en scène graphiquement à la fois par les guillemets et l'italique. Cet apparat typographique permet de faire ressentir au *lecteur* le respect que Blougram cherche à imprimer à son interlocuteur, l'allocutaire ne pouvant entendre

l'italique ou les guillemets : il peut au mieux percevoir leurs effets, à savoir un ralentissement du rythme et une certaine emphase, autrement dit le ton sentencieux de l'évêque.

Mais ce rôle d'exergue de l'italique peut aussi produire un impact accentuel, un coup de glotte, qui marque un fragment en introduisant une thématisation ou une emphase qui établit un ralentissement du débit, comme dans ce dernier vers de « Instans Tyrannus » (*Men and Women*) où le pronom personnel « I » est visuellement démarqué : « – So, *I* was afraid! ». Ce phénomène conduit Jacques Dürrenmatt à voir dans l'italique un « signal d'hétérogénéité et de monstration »[6]. Le débit se fait alors naturellement plus lent, l'italique produisant un effet de rallentando.

Outre l'impact sonore, l'italique suggère l'intensité de la diction. Dans « Mr Sludge, 'The Medium' », l'intensité de la voix du locuteur est soulignée par un tel usage de l'italique :

> *[...] Why, when I cheat,*
> Mean to cheat, do cheat, and am caught in the act,
> Are you, or, rather, am I sure o' the fact?
> *(There's verse again, but I'm inspired somehow)* (1282-5)

La ponctuation complète l'effet de ralenti de l'italique au vers 1284. L'importance des paroles, énoncées sous forme de vers qui riment au milieu de vers blancs, est de surcroît soulignée dans le vers 1285. L'italique fonctionne en corrélation avec d'autres effets qui se renforcent mutuellement. Dans ces trois vers de Sludge, la symétrie de situation (« Are you » / « am I »), l'inversion graphique et phonique (« are » / « ra- »), comme les répétitions lexicales (« cheat ») et phoniques (la nasale [m], la semi-voyelle [w], la plosive [k], « to » / « do », la rime) et le martèlement imposé par les huit virgules, contribuent à ralentir le débit et appellent à mieux considérer les paroles de Sludge qui révèlent ici *in nuce* sa version du paradoxe sur le comédien.

La valeur rythmique et dramatique de l'italique fonctionne donc à plein dans les poèmes de Robert Browning. La superposition des rythmes mis en scène produit des effets de discours sous le discours, et l'italique établit un lien direct entre la vue et l'oralité.

La théâtralisation des blancs

Si la ponctuation est la transcription d'effets de voix, elle n'est qu'une partie de cet ensemble plus vaste qu'est la typographie, et que Browning

cherche à contrôler pour mieux moduler la voix. À l'origine est le blanc. Le blanc sur lequel se détache le texte du poème – le titre, les strophes, les vers – joue un rôle dramatique indéniable par sa mise en évidence du paratexte d'une part, des bris de vers de l'autre. Les techniques typographiques tentent de transposer le rythme de la respiration, faisant de la typographie une « écriture du blanc », pour reprendre une expression de Jacques Derrida à propos de l'œuvre de Stéphane Mallarmé[9]. De la blancheur matricielle surgit un artefact linguistique sous forme de signes, et de la sémiotique émerge une sémantique : si le signe de ponctuation apporte un supplément d'âme au texte, corrélativement toute mise en page est toujours une mise en scène.

La valeur spatiale de la page poétique, avec ses blancs et ses espacements, métamorphose la typographie en une topographie. Le rythme du débit, outre l'impact des émotions, varie en fonction du rythme visuel qui se développe sur une dialectique graphique de la continuité et de la discontinuité. La part du rythme visuel fait partie intégrante de l'oralité des monologues dramatiques. Conscient de cette dimension visuelle que comporte une page imprimée et des potentialités émotives que celle-ci contribue à révéler, de la psychologie qui se dégage d'un tracé, Browning concevait ces poèmes ainsi : « lyrics with more music and painting than before, so as to get people to *hear and see* »[10].

Pour le poète, le noir du texte s'élabore rythmiquement sur le blanc de la page en un apport dialectique indissociable, que Browning considère dans le poème « A Bean-Stripe: also, Apple-Eating » (*Ferishtah's Fancies,* 1884). Sous une forme métaphorique, Browning observe une dialectique du « black, white » (123), dans lequel « blank's interposition » (118) alterne avec « The use of things external » (119). Cette dialectique visuelle transcrit et incarne même une dialectique corrélative entre son et silence comme condition préalable à la musique, et au-delà, à l'expression de la parole.

En effet, dans les monologues dramatiques browningniens, l'allocutaire est toujours silencieux, non pas tant atone qu'aphone, tout en étant bien présent, ouï seulement par l'impression qu'il laisse sur la parole du locuteur du monologue. C'est ce silence qui fournit l'espace acoustique nécessaire au déploiement du poème. « Abt Vogler » (*Dramatis Personae,* 1864) expose ce rapport d'alternance entre son et silence, « Silence implying sound » (70) : « Why else was the pause prolonged but that singing might issue thence? / Why rushed the discords in, but that harmony should be prized? » (83-4). Un silence n'est pas l'absence de langage : il marque la parole et ses sous-entendus, ses intentions, son

débit, au service d'une poétique de la nuance ou du « demi-ton » (« semi-tone », 92) précisément recherchée par Browning.

Comme un silence, quand on parle, joue un rôle rythmique en ponctuant le discours, de même, le blanc typographique ne saurait être considéré, particulièrement en poésie, comme une absence de ponctuation. Il joue au contraire le rôle d'une ponctuation à part entière. Le blanc typographique note la limite transitoire du dit, marque une alternance du connu et de l'inconnu, du dit et du non-dit. Il est poétique quand il marque un texte et quand il est marqué par ce texte. Il devient alors « la part visuelle du dire », selon l'expression d'Henri Meschonnic[11]. La théâtralisation des blancs est omniprésente dans la poétique de l'oralité de Browning et met en relief une sorte de topographie de l'oralité qui ménage autant de lieux où la voix se place, s'oriente, avant de s'élancer à nouveau. Le premier de ces lieux est le vers.

Formellement, le blanc souligne et encadre le vers et la strophe. Au sein d'un poème, le rôle dramatique du blanc est complexe. Le blanc révèle la forme du poème, permettant par exemple de distinguer deux distiques rimés comme « The Boy and the Angel » (*Dramatic Romances and Lyrics,* 1845) d'un quatrain aux rimes plates comme « The Laboratory », dans le même recueil. Oralement, le blanc signale les pauses du conteur. Par le truchement de ces blancs à intervalles plus ou moins réguliers, le poète organise rythmiquement les groupes de sens qui mettent en évidence les péripéties du discours.

La mise en scène visuelle crée un rythme qui se répercute dans l'intonation. C'est ainsi que dans le poème « Bishop Blougram's Apology », les mouvements du discours de l'évêque s'articulent autour des blancs (au nombre de trente-quatre plus un filet avant l'épilogue) qui accompagnent ses effets de rhétorique. L'évêque Blougram tente de convaincre son interlocuteur du bien-fondé de sa posture sociale. Cet interlocuteur est un journaliste qui lui reproche de vivre luxueusement tout en prêchant l'humilité. Après un prologue permettant de préciser les conditions d'énonciation, un blanc marque l'entrée en matière de l'évêque : « So, you despise me, Mr. Gigadibs » (13). Les blancs rythment en le renforçant le balancement rhétorique de l'argumentaire – « Now come » (144), « Now wait » (161), « Well now » (301) – et de la maïeutique – « You'll say » (676, 712), « Of course you are remarking » (764). Mais quand l'évêque aborde des points plus litigieux, plus polémiques, la densité des blancs croît (591-2 et 598-9 : « Softly, my friend! ») jusqu'à casser le vers, à sept reprises dans le poème. Le monologue va jusqu'à mimer une stichomytie entre les vers 339 et 346 :

And thus it could not be another way,
I venture to imagine.
You'll reply,
So far my choice, no doubt, is a success;
But were I made of better elements,
With nobler instincts, purer tastes, like you,
I hardly would account the thing success
Though it did all for me I say.
But, friend,
We speak of what is; not of what might be [...] (339-46)

L'usage du blanc serre donc de très près l'articulation rhétorique du discours que les ruptures graphiques contribuent à mettre en valeur. Les allers et retours de l'œil accompagnent les relances du discours. Pour Browning, la ligne du vers est une unité rythmique qui met en évidence les rapports variables entre l'oral et le visuel.

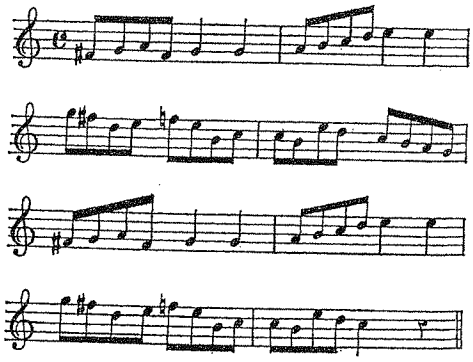
Les alinéas – parfois complétés par une numérotation des strophes, qui indique le lancement d'un mouvement de parole – modèlent les blancs. L'effet visuel est rythmiquement, et donc dramatiquement, différent selon que la mise en page des poèmes s'établit par strophes régulières ou irrégulières. L'étude de « Love Among the Ruins » (*Men and Women*) montre l'importance de l'alinéa pour Browning. La modification du titre initial, « A Sicilian Pastoral », s'accompagne d'une modification notable des alinéas. Les quatorze strophes de six vers deviennent sept strophes de douze vers. Cette correction, qui est littéralement une « ré-vision », a des implications rythmiques et visuelles. Les vers longs forment sens indépendamment des vers courts. Ces derniers, par leur brièveté insinuante, peuvent être entendus comme un commentaire ironique sur les précédents :

Where the quiet-coloured end of evening smiles,
Miles and miles
On the solitary pastures where our sheep
Half-asleep
Tinkle homeward thro' the twilight, stray or stop
As they crop –
Was the site once of a city great and gay,
(So they say)
Of our country's very capital, its prince
Ages since
Held his court in, gathered councils, wielding far
Peace or war. (1-12)

Le vers long célèbre le monde privé des émotions (le « bon moment », l'épiphanie browningnienne), le vers court est subversif et critique. Le rapport entre les vers longs et les vers courts met en scène une posture à la fois dialogique et métalinguistique. Hors-texte s'infiltrant dans le texte pour mettre en relief ses articulations, le rythme impulsé par le blanc fait donc émerger les coalescences de sens du poème. La typographie telle que la conçoit Browning investit de l'extérieur les mots, en les plaçant au cœur d'un dispositif rythmique. Les procédés typographiques permettent une régulation et une appréciation du débit du texte écrit et de ce fait, contribuent à organiser un rythme propre à chaque poème, à chaque vers.

Ainsi, les didascalies phoniques fonctionnent comme des altérations musicales. Tous ces signes qui modifient le débit et proposent, voire imposent, un rythme confèrent une dimension musicale indéniable aux poèmes de Robert Browning. Sa conception rythmique de l'oralité le met du côté de la musique : « The rest may reason and welcome; 'tis we musicians know » (« With Charles Avison », 88). La chéironomie, cette analogie avec une partition musicale, Browning l'intègrera dans deux poèmes, comme « Pietro di Abano » (*Dramatic Idyls : Second Series*, 1880) et « With Charles Avison » (*Parleyings with Certain People of Importance in Their Day*, 1887). Si le morceau de musique intégré dans « With Charles Avison » est un extrait d'une marche écrite par le compositeur anglais, en revanche, la mélodie qui clôt « Pietro di Abano » est l'œuvre de Browning lui-même. Dans les deux derniers vers (443-4), le poète place explicitement la partition musicale et le rythme du poème en position d'homologie, tout en invitant, par un mouvement réflexif semblable à un da capo, à reprendre la lecture du poème en s'inspirant du rythme de la mélodie :

> *Scarce the sportive fancy-dice I fling show 'Venus':*
> *Still – for love of that dear land which I so oft in dreams revisit –*
> *I have – oh, not sung! but lilted (as – between us –*
> *Grows my lazy custom) this its legend. What the lilt?*



Tout d'abord, il est effectivement possible de faire correspondre chaque note à une syllabe, et chaque portée correspond à un vers, avec un temps silencieux à la fin de chaque quatrain. Ensuite, on remarque qu'au niveau du rythme, Browning n'utilise pour ce poème que la croche et la noire, des durées que la voix du lecteur peut facilement appliquer au poème lors de la nouvelle récitation. De plus, si l'on considère la partition et qu'on la reporte sur le mètre, on s'aperçoit que tous les trochées en fin de vers sont transformés en spondées à la fin de la première et de la troisième portée de la mélodie, modifiant ainsi le rythme de la scansion syllabo-accentuelle du poème. Enfin, dans le cas de la deuxième portée, on voit que la rime s'estompe subtilement sous l'effet de l'enchaînement des croches avec la portée suivante, produisant presque un effet d'enjambement contredisant les marques ponctuationnelles. Avec « Pietro di Abano », Browning illustre magistralement le phénomène complexe du rythme en faisant éprouver au lecteur les énergies sous-jacentes au phrasé du poème.

*
* *

Le rythme dans les poèmes de Browning est donc aussi bien sonore que visuel, et sonore, parce que visuel. Celui-ci émerge de ce qu'Henri Meschonnic appelle une « rythmo-typographie », estimant que « cette théâtralité du langage n'apparaît jamais mieux que dans le monologue lorsque celui-ci repose précisément sur une rythmique du sujet parlant »[12]. Browning ne crée pas *un* rythme pour chaque locuteur (un rythme pour les peintres, un autre pour les prêtres ; ou encore un rythme pour signifier la joie, un autre pour la tristesse), mais des rythmes, c'est-à-dire : *du* rythme, un rythme qui repose non sur la seule répétition, mais sur la répétition et la différence, sur la norme et l'écart. Au moyen du phénomène

sémiotique complexe qu'est le rythme, émergeant des manifestations suprasegmentales précédemment décrites, Browning tente de restituer les inflexions d'une oralité en train de s'énoncer. Il s'agit de révéler non le personnage, mais tel personnage dans telles circonstances dramatiques, avec ses élans psychologiques, ses émotions et ses mouvements d'humeur. Dans ce but, les recherches sur l'annotation du rythme sont cruciales car, comme le dit Robert Browning : « They [poets] seek and find in novel rhythm, fresh phrase » (« With Charles Avison », 366).

Yann THOLONIAT
Université Marc Bloch - Strasbourg II

BIBLIOGRAPHIE

BROWNING, Robert. *The Complete Poems of Robert Browning.* Athens : Ohio University Press, 1969.
DERRIDA, Jacques. *La dissémination.* Paris : Seuil, 1972.
DESSONS, Gérard et MESCHONNIC, Henri. *Traité du rythme, des vers et des proses.* Paris : Dunod, 1998.
DEVANE, William Clyde. *A Browning Handbook.* 1935 ; New York : Appleton-Century-Crofts, 1963.
DEVANE, William Clyde & KNICKERBOCKER, Kenneth L., ed. *New Letters of Robert Browning.* New Haven : Yale University Press, 1950.
DÜRRENMATT, Jacques. *Bien coupé, mal cousu. De la ponctuation et de la division du texte romantique.* Paris : Presses Universitaire de Vincennes, 1998.
HAGÈGE, Claude. *L'homme de paroles.* Paris : Gallimard, 1985.
HATCHER, Harlan Henthorne. *The Versification of Robert Browning.* 1928 ; Phaeton Press, New York : 1969.
MESCHONNIC, Henri. *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage.* Paris : Verdier, 1982.

NOTES

(1) Dessons et Meschonnic, 1998, 32-57.
(2) Meschonnic, 1982, 108.
(3) *Ibid.*, 299-334.
(4) Hagège, 1985, 109.
(5) Lettres du 31 octobre 1855 et du 2 décembre 1856 à Chapman, in DeVane & Knickerbocker, 1950, 97 et 183. Dans la préface aux œuvres de *Bells and Pomegranates* (1841-6), Browning souligne : « The various Poems and Dramas have received the author's most careful revision ».
(6) Si les occurrences de ponctuation double sont plus fréquentes au XIXe siècle qu'au siècle suivant, on les retrouve plus particulièrement dans les textes des partisans de la ponctuation expressive, auxquels se rattache Browning.
(7) Dürrenmatt, 1998, 48.
(8) *Ibid.*, 1998, 57-69.
(9) Derrida, 1972, 219.
(10) Lettre à Joseph Milsand du 24 février 1853, in DeVane, 1963, 207. C'est Browning qui souligne.
(11) Meschonnic, 1982, 304.
(12) *Ibid.*, 689.