

Le temps et le rythme au théâtre

Manuel García Martínez

Number 29, Spring 2001

Méthodes en question

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/041456ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/041456ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (print)

1923-0893 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

García Martínez, M. (2001). Le temps et le rythme au théâtre. *L'Annuaire théâtral*, (29), 69–81. <https://doi.org/10.7202/041456ar>

Article abstract

Rhythm is not often explored in theatrical performance. This article is an attempt to identify the levels at which rhythm appears in the actor's performance, as well as the possibilities and limits of certain analytical tools.

Manuel García Martínez

Université de Santiago de Compostela (Espagne)

Le temps et le rythme au théâtre

Les études sur le rythme de la représentation théâtrale en sont encore à leurs débuts, sans doute en raison de la variété de ses manifestations comme de la complexité et de l'immédiateté de sa perception. La bibliographie présentée en fin de cet article recense les différents ouvrages qui permettent de poser les bases théoriques comme les outils méthodologiques d'une analyse en devenir et dans laquelle s'inscrit l'étude proposée dans les pages qui suivent. Cette étude tente en effet de distinguer les différentes modalités du rythme en regard des nouvelles approches qui leur ont été consacrées.

La recherche d'une définition précise en amont d'études ponctuelles et concrètes, peut être un obstacle à toute analyse du rythme (Meschonnic, 1982), dans la mesure où, des études récentes l'ont montré, elle peut facilement devenir un objet d'étude en soi. C'est que cette définition varie en fonction de son objet qui peut relever aussi bien de la biologie que de la psychologie, par exemple. Pour cette raison et afin de se limiter au but énoncé, cet article n'utilisera qu'une terminologie élémentaire, tout en mentionnant certains aspects de l'expérience du rythme afin d'en aborder les caractéristiques propres au théâtre.

Des structures rythmiques sont perceptibles dans différents éléments de la mise en scène, tels les voix, les mouvements des comédiens, l'éclairage, la bande-sonore, etc. On parlera de « milieux rythmiques » pour les désigner. Le « milieu rythmique » est la modalité sensoriellement perceptible du phénomène : par exemple, dans la voix prononcée, la prosodie et le niveau grammatical de la parole constituent deux milieux rythmiques. Le déroulement de chaque spectacle détermine l'importance relative des milieux rythmiques. Aussi, dans certains

spectacles, les variations mélodiques de la diction sont très importantes alors que le niveau grammatical n'influence pas le découpage sonore; dans d'autres, au contraire, c'est le niveau grammatical qui détermine la mélodie.

Les répétitions, dans leurs variations et leurs combinaisons avec d'autres éléments, donnent lieu à des structures rythmiques¹, bien que la répétition ne peut à elle seule en créer l'expérience, et que la consécution d'éléments disparates la rend impossible. Le groupement, qu'effectue le spectateur lors de sa perception de stimuli identiques², est fondamental au théâtre, où il est le plus souvent le résultat de pauses plus longues ou de changements divers. Dans le jeu d'un comédien, un groupement de mouvements peut être ainsi produit par une pause significative au sein d'une série de mouvements. Mais il peut aussi résulter d'un grand nombre d'autres facteurs qui varient en fonction de chaque élément scénique. Par ailleurs les limites de tout groupement sont conditionnées par les attentes que le déroulement a suscitées et les stratégies cognitives que le spectateur a mises en place au cours de la représentation.

La succession des groupements génère, à son tour, des regroupements plus complexes et plus longs. Une série de gestes constituera ainsi une séquence, en fonction de la similarité des gestes et des ruptures – pause ou changement – qui en marquent les limites plus ou moins ambiguës. Ces séquences peuvent être caractérisées comme supérieures, par rapport aux gestes qui y sont inclus. Suivant la terminologie musicale, on parlera alors de « structure hiérarchique » ou « architectonique » pour désigner une pluralité de niveaux rythmiques dans un même déroulement. Tout déroulement rythmique donne lieu à une ou plusieurs structures hiérarchiques, dont l'identification peut servir de préalable à l'analyse. Beaucoup d'études du rythme définissent ainsi une structure de base vérifiée par la suite. Au théâtre, cependant, la multiplicité des structures rythmiques lors d'une représentation comme la diversité des spectacles rendent inutiles cette démarche.

1. « Une théorie du rythme est alors une manière de situer la régularité rythmique contradictoire entre les deux pôles du même et du différent, le pôle métrique et le pôle chaotique (on peut le voir aussi comme le pôle du changement). L'un fixe le changement indifférencé, l'autre le non-changement, la répétition du même » (Roubaud, 1986 : 72). Toutes les théories sur le rythme mentionnent cet aspect : G. W. Cooper et B. M. Meyer (1961); R. Dumesnil (1978). La variété et la complexité des répétitions ainsi que son importance est énorme (Deleuze, 1969).

2. Les expériences de rythmisation subjective ou objective ont souvent été associées à l'ostensibilité des structures rythmiques : « On parle alors de rythmisation subjective parce qu'aucun facteur lié à la suite objective des stimulations ne détermine le groupement. [...] La rythmisation serait dite objective si un intervalle périodique plus long que les autres crée une pause ou si un élément sur deux ou sur trois par exemple est accentué » (Fraise, 1974 : 75; 1956).

Les structures fondamentales ne peuvent être définies que dans les limites d'un même spectacle.

Sur le rythme du texte dramatique

Le rythme du texte est fondamental pour toute mise en scène d'une œuvre dramatique. La bibliographie sur les rythmes des textes en vers et en prose est immense, on peut néanmoins en retenir les principales notions³ même si la spécificité du rythme dramatique se trouve sans doute dans la pluralité de ses niveaux, et distinguer, indépendamment du rythme propre à chaque texte et préalablement à une réalisation scénique, certains milieux rythmiques.

- La récurrence de certaines sonorités, de certains mots, dans le cadre d'une phrase, mais aussi, le plus souvent, au cours d'un échange de répliques (notamment dans la sticomythie classique) ou dans l'ensemble du texte (comme dans certains textes contemporains, ceux de Valère Novarina par exemple).
- Les silences et les blancs typographiques⁴.
- La syntaxe, la longueur des phrases qui conditionnent le diction, le souffle des comédiens.
- La succession des répliques en fonction de leur longueur (Conesa, 1983; Le Marinel, 1986).
- La pragmatique de la parole (Vinaver, 1993; voir Searle, 1972; 1996).
- Le rythme du discours (Tarlinskaja, 1984; MacCarthy, 1987).
- Le rythme de succession des scènes, la configuration scénique, les didascalies proxémiques.

3. Aussi les ouvrages cités, ne pouvant prétendre constituer une liste exhaustive, ne sont que des exemples. Citons à ce titre : Oprea, 1984; Pfister, 1983; Dinu, 1993.

4. Comme tendraient à le prouver par exemple les études suivantes : Teodorescu-Brinzeu, 1984; Grosos, 1998.

- Les changements de décor, la dynamique de l'intrigue à la ligne qui sont autant de milieux rythmiques inscrits dans le texte et repris par la mise en scène.

Ces études d'ordre dramaturgique posent toutefois un certain nombre de problèmes, même si elles confirment l'importance du rythme dans les textes dramatiques, en particulier lorsqu'il s'agit de réécriture ou de traductions (Villani, 1998; Deprats, 1997). La plupart ne prennent en compte qu'un seul milieu, voire qu'une seule structure rythmique, qu'elles vérifient par la suite, négligeant la simultanéité de l'expérience des différents rythmes, et postulent à partir de ce seul milieu rythmique, plus ou moins récurrent, une expérience rythmique dans sa totalité. Par ailleurs, les analyses mêlent souvent, en soumettant l'un à l'autre, le rythme de la parole et celui du texte sans qu'en soit distinguée la spécificité.

Les études qui analysent le rythme textuel en fonction d'une prononciation, établissent des relations très schématiques entre les deux niveaux. La prononciation, présumée à partir du texte, est hypothétique, standard et parfaite⁵ (Dessons et Meschonnic, 1998). Cette tendance est particulièrement sensible à propos de la notion d'accent, pour laquelle on utilise encore des distinctions – entre accents expressifs et accents d'intensité par exemple – que la phonétique a rendu caduques en montrant que dans la parole spontanée le phénomène d'accentuation était créé par des variations, des contrastes fonctions du contexte immédiat. Dès lors que l'on quitte un point de vue normatif et que l'on envisage la prononciation réelle du théâtre actuel, on constate que l'on ne peut inférer le rythme d'un texte de sa prononciation. Les dictions sont extrêmement différentes en fonction de l'origine et de la culture dramatique du comédien, générant une multiplicité de prononciations possibles. Reste donc à établir de nouvelles relations entre le texte et la prononciation, mais comment les formaliser hors de l'étude de cas particuliers ?⁶

L'étude du déroulement doit aussi prendre en compte les structures récurrentes pour l'ensemble d'une pièce donnée (Hadomi, 1988). Les rythmes peuvent ainsi servir non seulement à caractériser une pièce de théâtre (Le Hir, 1988), mais

5. Gérard Dessons et Henri Meschonnic recourent à une prononciation virtuelle, théorique, pour définir leur rythme du texte.

6. Complexité que montre par exemple Picard, 1989. Les études sur le rythme considèrent rarement la complexité temporelle de la lecture pourtant présumée.

encore à définir les traits de l'écriture d'un auteur (Emelina, 1991), ou à définir un genre.

Sur le rythme de la parole

La parole, considérée comme une organisation temporelle qui repose sur des récurrences et des variations, constitue également une structure rythmique. La voix qui assume une grande partie des rythmes textuels, dont elle adapte et transforme, développe ou, au contraire, diminue l'importance, recèle également des rythmes spécifiques. Au théâtre, ceux-ci sont formés par les groupes de souffle, les pauses et les variations de timbre ou les variations intonatives sous l'effet des trois composantes prosodiques : la hauteur, l'intensité et la durée. Ces divers milieux rythmiques ne coïncident que momentanément dans les grandes divisions imposées par le silence. Ainsi, par exemple, dans une longue phrase, les variations de hauteur ne coïncident pas toujours avec les variations d'intensité ni avec les allongements de certaines voyelles, c'est-à-dire avec des variations de durée.

Les études sur la prononciation au théâtre a surtout fait l'objet de traités de diction pour la formation des comédiens, fondés essentiellement sur les structures textuelles et sur les valeurs rythmiques que la tradition attribue au texte (Grammont, 1904; Landry, 1911). Ils adoptent un point de vue normatif, ignorant le plus souvent les réalisations vocales concrètes des comédiens.

Néanmoins l'étude de la voix possède, depuis plusieurs années, un outil privilégié dans le traitement informatique de la parole, développé par la phonétique expérimentale, qui permet une approche détaillée de la matérialité de la voix. Après des analyses subjectives, au vocabulaire aussi divers qu'imprécis, une étude objective et relativement simple de la diction est enfin réalisable. Les variations de hauteur, d'intensité et de durée, si difficiles à démêler, peuvent enfin être différenciées... quand l'enregistrement est d'une bonne qualité. Ces méthodes, qu'on a commencé à appliquer à l'étude des voix au théâtre (Fonagy, 1983; Reuven, 1997; García Martínez, 1995), sont riches de possibilités pour l'étude de l'histoire du théâtre et de la diction. Les critiques écrites autrefois, après une simple écoute, peuvent être aujourd'hui passées au crible des enregistrements – quand ils existent – et révéler ainsi les goûts et l'esthétique d'une époque. Une histoire de la diction et de son esthétique est enfin possible. Cet outil d'analyse présente cependant de nombreuses limites. La phonétique ne peut déterminer la qualité ou la justesse d'une diction. Tous les aspects relatifs à la valeur d'une interprétation ne

peuvent qu'être déterminés par une analyse auditive qui seule établira les caractéristiques de l'esthétique d'une époque.

Sur le rythme des mouvements des comédiens

La spécificité du jeu du comédien dans un rôle donné repose aussi sur le rythme de ses mouvements. Toute analyse du jeu devrait prendre en compte les différentes phases du mouvement : début de l'extension, diminution de tension, moment de repos. Outre sa forme et son énergie, la vitesse de réalisation du mouvement est un facteur important. Les rythmes binaires ou ternaires sont considérés comme fondamentaux. La plupart des mouvements dans une représentation ne sont pas simples, mais complexes, incluant différentes parties du corps. La direction, la hauteur, l'extension et la forme des gestes sont des éléments qui contribuent également à la formation des structures rythmiques. Les gestes constituent souvent des groupements, des séquences, définis par la répétition ou par une ampleur accentuée; ces séquences qui reposent souvent sur l'alternance de déplacements et de stations constituent leurs structures hiérarchiques supérieures. Le jeu de tout comédien repose sur la vitesse de ses mouvements et la vitesse de leur enchaînement. Dans les déplacements, les trajectoires réalisées dans l'espace scénique forment des figures souvent récurrentes. La structure rythmique la plus évidente est l'alternance du mouvement et de l'immobilité. Quand les comédiens sont immobiles, qu'ils occupent des positions dans l'espace, en rapport avec les autres comédiens, les postures et les points d'appui utilisés sont aussi susceptibles de créer des structures rythmiques. Le code gestuel et proxémique d'une tradition théâtrale donnée influence la valeur des structures rythmiques.

Dans l'analyse des mouvements, il convient de distinguer les rythmes individuels – propres au jeu d'un personnage – et les rythmes de groupe. Le rythme du groupe souvent constitué par des comédiens qui réalisent peu de mouvements par rapport à ceux qui parlent, apparaît alors comme un « rythme secondaire ». Parfois, ces mouvements sont agencés de façon à diriger l'attention non sur des individus mais sur l'ensemble, comme c'est le cas dans certains mouvements de foule. La relation entre les deux plans constitue, dans un spectacle où les acteurs sont nombreux, une combinaison fréquente : aussi, par exemple, les mouvements de deux personnages, s'insèrent-ils dans des séquences de plus grande durée constituées par des mouvements de groupe. Dans le déroulement global de la mise en scène, ces alternances et combinaisons créent des structures complexes.

L'analyse des mouvements et de leur rythme relève d'une tradition très ancienne (Fleishman, 1986; Bouissac, 1973). Il existe de nombreuses études sur le rythme des corps dans la danse⁷. Dans le théâtre occidental, cet aspect a été envisagé surtout au début du xx^e siècle, notamment par Émile Jaques-Dalcroze (1920), dans le contexte d'un courant culturel européen. L'importance du rythme des mouvements figure dans tous les manuels pour les acteurs depuis les enseignements de Constantin Stanislavski. Aujourd'hui la vidéo et les traitements informatiques de l'image constituent des outils d'analyse efficaces. Le principal écueil est le passage de l'analyse structurale, descriptive à la détermination de l'importance relative des structures rythmiques, celle-ci ne pouvant être analysée que dans des mises en scène particulières.

L'étude du rythme des mouvements présente donc plusieurs difficultés. La segmentation des différents mouvements, si elle veut être précise, est une tâche ardue, comme le repérage sélectif de gestes pertinents, l'analyse exhaustive risquant d'être peu révélatrice. Même s'il ne s'agit que d'analyser la logique des mouvements de chaque personnage, le choix des paramètres de comparaison demeure épineux. Quel doit être le degré de précision visé ? Sans doute celui qui sera capable de permettre à un praticien, sinon de refaire, du moins de comprendre avec exactitude le mouvement réalisé. Sans oublier qu'il restera toujours à définir le type de lecteur auquel le texte est destiné et, par conséquent, les aspects que l'on choisira de mettre en valeur.

Des rythmes naissent de la relation entre la parole et les mouvements. L'exploitation de ces rapports par le comédien, dans la tradition occidentale, figure dans les travaux fondateurs de Stanislavski et sa notion de « tempo-rythme » (1984). Sa théorie, transformée et divulguée par ses nombreux disciples, Michael Chekhov (1986), Richard Boleslavski, etc., est aujourd'hui reprise par la tradition nord-américaine dans les manuels de mise en scène ou de jeu de l'acteur. Les études concernant cet aspect ont connu peu de développements au cours des dernières années si ce n'est par le biais d'une comparaison avec les traditions non occidentales (Barba, 1993).

7. Les divisions des mouvements varient peu dans l'ensemble des méthodes de notation. Celle de Rudolf Laban (1980) se fonde sur les différentes articulations, du côté droit et du côté gauche, considérant comme parties centrales la tête et le tronc, comme membres supérieures les épaules, les coudes, les poignets, les mains et les doigts, au-dessous du tronc, sont pris en compte les hanches, les genoux, les chevilles et les pieds. Les diverses notations de danse fournissent des exemples de divisions des mouvements de Laban et de notation du rythme.

Une ouverture à l'étude rythmique de la parole et du mouvement réside peut-être dans la synchronie interactionnelle, développée dans le cadre des analyses de la communication non verbale. Dans la vie quotidienne, un locuteur réalise des mouvements en synchronie très marquée avec la parole prononcée, avec son flux verbal, phénomène qui a été appelé par W. S. Condon « autosynchronie » (*self-synchronie*); de même un interlocuteur a des mouvements synchrones avec les paroles qu'il écoute, ce qui a été appelé « synchronie interactionnelle ou hétérosynchronie⁸ ». Par ailleurs, la synchronie révèle des différences culturelles. Cette méthode pourrait être appliquée à l'étude du rythme au théâtre. Dans une représentation, autant l'autosynchronie que la synchronie interactionnelle, produits d'une élaboration artistique, sont révélatrices d'un choix esthétique ou d'une inexpérience, comme c'est le cas chez les comédiens amateurs. Elle est également très perceptible dans les spectacles comiques qui utilisent une profusion de mouvements. En général, plus le spectacle est travaillé, plus la synchronie est l'objet d'une élaboration soignée et de décalages calculés. Elle est parfois remise en question, jusqu'à être presque totalement annulée, par exemple dans les mises en scène de Claude Régy ou dans certains spectacles de Robert Wilson. L'étude systématique des relations de synchronie permettrait sans doute une définition dynamique des styles de jeu, avec d'éventuelles classifications en fonction des composantes temporelles et non plus de l'imitation de la réalité (jeu naturaliste, jeu non naturaliste, etc.) ou du rapport sémiologique entre les mouvements et le texte.

8. Terme utilisé pour la première fois par W. S. Condon et W. D. Ogston (1966). Les débuts de nombreux mouvements semblent coïncider avec le début des phonèmes, avec des décalages entre 10 et 50 millièmes de seconde. Condon a étudié la gestuelle en utilisant des films de 24, 48, puis de 96 images par seconde. Il a analysé le rapport entre le discours phonique et la gestuelle. Les résultats montrent des coïncidences au niveau des phonèmes. Prenant par exemple le son / i / dans la prononciation du mot « *keeping* », Condon observe : « During the emission of / iii / the speaker's head moves right and inclines left [...] while the right elbow flexes and pronates slightly [...] the right wrist flexes [...] the fingers of the right hand adduct [...] and the mouth closes [...]. All of those movements sustain a relationship together across the three frames of / iii / forming a "movement bundle" which has a form of unity that contrast with similar movement bundles across / kkk/ and / pp / » (1979 : 134). Ces coïncidences se retrouvent également dans des unités de plus longue durée, avec des cycles de synchronie qui durent jusqu'à une seconde. Selon Adam Kendon, il existe une synchronie au niveau des groupes de souffle, chaque groupe de souffle correspondant avec une phrase gestuelle (1975 : 355-356). Les mouvements semblent également refléter la structure de Consonne-Voyelle-Consonne, ralentissant sur les consonnes et accélérant sur les voyelles. De nombreuses études rapportent que les gestes se produisent parfois même avant l'intervention verbale. Ce qui tendrait à prouver que les gestes et la parole proviennent du même processus mental (Cosnier et Vaysse, 1992 : 46).

Cependant l'analyse des gestes les plus réduits, comme ceux relevant de la synchronie interactionnelle, nécessite des moyens aujourd'hui encore peu accessibles. Par ailleurs, aux confins de l'ethnologie et de l'anthropologie, des méthodes ne possédant pas de discipline établie et, par conséquent, de territoire herméneutique propre, se sont développées pendant les années 1960 aux États-Unis avec l'essor des études sur la communication non verbale. Elles connaissent aujourd'hui un net recul et sont surtout consacrées à la caractérisation de cas pathologiques.

En outre, un grand nombre de structures rythmiques émergent de relations de simultanéités entre divers éléments, comme, dans la plupart des mises en scène, par la succession des relations entre les mots et les images. Cette relation est très différente, par exemple, dans l'ouverture d'un spectacle de Jérôme Savary, qui se caractérise par un foisonnement d'éléments visuels et leur rapide succession, et dans celle d'une mise en scène de Claude Régy qui, au contraire, instaure la lenteur.

Au-delà de l'analyse des rythmes immédiatement visibles, le jeu du comédien présente d'autres rythmes qui influencent la perception du spectateur. L'intensité du jeu en est un exemple : elle détermine d'une façon décisive le maintien de l'attention du spectateur au cours du déroulement de la mise en scène. Dans chaque mouvement réalisé par un comédien, il y a des variations d'intensité. L'énergie est souvent associée à l'augmentation de l'intensité (Lecoq, 1987 : 102), qui peut avoir lieu à un moment du déroulement du mouvement, contribuant à former des groupements. Elle peut aussi être due, comme le signalent de nombreuses théories de l'acteur, à un accord entre l'impulsion spirituelle et le mouvement extérieur ou à une opposition entre le rythme interne et le rythme externe comme l'indique Eugenio Barba (1993 : 81). Les subtiles variations de l'énergie interne, son organisation en partition de séquences créent des rythmes perçus par le spectateur. Le plus grand problème pour l'analyse de cet aspect est sa formalisation. Au-delà d'un mouvement ponctuel ou d'un très bref fragment, il est très difficile de déterminer l'origine comme les variations de cette énergie. Il n'existe aucun outil qui en permette l'analyse hormis la perception individuelle et subjective de chaque spectateur. Cet aspect fondamental marque sans doute une des limites de l'étude du rythme.

Les distinctions faites dans cet article ne sont qu'une première étape pour une étude du rythme et de sa perception. Les structures rythmiques n'acquiescent leur sens que dans la continuité d'une mise en scène. Car le rythme des divers

éléments et leur combinatoire définit en grande partie la conception temporelle d'un spectacle...

L'étude du rythme est donc susceptible de compléter un pan important de l'histoire du théâtre. Elle est essentielle à l'analyse des représentations actuelles, où le message du metteur en scène a souvent pris le pas sur la mise en valeur du texte. Favorisant une vision dynamique, l'étude du rythme permet d'aborder concrètement les expériences temporelles suscitées par une représentation théâtrale tout au long de son déroulement.

Le rythme est un problème peu exploré dans la représentation théâtrale. Cet article est une première approche tentant de déterminer certains niveaux où le rythme apparaît dans le jeu du comédien, ainsi que des outils d'analyse existants qui présentent des possibilités et des limites.

Rhythm is not often explored in theatrical performance. This article is an attempt to identify the levels at which rhythm appears in the actor's performance, as well as the possibilities and limits of certain analytical tools.

Manuel García Martínez a fait des études de philologie à l'Université de Saint-Jacques de Compostelle (Espagne). Il a soutenu sa thèse de doctorat à l'Université de Paris 8 (France) en janvier 1995. De 1995 à 2000 il a été professeur à l'Université de Saint-Jacques de Compostelle. Durant l'année 2000-2001, il est détaché à la filière Théâtre de l'UFR des Lettres de l'Université Marc Bloch de Strasbourg (France). Ses recherches portent principalement sur l'analyse de la représentation, sur le rythme du spectacle et sur la voix des comédiens.

Bibliographie

- BARBA, Eugenio (1993), *Le canoë de papier*, [Lecture], *Bouffonneries*, n° 28-29.
- BITON, Philippe (1948), *Le rythme musical. Le rythme de la langue française. Paroles et musique. Le rythme en général*, Genève, Éditions Henn.
- BOUSSAC, Paul (1973), *La mesure des gestes. Prolégomènes à la sémiotique gestuelle*, La Haye, Mouton.
- BOULEZ, Pierre (1963), *Penser la musique aujourd'hui*, Paris, Gallimard.
- CHEKHOV, Michael (1986), *Être acteur : technique du comédien*, Paris, Pygmalion.
- CONDON, W. S. (1979), « Neonatal entrainment and enculturation », dans Margaret BULLOWA (dir.), *Before Speech. The Beginning of Interpersonal Communication*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 134-135.
- CONDON, W.S. et W. D. OGSTON (1966), « Sound film analyses of normal and pathological behavior patterns », *Journal of Nervous and Mental Disease*, n° 143, p. 338-347.
- CONESA, Gabriel (1983), *Le dialogue moliéresque*, Paris, PUF.
- COOPER, Grosvenor W. et Leonard B. MEYER (1961), *The Rhythmic Structure of Music*, Chicago, University of Chicago Press.
- COSNIER, J. et J. VAYSSE (1992), « La fonction référentielle de la kinésique », *Protée*, vol. 20, n° 2 (printemps), p. 40-47.
- DELEUZE, Gilles (1969), *Différence et répétition*, Paris, PUF.
- DELEUZE, Gilles (1980), *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Éditions de Minuit.
- DEPRATS, Jean-Michel (1997), « La geste et la voix : réflexions sur la traduction des textes de théâtre : le théâtre », *Les langues modernes*, vol. 91, n° 3, p. 32-39.
- DESSONS, Gérard et Henri MESCHONNIC (1998), *Traité du rythme. Des vers et des proses*, Paris, Dunod.
- DUMESNIL, René (1978), *Le rythme musical. Essai historique et critique*, Genève, Slavkine Reprints.
- DINU, M. (1993), « Structures accentuelles de l'alexandrin chez Racine », *Langue française. Métrique française et métrique accentuelle*, n° 99, p. 63-74.
- EMELINA, Jean (1991), « Labiche : le comique de vaudeville », *Romantisme. Rires et rires*, vol. 21, n° 74, p. 83-92.

- FLESHMAN, Bob (1986), *Theatrical Movement : A Bibliographical Anthology*, Metuchen (N.J.), Scarecrow Press.
- FONAGY, Ivan (1983), *La vive voix. Essais de psychophonétique*, Paris, Payot.
- FRAISSE, Paul (1956), *Structures rythmiques*, Paris, Éditions Erasme.
- FRAISSE, Paul (1974), *La psychologie du rythme*, Paris, PUF.
- GARCÍA MARTÍNEZ, Manuel (1995), « Remarques sur l'étude du rythme au théâtre ». Doctorat nouveau régime, Université de Paris 8.
- GRAMMONT, Maurice (1904), *Petit traité de versification française*, Paris, Armand Colin.
- GRAMMONT, Maurice (1939), *Traité de phonétique : le rythme*, Paris, Delagrave.
- GROSOS, Philippe (1998), « Le théâtre, le poème et les blancs : sur la Jeanne d'Arc de Charles Péguy », *Bulletin d'informations et de recherches - L'Amitié Charles Péguy 1897-1997*, n° 82, p. 113-124.
- HADOMI, L. (1988), « Fantasy and reality : dramatic rhythm in *Death of a Salesman* », *Modern Drama*, vol. 31, n° 2, p.157-174.
- JAQUES-DALCROZE, Émile (1920), *Le rythme, la musique, et l'éducation*, Paris, Fischbacher.
- KENDON, Adam (1975), « Gesticulation, speech, and gesture theory of language origins, *Sign Language Studies*, n° 9, p. 355-356.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine (1991), *Les interactions verbales*, Paris, Armand Colin.
- LABAN, Rudolf (1980), *The Mastery of Movement*, London, Macdonald & Evans.
- LANDRY, Eugène (1911), *La théorie du rythme et le français déclamé*, Paris, Librairie Honoré Champion.
- LECOQ, Jacques (dir.) (1987), *Le théâtre du geste : mimes et acteurs*, Paris, Bordas.
- LE MARINEL, J. (1986), « L'importance du rythme dans la réécriture des *Esprits* de Larivey par Albert Camus », *Revue d'histoire du théâtre*, vol. 38, n° 4, p. 395-405.
- LE HIR, Yves (1988), « Aspects du vers ternaire dans *Hernani* », *Revue des lettres modernes; Victor Hugo 2. Linguistique de la strophe et du vers*, n° 884-891, p. 29-33.
- MACCARTHY, G. F. (1987), « Role and rhythm in Molière's *Dom Juan* », *Australian Journal of French Studies*, vol. 24, n° 1, p. 23-40.
- MESCHONNIC, Henri (1982), *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Paris, Verdier.
- MESCHONNIC, Henri (1995), *Politique du rythme. Politique du sujet*, Paris, Verdier.

- MORIER, Henri (1943-1944), *Le rythme du vers libre symboliste*, Genève, Presses Académiques.
- MORIER, Henri (1975), *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, PUF.
- OPREA, M. (1984), « Poetics means in investigating drama », *Poetics : Formal Study of Drama*, vol. 13, n° 1-2, p.149-169.
- PFISTER, Manfred (1983), « *Proportion Kept : Zur Dramatischen Rhythmus in Richard II* », *Deutsches Shakespeare Gesellschaft West Jahrbuch*, p. 61-72.
- PICARD, Michel (1989), *Lire le temps*, Paris, Éditions de Minuit.
- ROUBAUD, Jacques (1978), *La vieillesse d'Alexandre : essai sur quelques états récents du vers français*, Paris, Maspero.
- ROTHSTEIN, William Nathan (1981), « Rhythm and the theory of structural levels ». Dissertation, Yale University.
- SEARLE, John R. ([1969] 1972), *Les actes de langage*, traduit par Héléne Pauchard, Paris, Hermann (1^{re} éd.1969, Cambridge University Press).
- TARLINSKAJA, Marina (1984), « Rhythmical differentiation of Shakespeare's *dramatis personae* », *Language and Style*, vol.17, n° 4, p. 287-301.
- TEODORESCU-BRINZEU, P. (1984), « The verbal zero-sin in theatre », *Poetics : Formal Study of drama*, vol.13, n° 1-2, p. 47-56.
- TSUR, Reuven (1997), « "To be or not to be" : that is the rhythm. A cognitive-empirical study of poetry in the theatre », *Assaph. Studies in the Theatre*, section C, n° 13, p. 95-122.
- STANISLAVSKI, Constantin (1984), *La construction du personnage*, Paris, Pygmalion.
- VAISSIÈRE, J. (1992), « Rhythm, accentuation and final lengthening in French », dans Johann SUNDBERG, Lennart NORD et Rolf CARLSON (dir.), *Music, Language, Speech and Brain*, Houndmills, MacMillan Press.
- VILLANI, Jacqueline (1998), « Sculpter dans l'éphémère. Quelques remarques sur le manuscrit d'Antony », *Romantisme. Écritures secondaires*, n° 99, p. 89-103.
- VINAVER, Michel (1993), *Écritures dramatiques. Essais d'analyse de textes de théâtre*, Arles, Actes Sud.
- VITEZ, Antoine (1982), « À l'intérieur du parler, du geste, du mouvement. Entretien avec H. Meschonnic », *Langue française. Le rythme et le discours*, n° 56, p. 24-32.