

ACTES SEMIOTIQUES

Rythme, perception et forme de
l'expression

Rhythm, perception and form of expression

Verónica Estay Stange
Université Paris Cité

Résumé : Dans cette brève contribution, je me propose de revenir sur un ensemble de réflexions éparpillées dans plusieurs de mes travaux, afin de les systématiser en vue d'une « sémio-phénoménologie du rythme » qui, encore en attente d'être constituée, serait susceptible d'éclairer le fonctionnement du plan de l'expression dans différents langages, ainsi que son rapport à la perception. Pour ce faire, j'ai d'abord recours à l'hypothèse haptologique, en la rattachant à une gestualité profonde fondée sur la « saisie » ou la préhension, qui fait émerger la forme (de l'expression). Ensuite, je postule le caractère transversal du rythme, en tant qu'organisation du devenir de la forme et foyer de cette activité haptologique de la part du sujet percevant. Enfin, je propose de considérer le « parcours rythmique », constitué par la séquence « attaque-tension-détente » modulant la « saisie » comme l'équivalent du programme narratif, au sein d'un parcours génératif du plan de l'expression.

Mots clés : rythme, perception, haptologie, gestualité profonde, générativité, plan de l'expression

Abstract: In this brief contribution, I propose to return to a set of reflections scattered throughout several of my works, in order to systematize them with a view to a “semio-phenomenology of rhythm” which, still waiting to be constituted, would be likely to shed light on the functioning of the plane of expression in different languages, as well as its relationship to perception. To this end, I first turn to the haptological hypothesis, linking it to a profound gestuality based on “seizure” or prehension, which gives rise to form (of expression). Next, I postulate the transversal character of rhythm, as the organization of the becoming of form and the focus of this haptological activity on the part of the perceiving subject. Finally, I propose to consider the “rhythmic path”, constituted by the “attack-tension-relaxation” sequence modulating the “seizure”, as the equivalent of the narrative program, within a generative path of the plan of expression.

Keywords: rhythm, perception, haptology, deep gestuality, generativity, plane of expression

Dans cette brève contribution, je me propose de revenir sur un ensemble de réflexions éparpillées dans plusieurs de mes travaux, afin de les systématiser en vue d'une « sémio-phénoménologie du rythme » qui, encore en attente d'être constituée, serait susceptible d'éclairer le fonctionnement du plan de l'expression dans différents langages, ainsi que son rapport à la perception.

1. L'hypothèse haptologique

Les fondements de cette sémio-phénoménologie telle que je l'envisage trouvent leur source dans mes échanges avec Herman Parret et dans ma lecture de ses travaux sur l'hypothèse haptologique¹, que j'ai rattachée à une théorie de la « gestualité profonde »². Pour ce faire, j'ai fait appel à Albert Cozanet, dit Jean d'Udine, un auteur aujourd'hui tombé dans l'oubli que je suis fière d'avoir « redécouvert » –

1 Cf. Herman Parret, *La main et la matière. Jalons d'une haptologie de l'œuvre d'art*, Paris, Hermann, 2018.

2 Cf. mon article « Les conditions d'extension du concept d'énonciation », *Actes Sémiotiques* [en ligne], 2014, n° 117. Disponible sur : <https://doi.org/10.25965/as.5201>

bien que je ne sois pas la seule à le dépoussiérer. Dans *L'Art et le geste*³, il trouvait dans le sens du toucher, aussi bien que dans la gestualité et la kinesthésie qui lui sont inhérentes, le foyer des arts – à commencer par la musique – et la source de toute synesthésie. André Spire⁴ prolonge ces considérations en montrant l'importance de la gestualité kinesthésique en poésie. Ces réflexions, « sémiotisées », me semblent à même de nourrir une théorie du rythme dans son versant phénoménologique.

Tout d'abord, l'haptique, rattaché à « tout ce qui relève du sens du toucher », peut être défini comme une activité exploratoire non-réflexogène⁵, caractérisée par la *réflexivité* entendue comme un retour sur soi permettant la représentation de l'imminence (ou non) des réactions du corps percevant et l'élaboration d'un « avis » à l'égard de son rapport avec l'objet perçu. Le modèle par excellence de cette activité est celle de main qui explore un objet pour en appréhender la forme.

Ensuite, on peut considérer que cette représentation est fondamentalement motrice et préhensive. Selon mon hypothèse, l'haptique devient ainsi l'un des foyers du plan de l'expression, car il fait advenir la substance préparatoire à toute sémiose.

Plus précisément, il y aurait deux fonctions de l'haptique susceptibles d'être transposées aux autres cantons sensoriels. D'une part, le toucher-mouvement, à caractère kinesthésique, qui explore les contours des objets avec la visée de leur appréhension. D'autre part, le toucher préhensif et pondéral, qui nous permet d'appréhender effectivement les formes et les matières dans leur clôture, telle la main qui *saisit* un objet. Ramenées à l'énonciation, ces deux fonctions constitutives et définitives de l'haptique seraient associées respectivement au débrayage – arrachement du sujet à son immanence qui le mène vers un « ailleurs » – et à l'embrayage – retour vers le *je*, l'*ici* et le *maintenant* de l'énonciation et, plus profondément, de la *saisie*.

Dans une perspective phénoménologique, la musique, avec ses tensions et ses détentes, ses envolées et ses cadences, ses pôles inchoatifs et terminatifs, apparaîtrait ainsi comme un prolongement du geste qui oscille entre le toucher-mouvement, débrayant, et le toucher préhensif, embrayant. À ce propos, Jean d'Udine rappelle l'étymologie du terme « cadence » : *cadere*, tomber. Considérant que dans le devenir de la forme musicale entrent en jeu la mémoire en tant que vision rétrospective et l'anticipation en tant que vision prospective, les moments de détente qui se produisent lorsque survient ce qui était attendu ou lorsqu'un événement sonore retenu dans la mémoire se répète au présent, instaurent un « ici » par opposition auquel on projette un « là-bas ». Ainsi, dans la musique tonale les dissonances nous éloignent, presque spatialement, du centre tonal, qui est aussi un centre déictique dont la mémoire de ce centre demeure tout au long de la pièce. Or, lorsque la mélodie s'éloigne de la tonique, l'auditeur a l'impression de ne pas savoir où elle va, jusqu'à ce qu'elle revienne au centre de gravité, à l'« ici » de la forme musicale. Il en va de même pour les variations de tempo par rapport à la pulsation.

Il me semble maintenant possible d'explicitier la source expérientielle de cette réflexion. Celle-ci remonte d'abord à ma pratique de la musique, et en particulier du chant lyrique. « Ne t'arrête pas à chaque note : laisse ta voix s'envoler, s'écouler sans interruption, plus loin, plus loin : va chercher la cadence, là-bas ! », me disait Mireille Julian, ma professeure de chant. Quant aux paroles, elle

3 Paris, Alcan, 1910.

4 André Spire, *Plaisir poétique et plaisir musculaire. Essai sur l'Évolution des Techniques Poétiques*, Paris, José Corti, 1949.

5 Je renvoie à ce propos à Maurice Pradines, *La fonction perceptive*, Paris, Denoël/Gonthier, 1981.

m'apprenait à glisser sur les mots, à ne pas trop marquer les accents toniques de chacun (surtout en italien ou en espagnol), mais seulement la fin de la phrase, qui correspondait, la plupart du temps, à la cadence musicale. Il fallait prolonger et accroître la tension jusqu'à la détente finale. Mireille me proposait souvent de chanter en déplaçant mon index de manière horizontale, de sorte que le geste de ma main accompagnait la ligne continue de la mélodie, pour s'arrêter à son « point de chute » (métaphore assez parlante). À ce propos, Paul Valéry soutient : « [...] Dans un rythme comme dans une mélodie, les *points* ou éléments (coups, *notes* -) engagent dans une *unité motrice*. »⁶

Or, ce phénomène concerne aussi la langue, où l'arrivée à la fin du groupe rythmique marque, à nouveau, une chute ou un arrêt. Cela est vrai non seulement pour les paroles chantées, mais aussi pour les poèmes que l'on apprend par cœur. Il peut nous arriver d'oublier tel ou tel mot, mais c'est la forme rythmique du poème que l'on retient par-dessus tout ; un mouvement qui, à travers des modulations accentuelles toujours singulières et spécifiantes, conduit jusqu'à la césure, puis reprend jusqu'à la fin de vers, et s'élanche ensuite vers la fin de la strophe pour tomber d'autant plus lourdement que la rime exerce son pouvoir d'attraction. Car, suivant André Spire, on peut dire que dans la langue le sens rythmique précède le sens sémantique. En explicitant ce phénomène, Paul Valéry raconte :

Mon poème « Le Cimetière marin » a commencé en moi par un certain rythme, qui est ce qui est celui de vers français de dix syllabes, coupé en quatre et six. Je n'avais encore aucune idée qui dût remplir cette forme. Peu à peu des mots flottants s'y fixèrent, déterminant de proche en proche le sujet, et le travail (un très long travail) s'imposa.⁷

Enfin, lorsqu'on regarde par exemple certains tableaux impressionnistes, on peut avoir le sentiment d'un brouillage qui empêche la saisie, fondamentalement haptique, du contour, et par là l'appréhension d'une forme close, achevée, susceptible d'être com-prise. Car le propre de la fonction haptique, susceptible d'être transposée à tous les cantons sensoriels, est la quête de la forme ; une forme qui s'arrache à la matière et à la substance pour devenir « forme de l'expression ». À propos du caractère éminemment tactile de l'appréhension des contours par l'œil, Heinrich Wölfflin soutient :

Le contour d'une figure, tracé d'une ligne continue et assurée, garde encontre en lui quelque chose de cette palpabilité matérielle. L'opération accomplie par l'œil ressemble à celle de la main qui palpe l'objet selon ses contours ; et le modelé, en reproduisant la gradation de la lumière telle qu'elle existe dans la réalité, s'adresse lui aussi au sens du toucher.⁸

Et, en distinguant ce style linéaire qui rend les objets palpables du style pictural qui suspend leur appréhension, le même auteur conclut : « De même que l'enfant s'est déshabitué de saisir les objets avec les mains chaque fois qu'il veut les "comprendre", l'humanité s'est désaccoutumée d'éprouver par le toucher la vérité de l'œuvre d'art. »

Par ailleurs, cette dernière observation concernant la dimension véridictoire de l'haptique – « la vérité de l'œuvre d'art » qui invite à la *ap-préhension* – me conduit à postuler que, dans les différents

6 *Cahiers*, sans titre (1935), XVIII, 446. Édition établie, présentée et annotée par Judith Robinson-Valéry, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 1973. p. 1189.

7 Paul Valéry, *Œuvres 1, Variété*, « Théorie poétique et pensée abstraite », Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 1957, p. 1338.

8 Heinrich Wölfflin, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, Brionne, Gérard Monfort, 1989, p. 24.

langages, la *saisie* rythmique est rattachée à l'*Urdoxa* postulée par Husserl⁹ en tant que croyance primordiale dans l'existence du monde perçu. Le contrat fiduciaire que le rythme instaure concerne, selon moi, cette croyance. On l'a vu dans le cas de l'œuvre picturale : ce qui peut être ap-préhendé ou com-pris nous apparaît bien comme « ce qui est ». De même, dans une œuvre musicale, lorsque ce qui était attendu arrive enfin – la cadence ultime, le retour à la mesure, la stabilisation des forces sonores – notre croyance dans l'« être » de l'œuvre se voit confirmée. Au contraire, lorsque survient l'inattendu, on est en proie à l'incertitude, à la tension introduite par le « ne pas croire être », jusqu'à ce que l'on revienne à un nouveau pôle de repos, au « croire être ». Ainsi, il y a des pièces musicales placées sous le signe du secret ou du mystère, en amont de toute projection sémantique, du fait de l'effacement ou l'ajournement des détentes qui permettent la saisie de la forme. D'une certaine manière, l'œuvre musicale, tout comme l'œuvre poétique et picturale, nous persuade de « ce qui est », en nous faisant explorer avec ses ressources propres ce qui « paraît être » mais n'est pas ou ce qui « ne paraît pas être » et pourtant, est.

2. Transversalité du rythme

Selon mon hypothèse, les tensions et les détentes, les dé-préhensions et les préhensions, les mouvements intérieurs en somme induits par le déroulement d'une mélodie, par le déploiement d'un vers ou par les configurations plastiques d'un tableau, relèvent d'une musicalité primordiale dont la musique n'est qu'une des manifestations. C'est pourquoi, dans des travaux précédents¹⁰, j'ai défini la « musicalité » comme le mode d'organisation, sur le plan de l'expression, de tout objet dès lors qu'il se trouve esthétisé, c'est-à-dire rattaché à une activité esthétique comme celle que je viens de décrire.

Par ailleurs, la musicalisation de la sémiotique elle-même avait été envisagée par Claude Zilberberg, dont la théorie tensive reprend les catégories fondamentales de la musique. Dans une thèse de doctorat soutenue en 2023 à l'Université de São Paulo sous le titre *Por uma enunciação musical : a profundidade tensiva e as espessuras da presença*, Gustavo Bonin montre en effet que les réflexions de Zilberberg sont pour une grande partie fondées sur les travaux de Gisèle Brelet à propos du temps musical.

Mon hypothèse rejoint celle de Zilberberg en ce qu'elle postule le jeu de tensions et de détentes comme le fondement de l'appréhension du sens par le sensible. Cependant, elle s'en distingue autour du statut accordé au concept de « rythme ».

Zilberberg associe le rythme exclusivement à la durée, alors que, le considérant comme la mise en œuvre (ou en mouvement) de la musicalité, j'envisage la possibilité de l'associer à des paramètres autres que la seule durée. Pour prendre l'exemple de l'art musical, il y aurait un rythme mélodique – où la tension est provoquée par les montées vers les aigus et les descentes vers les graves –, un rythme agogique – où la tension relève de l'augmentation du nombre d'événements sonores dans un laps de temps donné –, un rythme phonétique – où la tension est créée par l'augmentation de la fréquence de variations de timbres –, un rythme harmonique – où la tension est produite par l'introduction de

9 Edmund Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie* (1913), trad. par Paul Ricœur, Paris, Gallimard, 1950, tome I, p. 102-103.

10 Cf. Verónica Estay Stange, *Sens et musicalité. Les voix secrètes du Symbolisme*, Paris, Classiques Garnier, 2014.

certaines accords – et un rythme global de la pièce qui regroupe ces rythmes spécifiques¹¹. De même, en poésie, comme Gérard Dessons et Henri Meschonnic l’ont montré dans le *Traité du rythme*, celui-ci est le terme englobant des systèmes d’accentuation syntaxique, prosodique et métrique. Ainsi, il dépasse le cadre de la seule durée.

C’est aussi le *Traité* de Dessons et Meschonnic qui me semble à même d’éclairer les implications du rythme pour la théorie du langage. Dans cet ouvrage, j’ai été surprise de constater que la définition du « groupe rythmique » – « unité grammaticale et phonétique qui remplit des fonctions dans la syntaxe du discours et en structure le continuum phonique »¹² – correspondait parfaitement au principe que j’avais découvert à travers le chant. « Le rythme est un mouvement, non un compte »¹³, disaient-ils. Sur ce point, Zilberberg était d’accord – bien qu’il n’ait jamais fait référence à ces auteurs : en prônant « le divorce du rythme et de la “computation” », il affirmait que « le rythme est [...] ce passage, cette transitivité, cette prédominance de l’intervalle sur les “coups”, les “notes”, les “événements” »¹⁴. C’est sur cette base qu’il remet en question la conception binaire de Jakobson dans sa définition de la « fonction poétique ».

Or, la théorie du rythme de Dessons et Meschonnic se fonde sur le constat que le français est une langue à accentuation de groupe. Cependant, j’ai observé que, espagnol, la force de l’émission de voix qui marque les accents toniques de chaque mot est considérablement moins importante que celle qui marque la fin des groupes. C’est une remarque élémentaire, mais de grande importance pour la définition et la généralisation du rythme. Grâce aux arias que je chantais en espagnol ou en italien, j’ai en effet pris conscience que le principe du groupe rythmique, avec ses pôles de tension et de détente qui supposent le primat du mouvement global sur la binarité accentuelle, n’était pas exclusif au français, et surtout, qu’il n’était pas exclusif à la langue. C’est ici que la théorie du rythme que j’envisage diffère de celle de Dessons et Meschonnic. Ils affirment que « le langage est soumis à la musique, considérée comme métrique ». C’est pourquoi, d’après eux, « les rythmes du langage, linguistiques, culturels et poétiques, sont sans commune mesure avec ceux de la musique »¹⁵. Mais, à travers le chant, j’ai découvert le contraire : en musique non plus, le rythme n’est pas la métrique. Plus encore, il se déploie « contre » la métrique, car il faut bien résister à la tentation d’appuyer les événements sonores que la mesure aurait tendance à marquer.

En adoptant donc une conception étendue du rythme, je le définirai comme le système de tensions et de détentes qui, organisant le flux ou le devenir du sensible, rend possible l’avènement du sujet dans sa singularité. Car le « sujet lyrique » d’un poème ou celui projeté par une aria se spécifient grâce aux avatars du parcours rythmique qu’ils mettent en place.

Une telle extension du concept de rythme avait déjà été envisagée par Greimas et Courtés, qui affirmaient : « nous optons pour une définition du rythme qui le considère comme une forme signifiante [...]. Une telle conception dégage le rythme de ses attaches au signifiant sonore [...] et même au signifiant

11 Cf. Françoise Gervais, *Précis d’analyse musicale*, Paris, Honoré Champion, 1988.

12 Gérard Dessons et Henri Meschonnic, *Traité du rythme. Des vers et des proses*, Paris, Dunod, 1998, p. 122.

13 *Ibid.*, p. 25.

14 Claude Zilberberg, *L’essor du poème. Information rythmique*, Saint-Maur-des-Fossés, Phoriques, 1985, p. 19.

15 G. Dessons et H. Meschonnic, *op. cit.*, p. 56.

tout court. »¹⁶ Cet élargissement de l'horizon du rythme permet de transposer les considérations relatives à la forme musicale vers d'autres arts ou pratiques esthétiques. C'est ainsi que l'on peut envisager un « rythme plastique » ou un « rythme poétique » produit avec les moyens propres à la peinture ou à la poésie, et homologable, par semi-symbolisme, au rythme musical. Dans tous les cas, le parcours rythmique reposerait sur la séquence canonique attaque-tension-détente ; une séquence qui, tout comme le programme narratif canonique, se manifeste dans chaque œuvre par des variations et des modulations qui la singularisent au plus haut point. À ce propos, on peut penser au parcours tonique-dominante-tonique en musique.

De fait, la source de cette hypothèse relative au parcours rythmique – sorte de « narrativité » de la musique, et du sensible en général – se trouve dans un échange que j'ai eu dans ma jeunesse avec Federico González, musicien qui m'accompagnait au piano à l'époque où j'interprétais tous les vendredis dans un café à Puebla des chansons de la Nueva Trova Latinoaméricaine. Pour m'expliquer en termes simples les principes fondamentaux de la musique, que j'ignorais encore, il m'a dit : « en musique tonale, toutes les compositions nous font aller au même endroit – celui d'où nous sommes partis –, mais suivant des chemins différents ».

3. La générativité du plan de l'expression

Sur la base de ces considérations, on peut envisager la possibilité d'étendre la théorie de la générativité, traditionnellement relevant du contenu, au plan de l'expression lui-même. Cette hypothèse vient s'associer à celles développées par Jean-François Bordron et par Jacques Fontanille. Le premier conçoit un parcours esthétique qui, allant de l'indice au symbole en passant par l'icône, détermine l'émergence du sens par le sensible, au point de rencontre entre l'objet perçu et le sujet percevant. De son côté, Fontanille suggère un parcours fondé sur l'expansion progressive du plan de pertinence de l'objet, de sorte que sa matérialité ou son « contexte » sont intégrés à chaque étape comme des composantes de sa « forme de l'expression » : support, situation communicative, stratégies coordonnées, jusqu'aux formes de vie.

Pour ma part, à partir de l'étude de la peinture, de la poésie et de la musique, j'ai observé que leur plan de l'expression est organisé en strates accentuelles : par exemple, en poésie, le niveau métrique, le niveau prosodique et, à la croisée de l'expression et du contenu, le niveau syntaxique ; en musique, les différents « ordres » – mélodique, agogique, phonétique, harmonique – ; en peinture, les niveaux chromatique, eidétique et topologique. Chacune de ces strates fait un trait sensible particulier sur la base d'un système d'équivalences et d'oppositions : en poésie, le décompte syllabique, les rimes et les assonances, ainsi que l'intonation suggérée par le déploiement syntaxique ; en musique, les aigus et les graves, la pulsation de base, les jeux de timbres, ainsi que les consonances et les dissonances ; en peinture, les couleurs, les formes et les dispositions dans l'espace. Ces différentes strates interagissent entre elles par des rapports de concordance ou de discordance : par exemple, il y a discordance lorsque la syntaxe déborde le cadre du vers au moyen de l'enjambement, lorsque le contretemps vient marquer un temps faible, ou lorsque les couleurs débordent de la forme.

16 Algirdas Julien Greimas et Joseph Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979, p. 317, entrée « Rythme ».

Or, chacune de ces strates me semble susceptible d'être approchée dans une perspective générative. Au niveau profond, les traits en question se trouvent en rapport d'opposition plus ou moins franche – de « contraste ». C'est ainsi que se constituent les unités minimales (« pieds » en poésie, accords en musique, couples de couleurs complémentaires en peinture) qui interviendront dans chaque strate. Dans tous les cas, c'est le rapport d'opposition qui fait émerger ces unités de base : accentué vs inaccentué, tonique vs atone, etc.

À un niveau moins profond, ces oppositions sont *mises en syntagme*, suivant le parcours rythmique dont j'ai parlé plus haut, et homologable au programme narratif à travers la séquence attaque-tension-détente.

Au niveau le plus superficiel, ce parcours canonique est particularisé par des modulations et des « programmes rythmiques d'usage » qui intègre les « accidents » ou les « ornements » de la forme. Ces derniers sont loin d'être de purs accidents ou ornements, car ils déterminent la spécificité de chaque œuvre.

Enfin, le plan de l'expression constitué s'offrirait au sujet percevant, dont l'activité fait correspondre les pôles de détente rythmiques à la préhension, à l'embrayage et à la certitude phénoménologique, et les pôles de tension à la dé-préhension, au débrayage et à l'incertitude qui ouvre la voie à la surprise et à l'inattendu.

Au regard des théories existantes sur la générativité du plan de l'expression, cette hypothèse me semble se situer d'une part dans le stade indicial tel que Bordron le conçoit, et d'autre part en amont des pratiques étudiées par Jacques Fontanille.

De la perception à l'énonciation et au plan de l'expression, voilà quelques-unes des implications du concept de « rythme » tel que je propose de l'approcher.

Bibliographie

DESSONS, Gérard et MESCHONNIC, Henri
1998 *Traité du rythme. Des vers et des proses*, Paris, Dunod.

ESTAY STANGE Verónica
2014 *Sens et musicalité. Les voix secrètes du Symbolisme*, Paris, Classiques Garnier.

ESTAY STANGE Verónica
« Les conditions d'extension du concept d'énonciation », *Actes Sémiotiques* [en ligne], 2014, n° 117.
Disponible sur : <https://doi.org/10.25965/as.5201>

GERVAIS, Françoise
1988 *Précis d'analyse musicale*, Paris, Honoré Champion.

GREIMAS, Algirdas Julien et COURTÉS, Joseph
1979 *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette.

HUSSERL, Edmund
1950 *Idées directrices pour une phénoménologie* (1913), trad. par Paul Ricœur, Paris, Gallimard, tome I.

PARRET, Herman
2018 *La main et la matière. Jalons d'une haptologie de l'œuvre d'art*, Paris, Hermann.

PRADINES, Maurice
1981 *La fonction perceptive*, Paris, Denoël/Gonthier.

SPIRE, André
1949 *Plaisir poétique et plaisir musculaire. Essai sur l'Évolution des Techniques Poétiques*, Paris, José Corti.

UDINE, Jean de
1910 *L'art et le geste*, Paris, Alcan.

VALÉRY, Paul
1973 *Cahiers*, édition établie, présentée et annotée par Judith Robinson-Valéry, Paris, Gallimard,
« Bibliothèque de La Pléiade ».

VALÉRY, Paul
1957 *Œuvres 1, Variété*, « Théorie poétique et pensée abstraite », Gallimard, « Bibliothèque de la
Pléiade ».

WÖLFFLIN, Heinrich
1989 *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, Brionne, Gérard Monfort.

ZILBERBERG, Claude
1985 *L'essor du poème. Information rythmique*, Saint-Maur-des-Fossés, Phoriques.

Pour citer cet article : Verónica Estay Stange. « Rythme, perception et forme de l'expression », Actes
Sémiotiques [En ligne]. 2023, n° 129. Disponible sur : <<https://doi.org/10.25965/as.8120>> Document
créé le 24/07/2023

ISSN : 2270-4957