



Rythme et balancement : proposition de partition terminologique

Claudine Olivier

► To cite this version:

Claudine Olivier. Rythme et balancement : proposition de partition terminologique. Jean-Jacques Wunenburger; Julien Lamy. Rythmanalyse(s) : Théories et pratiques du rythme, ontologie, définitions, variations, Jacques André/CEI, 2018, THERIAKA, remèdes et rationalités, 978-2-7570-0334-3. hal-03880909

HAL Id: hal-03880909

<https://univ-lyon3.hal.science/hal-03880909>

Submitted on 1 Dec 2022

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.

Rythme et balancement : proposition de partition terminologique

Introduction

Les tentatives récentes de réduire les définitions existantes du rythme à des traits compatibles entre eux sont à la fois téméraires et éclairantes. Ainsi, Pierre Sauvanet¹ retient que le terme *rythme* recouvre « tout phénomène perçu, subi ou agi, auquel un sujet peut attribuer au moins deux des critères suivants : structure, périodicité, mouvement ».

Structure et mouvement me semblent réunis dans un mécanisme fondamental que j'appelle le balancement articulé. Des balancements récurrents détermineraient le rythme, lequel participe alors au déploiement de la structure articulée, en portant la réitération de son mouvement.

Un balancement² peut s'inscrire dans une structure hiérarchisée qui se conçoive aussi comme balancement. Le rythme produit par la *réurrence* de balancements (ou de battements internes à un balancement, v. *infra*) peut donc lui-même être englobé dans un balancement plus grand.

La théorie du balancement (Th-B)

Le balancement « articulé » et son prototype corporel vivant

Deux éléments interagissent autour d'une jointure, qui est à la fois démarcation et lien temporaire. En langue, ce lien est prédicatif ou conjonctif, donc fondamentalement *syntagmatique*.

1 *Le rythme et la raison I. Rythmologiques* : pp. 195 et 214.

2 La conceptualisation de ce terme la plus proche de la nôtre est celle de Marcel Jousse, « Études de psychologie linguistique. Le style oral rythmique et mnémotechnique chez les verbomoteurs ». *Archives de philosophie*, Volume II, Cahier IV, 1925. Paris, Beauchesne éd., 1925. (en ligne).

Un prototype corporel vivant, parmi d'autres possibles, représentera le mécanisme du balancement qui anime ces éléments : mes deux mains devant moi, paumes dessous, cherchant en continu à effectuer un mouvement centrifuge en tournant autour de leurs poignets, mais tenues ensemble par les pouces crochetés ensemble, le mouvement de chaque main étant à la fois contrarié et stimulé par ce point d'ancrage. La charnière a du jeu, bouge parce que les battants reliés sont bougés, mais l'ensemble tient quand même et peut avancer.

Par souci *simplexe*, nommons ce mécanisme *balancement articulé*, en faisant comme si toute articulation permettait un tel jeu de rotation, ce qui n'est pas le cas.

Deux volets en mouvement : du ternaire

Ce balancement appelle une représentation *ternaire*, trois éléments étant nécessaires : les deux *volets*, repérables par la segmentation et par leur structure interne, et l'élément (ou le vide) central qui les met en relation et les fait bouger l'un avec l'autre.

Ce balancement articulé est *une forme donnée au mouvement*. Il n'est pas rythme lui-même, il en est *une amorce mécanique*. Ce n'est que par la répétition périodique ou, plus précisément et plus largement, récurrente, que s'engendrera le rythme.

Le balancement vocal-corporel langagier

La Th-B s'intéressera à certains gestes produits sciemment dans la communication linguistique chaque fois que l'on veut *éclairer l'interprétation des énoncés*. Non des gestes symboliques qui commuteraient avec des unités lexicales, mais des gestes mettant à profit la structure bi-latérale et la motricité du corps humain pour pré-analyser la structure des énoncés et faciliter l'accès aux sens de nos messages.

Le ruban sonore de la parole

Dans la parole effectuée, le flux du ruban « sons-bruits » langagier est produit sur l'expir. Il est interrompu notamment par le fait que celui qui parle doit se réapprovisionner en air. Ce ruban sonore se segmente en mots, groupes de mots, phrases.

Le partage de l'espace par le corps

Souvent nous ouvrons avec un bras une portion d'espace parlé, à laquelle pourra être opposée, grâce à l'autre bras, une deuxième portion d'espace parlé, qui se détermine, signifie et se met en relief par rapport à la première. Cette distribution spatiale se fait par un balancement du corps, connu des orateurs, auxquels elle permet de pivoter à gauche et à droite pour atteindre par le regard l'ensemble de l'auditoire, pour lui marquer du respect et capter son attention, pour mieux gérer la respiration, amplifier l'impact sonore de leur discours et, *in fine*, rendre la communication efficace.

Ce balancement peut se marquer par l'ensemble du corps, jambes comprises, si l'on est debout, par l'alternance côté gauche/côté droit (ou vice-versa), ou encore avant/arrière, haut/bas. Cela peut être un geste de la tête et du cou, appuyé du regard.

Ouvreur-partageur de l'espace, ce geste de balancement est créateur de monde. Le partage de l'espace s'associe à l'émergence du temps. Il se parachève dans la dénomination et la prédication, comme dans *Genèse* (1). Il se rejoue et se transmet dans l'interaction des corps parlants.

(1)

« Au commencement Elohim créa les cieux et la terre.

La terre était déserte et vide. Il y avait des ténèbres au-dessus de l'Abîme et l'esprit d'Elohim planait au-dessus des eaux.

Elohim dit : « Qu'il y ait de la lumière ! » et il y eut de la lumière. Elohim vit que la lumière était bonne et Elohim sépara la lumière des ténèbres. Elohim appela la lumière Jour et il appela les ténèbres Nuit. Il y eut un soir, il y eut un matin : premier jour.

Elohim dit : « Qu'il y ait un firmament au milieu des eaux et qu'il sépare les eaux d'avec les eaux ! ». Elohim fit donc le firmament et il sépara les eaux qui sont au-dessous du firmament d'avec les eaux qui sont au-dessus du firmament. Il en fut ainsi. Elohim appela le firmament Cieux. Il y eut un soir, il y eut un matin : deuxième jour ».

(Genèse, I, 1-8, trad. de l'hébreu par E. Dhorme, Pléiade, pp.3-4)

Le différentiel de langue

On s'appuie sur le balancement du corps pour mettre en oeuvre le *différentiel* de langue :

- on pose (a) les limites de chaque segment, (b) une zone frontière entre les deux segments, (c) la différence entre un premier segment et un autre à venir, (d) l'antériorité d'un segment sur l'autre ;

- (e) on met en regard les deux segments spontanément distingués spatialement, (f) qui se justifient mutuellement, dans une relation de complémentarité.

Le corps manifeste de toutes les façons possibles l'*articulation* fonctionnelle et dynamique des segments considérés. L'air environnant est pressé par le jeu des bras ou des jambes. On a là des paramètres mécaniques comparables à ceux de la locomotion. A l'intérieur du corps, de subtiles pressions s'exercent aussi pour donner des intonations, accents ou timbres de voix contrastés.

Le corps analyseur syntaxique et textuel³

3 Jacques Cosnier utilise l'expression « corps analyseur » dans une acception différente de la mienne. Signalons que l'étude des interactions communicatives en parole spontanée s'est beaucoup développée depuis les années 80, fournissant des typologies de gestes co-verbaux en contextes authentiques et affinant la transcription de l'oral et

Structures prédictives

Former des messages, c'est prédiquer à propos d'une chose dont on a choisi de parler⁴. C'est créer deux segments langagiers opposables (sujet et prédicat) qui noueront entre eux une relation de dépendance réciproque, ce dont la structure biomécanique du corps rend bien compte :

(2) Le petit chat — ° — est sur le tapis

(*le bras gauche s'ouvre*) (*le bras droit s'ouvre*)

Le symbole « — ° — » représente le balancement réalisé. Il évoque une personne vue de haut, ou tête et bras vus de face. Chaque bras s'ouvrant est rendu par un tiret cadratin, la tête et le tronc par le signe du degré.

Le balancement vocal-corporel — et son système de notation — permet d'identifier des groupes syntaxiques, d'en percevoir l'extension. Plus généralement, il révèle les emplois prédictifs d'une expression langagière quelle qu'en soit l'échelle : micro-syntaxe, macro-syntaxe⁵, structuration textuelle.

(3) Le petit chat est sur le tapis — ° — il n'y restera pas longtemps

(*le bras gauche s'ouvre*) (*le bras droit s'ouvre*)

(4) Il fait beau — ° — mais je ne sortirai pas aujourd'hui

Système de notation du Balancement (BA)

« — » volet (en cas de liste : battement) soulignant corporellement le segment linguistique
« ° » pivot

de sa segmentation, et qu'elle a croisé les travaux sur la prosodie.

4 Je laisse de côté les interférences et coïncidences possibles : (a) avec les couples thème/rhème, thème/propos, etc. ; (b) avec la ponctuation. Elles méritent une discussion séparée.

5 Cette notion, introduite par Alain Berrendonner « Pour une macro-syntaxe », *Travaux de linguistique* 21, 25-36, 1990 et Claire Blanche-Benveniste *Le français parlé, Etudes grammaticales*, CNRS-éd. Paris, 1990, pp.113-157, est largement développée et discutée depuis.

« — ° — » le balancement s'effectue de part et d'autre de ce repérage phrastique ou textuel
« < » ouverture de structure
« > » fermeture de structure
« < — ° — > » PATTERN de la structure

Des unités intonatives

Les segments distingués sont d'abord des unités intonatives⁶.

Dans l'énoncé (3), un ton montant à la fin du segment « le petit chat est sur le tapis » indiquera qu'il va y avoir une suite. Le ton descendant à la fin du second segment marquera la fin de l'énoncé.

Démarcations

Le balancement ne fait apparaître aucune démarcation entre déterminant et nom, adjectif épithète et nom, d'où les impossibilités ci-dessous signalées par l'astérisque. Le pronom personnel (sujet ou complément) non accentué est comme agglutiné au verbe. Les grammaires l'appellent clitique ou particule préverbale. En (18) (19) on n'utilise qu'un volet (Pattern B).

Pattern A : < — ° — > (v. aussi ex. (2) (3) (4))

- (5) Le petit chat de ma grand-mère — ° — est sur le tapis
- (6) Le petit chat rassasié — ° — dort sur le tapis
- (7) * Le — ° — petit chat est sur le tapis
- (8) Le petit chat — ° — mange du poisson
- (9) Le petit chat mange — ° — du poisson
- (10) * Le petit chat mange du — ° — poisson
- (11) * Le petit — ° — chat est sur le tapis
- (12) * Le chat — ° — gris est sur le tapis
- (13) Lui — ° — il en mange
- (14) * Il — ° — mange du poisson
- (15) * Il — ° — en mange
- (16) * Lui il — ° — en mange

6 Philippe Martin, *Intonation du français*, A. Colin, Paris, 2009.

Pattern B : < —

- (17) Le petit chat — (*comme premier segment, ou titre, par exemple*)
- (18) Il mange du poisson —
- (19) Il en mange —

Agglutination et accumulation

Il y a deux possibilités pour un volet :

1. *Agglutination* jusqu'à saturation du groupe, stade où la quantité d'informations référentielles autour d'un noyau syntaxique est jugée satisfaisante en vertu de la situation et des règles de construction du noyau. Dans « le petit *chat* de ma grand-mère », l'objet désigné par le noyau « chat » est identifiable grâce à la détermination et à la complémentation apportée à ce nom. Dans le système de notation du BA, comme dans la visualisation par le corps, l'opération d'agglutination autour d'un noyau n'est normalement pas perceptible.

2. *Accumulation* : empilement de battements du même côté, par ex. pour des juxtapositions ou coordinations.

N.B. Que la notation soit verticale ou horizontale ne change rien à l'analyse.

C : < — ° — — — >

- (20) J'invite — ° — Pierre
— Paul
— et Jean
(*le bras gauche s'ouvre*) (*le bras droit s'ouvre et produit 3 battements*)
J'invite — ° — Pierre — Paul — et Jean

D : < — — —

- (21) J'invite Pierre — Paul — et Jean —
(*seul le bras gauche s'ouvre et produit 3 battements*)

E : < — — ° — >

- (22) J'invite Pierre — Paul — ° — et Jean

Les patterns C, D, E dessinent des Figures rythmiques :

accumulation par empilement après balancement (20)	accumulation sans balancement (21)	balancement avec détachement du dernier segment (22)
notation verticale		
$\begin{array}{c} < \text{—}^\circ \text{—} \\ \\ \text{—} \\ \\ \text{—} > \end{array}$	$\begin{array}{c} < \text{—} \\ \\ \text{—} \\ \\ \text{—} \end{array}$	$\begin{array}{c} < \text{—} \\ \\ \text{—} \\ \\ \quad^\circ \text{—} > \end{array}$
notation horizontale		
$< \text{—}^\circ \text{—} \text{—} \text{—} >$	$< \text{—} \text{—} \text{—}$	$< \text{—} \text{—}^\circ \text{—} >$

Mise en attente et résolution

Quand un segment arrive à saturation, il peut y avoir mise en attente :

F : $< \text{—}^\circ$

(23) Le petit chat de ma grand-mère —°

G : $< \text{—} \text{—} \text{—}^\circ$

(24) J'invite Pierre — Paul — et Jean —°

Perçu comme fini, le groupe obtenu par agglutinations fait attendre le déclenchement du second terme du mouvement, le basculement du corps côté opposé avec lequel on marquera l'articulation avec le segment précédent et la *résolution* de la mise en attente.

H : $^\circ \text{—} >$

(25) $^\circ \text{—}$ eh bien ils ne viennent pas

I : $< \text{—} \text{—} \text{—}^\circ \text{—} >$

(26) J'invite Pierre — Paul — et Jean $\text{—}^\circ \text{—}$ eh bien ils ne viennent pas

Interprétations structurelles et plausibilité

S'il y a plusieurs endroits de démarcations possibles pour un matériau langagier donné, chaque choix amène une *interprétation structurelle*. Il en est ainsi des réalisations (20) (21) (22) (26). Avec l'énumération (20), le nombre des invités semblait impressionnant. En (22), en revanche, « et Jean » se détache de la série, comme si les segments (Pierre, Paul) mis de côté, comptaient moins. On suggère alors un commentaire sur Jean ou le fait de l'avoir invité. Pour (24), la résolution pourrait être (25), ce qui impliquerait un basculement de l'autre côté (Pattern H).

Par ailleurs, les matériaux de (5) (6) (8) (9) peuvent se comprendre avec deux démarcations (27) (28) (29). Le pattern comprenant un segment commun prend la forme :

J : < — ° — ° — >

- (27) Le petit chat — ° — de ma grand-mère — ° — est sur le tapis
- (28) Le petit chat — ° — mange — ° — du poisson
- (29) Le petit chat — ° — rassasié — ° — dort sur le tapis

La Th-B s'intéresse en priorité aux interprétations structurelles pouvant être ainsi portées par le corps, mais le balancement peut marquer aussi un différentiel notionnel.

Elle devrait pouvoir répondre aux questions : où se réalisent de manière plausible les démarcations ? pourquoi y a-t-il plusieurs réalisations corporelles possibles pour un matériau langagier identique ? les interprétations structurelles extraites coïncident-elles avec des positions/constructions syntaxiques stables ou comparables entre elles ?

Par exemple, y a-t-il un point commun entre (27) (28) (29) tenant au fait que chacun porte deux balancements ?

Comment langue, discours, sujet parlant, utilisent-ils la partition bi-latérale

corporelle spatiale ? Voici un aperçu de cette partition dans d'autres langues :

(30)	<i>esp.</i>	Viene — ° — Pablo	< — ° — >
(31)		Viene Pablo —	< —
(32)	<i>lt.</i>	Errare — ° — humanum est	< — ° — >
(33)		* Errare humanum — ° — est	< — ° — >
(34)	<i>persan</i>	Chomâ-râ — ° — dust dâram	< — ° — >
(35)		* Chomâ-râ dust — ° — dâram	< — ° — >

Comme les réalisations authentiques sont hétérogènes, on se limitera en première analyse à la recherche d'une plausibilité grammaticale, ou d'interprétation d'un texte. L'idée ici n'est pas de coller au réel. On tente de problématiser, grâce à l'outil corporel et vocal qui les expérimente, les découpages d'énoncés et d'interprétations syntactico-sémantiques plausibles, en langue, et dans les textes, écrits ou oraux. Par *démarcations plausibles* on entend celles qu'un locuteur natif retient comme acceptables quand il les voit réaliser, et qu'il transmettrait en enseignant sa langue à un étranger. Pour plausibles et prédicatifs qu'ils soient, certains découpages n'auront jamais été décrits par les grammaires : tout au plus auront-ils été un objet pour la rhétorique ou la stylistique, alors qu'ils relèvent de plein droit de la grammaire.

Balancements englobants

Hiérarchisations

Si l'expression langagière comporte plusieurs prédictions, le corps les hiérarchisera, par-delà la linéarité du ruban sonore.

Le BA permet de représenter des blocs d'énoncés empilés opposables parce que distingués spatialement par un mécanisme corporel plus ou moins « soulignant ». On peut adapter le Pattern J en $J' < (— ° —) ° — >$ en parenthésisant avec l'aide de l'intonation la hiérarchisation du balancement, étant donné que le dernier segment ne prédique pas à

propos du second seulement, mais à propos des deux premiers.

Voyons quelques corpus littéraires.

(36) « Sur une photo du cortège, elle donne le bras à grand-père, pimpante dans une longue robe noire fourreau, un chapeau capeline incliné sur l'oreille, gants noirs, pochette noire, son petit visage chiffonné pointant glorieusement le menton, mais déjà toute blanche ». (Jean Rouaud, *Les champs d'honneur*, Minuit, p. 144)

Syntaxiquement, « elle » est sujet, « donne le bras à grand-père » prédicat principal. Outre un complément de phrase en position scénique « Sur une photo du cortège », on trouve une succession d'appositions à « elle » : (pimpante dans une longue robe noire fourreau) (un chapeau capeline incliné sur l'oreille) (gants noirs) (pochette noire) (son petit visage chiffonné pointant glorieusement le menton) (mais déjà toute blanche).

Du point de vue des balancements applicables, on n'a pas toujours de correspondances avec la syntaxe. On retrouvera le problème du clitique (18) (19).

« Mais déjà toute blanche », serait chevillé à « pimpante dans une longue robe noire fourreau », mais aussi à « son petit visage chiffonné pointant glorieusement le menton ». En fait, il l'est à toute la série, si l'on valorise l'opposition humoristique noir/blanc, ce qui semble être l'option de l'auteur, d'après l'ensemble du passage. Plus difficile à représenter corporellement, ce rattachement appelle une visualisation qui garde la mémoire de cet ancrage dissimulé dans le déroulement de l'énoncé. Les appositions se placeront du côté opposé au pronom « elle » auxquels elles sont rattachées syntaxiquement, l'apposition étant une prédication seconde. Mais par ailleurs ce pronom clitique, atone, restera fort discret : le balancement ne le mettra pas en évidence.

Quel que soit le choix interprétatif, « mais déjà toute blanche » est une résolution, tout comme « elle donne le bras à grand-père ». Ce rapprochement ne relève pas de

l'analyse syntaxique : ce n'est pas systématiquement l'organisation syntaxique qui est visualisable par le corps.

La visualisation correspondant, je crois, à l'esprit du texte, serait :

(37)	Sur une photo du cortège — ° — elle donne le bras à grand-père (complément scénique, (structure sujet-prédicat) en position de thème)	< — ° — >
------	---	-----------

L'empilement des appositions y greffe un nouvel énoncé :

K : < — — — — — ° — >

(38)	pimpante dans une longue robe noire fourreau —	
	un chapeau capeline incliné sur l'oreille —	
	gants noirs —	
	pochette noire —	
	son petit visage chiffonné	
	pointant glorieusement le menton — ° — mais déjà toute blanche	

Le marquage de l'enchâssement pourrait se faire par une gestuelle plus ample sur la phrase matrice (ou l'inverse), soutenue par un volume plus élevé de la voix (ou l'inverse). On notera que l'ancrage précis sur le pronom clitique « elle » reste impossible.

Liste : périodicité, récurrence

Appelons *liste* une accumulation hiérarchiquement homogène d'unités signifiantes. Les démarcations n'entraînent pas de changement de côté, mais autant de battements que d'éléments constituant la liste, marquables par des mouvements de moulinet du même bras ou de la même main. La liste produit un sur-place, la phrase ou le texte ne progressent pas normalement. Mais si cette liste est prise dans le mécanisme d'un

balancement, c'est un lieu d'apparition du rythme.

(périodicité)

L : < — ° — — — — >

(39)	Adieu — ° — veau — vache — cochon — couvée
------	---

(récurrence)

(40) « J'errais près de ton visage
peupliers canaux et palais
à travers les toits les nuages
tu parlais bas je t'écoutais

J'errais près de tes rivages
tu n'étais que sourire et sommeil
tes rochers tes mains tes orages
me lançaient de songe en soleil » (...)

J. Tardieu, L'Ile de France, *Une Voix sans personne*, NRF, Gallimard, p. 53

Parmi les multiples lectures possibles, imaginons-en deux :

(41) M :

(42) N (variante de M)

< — — ° — — — — >	
J'errais — près de ton visage — ° — peupliers — canaux — et palais	
< — ° — >	< — — >
à travers les toits — ° — les nuages	à travers les toits — les nuages —
< — ° — >	
tu parlais bas — ° — je t'écoutais	
< — — ° — >	
J'errais — près de tes rivages — ° — tu n'étais que sourire et sommeil	
< — — — ° — >	

tes rochers — tes mains — tes orages — ° — me lançaient de songe en soleil	
---	--

Plusieurs visualisations par le corps sont possibles pour un même matériau phrastique : cela se vérifie a fortiori pour le texte, et plus encore pour le texte poétique contemporain. Même une liste n'est pas toujours un donné immédiatement perceptible. C'est un *fait* que la lecture oralisée participe à construire. Il relève de l'interprétation du texte et de sa contextualité.

On explorera les différences d'interprétations de textes induites par les choix de balancements ou de battements appliqués lors de l'énonciation orale d'un texte. Elles peuvent aller de divers effets de sens au contresens complet : on retire toujours des informations de cette mise en regard.

Interactions

Dans l'interaction, deux tours de parole déterminent deux volets d'un balancement.

(43) « *M. Jourdain*. Laquais !

Premier Laquais. Monsieur.

M. Jourdain. Laquais !

Second Laquais. Monsieur ». (Molière, *Le Bourgeois Gentilhomme*, Acte I, scène 2)

O : < — ° — > < — ° — >

(44) Laquais — ° — Monsieur Laquais — ° — Monsieur

(côté gauche) (côté droit) (côté gauche) (côté droit)

Ils peuvent être les battements d'un volet intégrable dans un grand balancement :

P : < — — — —

(45) Laquais — Monsieur — Laquais — Monsieur —

(côté gauche toujours)

La lecture (45) convient à un discours rapporté, complété de cette façon :

Q : < — — — ° — >

(46) Laquais — Monsieur — Laquais — Monsieur — ° — Ça commence à bien faire

(côté gauche partout)

(côté droit)

Pupitres

Visualisons à présent sur un seul côté les tours de parole relevant d'un même intervenant, lorsqu'ils présentent des régularités thématiques notables :

N.B. Le symbole « // » indique le changement d'intervenant qui s'est intercalé.

R : < — // —

(47) Laquais — // Laquais —

(côté gauche)

S : — // — >

(48) — Monsieur // — Monsieur

(côté droit)

Parfois le jeu se prolonge :

(49) « *Maître de Musique*. Il n'y a rien qui soit si utile dans un État que la musique.

Maître de Danse. Il n'y a rien qui soit si nécessaire aux hommes que la danse.

Maître de Musique. Sans la musique, un État ne peut subsister.

Maître de Danse. Sans la danse, un homme ne saurait rien faire.

Maître de Musique. Tous les désordres, toutes les guerres qu'on voit dans le monde, n'arrivent que pour n'apprendre pas la musique.

Maître de Danse. Tous les malheurs des hommes, tous les revers funestes dont les histoires sont remplies, les bévues des politiques et les manquements des grands capitaines, tout cela n'est venu que faute de savoir danser ». (...) » (*Ibidem*)

Pour cette configuration, la résolution sera préparée par plusieurs répliques

d'aquiescement de M. Jourdain, perçues comme autant de battements côté opposé (ici côté droit) :

U : ° — // — // — // — // — // — // — > (50)

°	—	Comment cela?
	—	Cela est vrai.
	—	Vous avez raison.
	—	Oui, on dit cela.
	—	Cela est vrai, vous avez raison tous deux.
	—	Je comprends cela à cette heure.
	—	Oui.

Avec le consensus, la résolution s'installe progressivement, puis se stabilise avec le « oui » qui forme un point conclusif :

(51) « *Maître de Danse*. C'est pour vous faire voir l'excellence et l'utilité de la danse et de la musique.

M. Jourdain. Je comprends cela à cette heure.

Maître de Musique. Voulez-vous voir nos deux affaires ?

M. Jourdain. Oui ».

En soi, un couple question/réponse se lit lui-même dans un balancement (pattern A) :

(52) Voulez-vous voir nos deux affaires — ° — Oui.

Il est ici intégré à une superstructure très rythmée de répétitions, alternances et enchâssements.

Variations pour conclure

Le repérage des lieux de la chaîne parlée où peut se manifester, dans la *plausibilité* saisissable du discours idéal, la *démarcation* du ruban sonore et sa visualisation, dans l'*articulation* comme dans l'*accumulation*, est intéressant pour la description grammaticale et textuelle.

Notre système de notation iconique, permettant des rapprochements de structures, des collections de cas (corpus authentiques par ex.) et des généralisations, serait un outil pour le traitement automatique, la didactique des langues, et pour la discussion actuelle autour des concepts de phrase, période, micro- et macro-syntaxe à l'oral et à l'écrit.

Pour la lecture orale du texte ou sa mise en théâtre, après avoir choisi les lieux de balancements et de battements pour s'assurer de bien comprendre le texte, on les intériorisera et les rendra discrets et fluides dans le *dire* du texte.

Le corps se prête à la recension des possibilités d'interprétations structurelles des expressions langagières, au point que le balancement vocal-corporel est pressenti comme un mécanisme fondamental et même archaïque de l'activité langagière. On rend perceptible le sens des énoncés à partir de cette fluence de leur structure. En rejouant le balancement, on s'éveille au rythme vital des phrases ou des discours.

Le rythme suppose un empilement formant *paradigme*⁷, certes, mais avec la particularité de se déployer temporellement dans la récurrence, et donc d'être actif *in praesentia* : de s'actualiser. Il inclut toujours le balancement articulé, lequel est par essence *syntagmatique*.

Un empilement strictement périodique, codifié et facilement identifiable, paraîtrait *fermé*. Ce serait la « cadence », selon Maldiney⁸.

7 Rappelons qu'en linguistique, on parle d'axe paradigmatique, représenté par une verticale, pour y aligner les unités de langue qui pourraient se trouver à la même place dans la chaîne parlée, et entre lesquelles il faut choisir au moment de réaliser l'énoncé. Comme elles s'excluent, les unités d'un même paradigme (et qui à ce titre partagent un certain nombre de propriétés) ont entre elles des relations *in absentia*, par opposition aux unités qui se succèdent sur l'axe syntagmatique, représenté par une horizontale, dont les relations se manifestent *in praesentia*. La particularité des accumulations est d'amener *in praesentia* des unités appartenant au même paradigme.

8 « Notes sur le rythme », pp. 17-22.

L'incomplétude des textes se présentant comme des listes fait question. On citera « La Batteuse » de Prévert (*Paroles*) : mimant la cadence de la machine, le texte suggère une lecture des différents énoncés sur un seul côté, créant une attente non résolue, avec sa vitesse entraînante, mais aussi son écrasement du rythme vivant articulé.

Ce qu'il faut envisager, entre répétition, liée à la stéréotypie que Maldiney appelle cadence, et événement-avènement, qu'il associe au rythme, c'est la *variation*. C'est ce que porte l'improvisation au sens du jazz. Au plan du discours, c'est ce qui se joue et rejoue dans la *reformulation*, ou encore dans le *dialogisme*. Aux plans comportemental et développemental, dans le *rejeu* au sens de Jousse. Toutes récurrences qui sont des outils d'exploration et d'appropriation.

Pour la description et l'interprétation d'un texte, interroger corporellement, à propos d'un matériau langagier donné, différents choix plausibles de balancements et battements, fait émerger, comme autant de variations, des possibles langagiers. Et dans la lecture oralisée, ou la récitation de mémoire, le rythme textuel se génère à nouveau, amplifié. Il amplifie à son tour la puissance descriptive et performeuse du corps analyseur. Analyseur, parce qu'essentiellement moteur⁹.

Bibliographie succincte

Mathieu Avanzi « Regards croisés sur la macro-syntaxe », *Travaux neuchâtelois de linguistique*, 47, Université de Neuchâtel, pp. 39-58, 2007.

Gaston Bachelard *La dialectique de la durée*, 1936, rééd. PUF, Paris, 2013.

Michel Ballabriga, Patrick Mpondo-Dicka (dir.), *Rythme, Sens et Textualité*, Champs du Signe, Ed. Univ. du Sud, Toulouse, 2007.

9 Merci à Jean-Jacques Wunenburger, Julien Lamy, Dominique Thouret, Mariette Meunier.

Alain Berrendonner « Pour une macro-syntaxe », *Travaux de linguistique* 21, 1990, pp.25-36.

Alain Berthoz *La simplicité*, Odile Jacob, Paris, 2009.

Emile Benveniste « La notion de rythme dans son expression linguistique, *Problèmes de linguistique générale*, t.1, Gallimard, Paris, 1966, p. 327-335.

Claire Blanche-Benveniste *Le français parlé. Etudes grammaticales*, CNRS-éd. Paris, 1990.

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

Anne Dister « La notation subjective de la pause constitue-t-elle un bon indice pour le découpage de textes oraux ? » in Mathieu Constant et alii, *Description linguistique pour le traitement automatique du français, Cahiers du Cental*, n°5, 2008, Louvain, pp. 165-185.

Marcel Jousse « Études de psychologie linguistique. Le style oral rythmique et mnémotechnique chez les verbomoteurs », *Archives de Philosophie*, Volume II, Cahier IV, 1925. Paris, Beauchesne éd., 1925. (en ligne).

Gilles Hieronimus, Julien Lamy (éd.) *Imagination et mouvement : autour de Bachelard et Merleau-Ponty*, Transversales philosophiques, EME, Fernelmont, Belgique, 2011.

Jean-Rémi Lapaire « Gestualité co-grammaticale : de l'action corporelle spontanée aux postures épistémiques guidées. *Maybe* et le balancement modal en anglais » in *Le vécu corporel dans la pratique d'une langue*, Gilles Louÿs, Danielle Leeman (dir.),

Langages 192, Larousse, Paris, 2013, pp. 57-72.

Henri Maldiney « Notes sur le rythme » (rééd.) in Jean-Pierre Charcosset (dir.), *Henri Maldiney : Penser plus avant...*, La Transparence, Paris, 2012, pp. 17-22.

Philippe Martin *Intonation du français*, A. Colin, Paris, 2009.

Jean-Claude Milner, François Regnault *Dire le vers : court traité à l'intention des acteurs et des amateurs d'alexandrins* (1987), Lagrasse : Verdier Poche, 2008.

Claudine Olivier « Pour une rhétorique conversationnelle : le jeu sur l'image de soi dans les échanges en forme de boucles », *Actes Colloque Sémantique et Rhétorique*, Champs du Signe, éd. Universitaires du Sud, Toulouse, 1996, pp. 355-378.

Claudine Olivier « L'interjection *Mon Dieu* : variabilité sémantique et situations de discours », *Cahiers de Praxématique* 34, Praxiling, Montpellier-III, 2000, pp.161-189.

Claudine Olivier « L'énoncé corporel », in *Actes du colloque « A la recherche de l'homme vivant, une rencontre entre chercheurs, praticiens et artistes autour de l'anthropologie linguistique de Marcel Jousse »* 2011, Lyon-3, *en préparation*.

Claudine Olivier « Une soirée de concert en quelques « interactèmes » : à propos de *La Sonate et les trois messieurs* de Jean Tardieu, in *Le Trilogue*, C. Kerbrat-Orecchioni, Chr. Plantin éds., PUL, Lyon, 1995, pp. 250-283.

Claudine Olivier « La grammaire voix-corps : un apprentissage de la syntaxe et de l'analyse du discours sous-tendu par un entraînement vocal-corporel », in *Apprentissage des langues et pratiques artistiques*, Joëlle Aden (dir.), Le Manuscrit recherche-université éd., Paris, 2008, pp.179-193.

Dan Van Raemdonck et alii *Modèles syntaxiques, la syntaxe à l'aube du XXIe*

siècle, Peter Lang, Bruxelles, 2008.

Pierre Sauvanet *Le rythme et la raison*, Kimé, 2 tomes, Paris, 2000.

Jean-Jacques Wunenburger (dir.), *Les rythmes, lectures et théories*, L'Harmattan, Paris, 2000.