EA 1483, Recherche sur le Français Contemporain
EA 2290, SYstèmes Linguistiques, Énonciation et Discursivité
École Doctorale Langage et Langues, Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3

FRONTIÈRES
Du linguistique au sémiotique

Sous la direction scientifique
de Nelly Andrieux-Reix

Publication coordonnée par Dominique Delomier
avec la participation de Mary-Annick Morel

Lambert-Lucas
LIMOGES

Cette réflexion sur les frontières trouve son origine dans un projet de recherche lancé par Nelly Andrieux-Reix, à qui nous dédions ce volume. Son entreprise, originale et ambitieuse, avait pour objectif de questionner tout ce qui peut fonctionner comme balises, repères, démarcations dans différents types d'écritures et d'espaces et de problématiser ces frontières dans des systèmes sémiologiques divers à partir d'approches pluridisciplinaires.

Les auteurs s'interrogent sur les frontières identifiables dans les textes oraux ou écrits, avec des entrées aussi variées que les démarcations nécessaires à l'annotation de corpus oraux, les frontières de phrases et de vers, les spécificités des frontières narratives et typologiques de textes médiévaux ou celles qu'utilisent l'écriture filmique et l'écriture musicale. Ces frontières de textes et de discours sont confrontées à celles d'autres objets, notamment dans les interactions et les activités multimodales de la vie sociale.

Plusieurs questions traversent l'ouvrage. Une frontière implique une partition dans un espace ou un ensemble constitué d'éléments hétérogènes : de nature spatiale ? temporelle ? spatio-temporelle ? sonore ? visuelle ? visuo-sonore ? autres ? Quelle est la nature de ces frontières ? Quelle est la nature des unités qu'elles construisent ? Sont-elles stables ou ont-elles une certaine variabilité dans tel ou tel domaine ?

9 782359 350074

300 pages
30 euros
ISBN 978-2-35935-007-4

EA 1483
Recherche sur le Français Contemporain

EA 2290
SYstèmes Linguistiques, Enonciation et Discursivité

Ecole Doctorale Langage et Langues
Université Paris 3 - Sorbonne Nouvelle

FRONTIÈRES :
DU LINGUISTIQUE AU SÉMIOTIQUE

Sous la direction scientifique
de Nelly Andrieux-Reix

Publication coordonnée
par Dominique Delomier

avec la participation
de Mary-Annick Morel

© Limoges, Lambert-Lucas, 2010 ISBN 978-2-35935-007-4

Montage de Jacqueline Vaissière

NELLY ANDRIEUX-REIX

Après des études à l'Ecole des Chartes et à la Sorbonne (lettres classiques), Nelly Andrieux-Reix a obtenu l'agrégation de grammaire en 1971 et a suivi une carrière universitaire qui l'a conduite de Dijon à Amiens puis à Paris 3 Sorbonne Nouvelle en 1998, comme professeur de « Langue française depuis les origines ». Elle s'est toujours attachée à décrire les français du Moyen Âge, dans leurs dimensions synchronique et diachronique, et a abordé les textes dans une optique résolument linguistique, les explorant dans leurs aspects morphologique, morphosyntaxique, phonétique, lexicologique et sémantique.

Le projet scientifique de Nelly Andrieux-Reix qui a abouti à ce volume illustre son dynamisme intellectuel, son ouverture d'esprit et la variété de ses intérêts. Il met aussi en lumière son souci constant de fédérer des chercheurs appartenant à des équipes différentes, pour les amener à réunir leurs efforts dans un projet commun en faisant dialoguer textes médiévaux et écrits contemporains.

On trouvera plus de précisions sur Nelly Andrieux-Reix dans Le Moyen Âge – Revue d'histoire et de philologie *n° 3-4, 2007.*

PRÉSENTATION

par Dominique Delomier et Mary-Annick Morel

Cette réflexion sur les frontières trouve son origine dans un projet de recherche lancé par Nelly Andrieux-Reix, à qui nous dédions ce volume. Son entreprise, originale et ambitieuse, avait pour objectif de questionner tout ce qui peut fonctionner comme balises, repères, démarcations dans différents types d'écritures et d'espaces et de problématiser ces frontières dans des *systèmes sémiologiques divers* à partir d'approches pluridisciplinaires.

Les auteurs s'interrogent sur les frontières identifiables dans les textes oraux ou écrits, avec des entrées aussi variées que les démarcations nécessaires à l'annotation de corpus oraux, les frontières de phrases et de vers en poésie moderne, les spécificités des frontières narratives et typologiques de textes médiévaux ou celles qu'utilisent l'écriture filmique et l'écriture musicale. Ces frontières de textes et de discours sont confrontées à celles d'autres objets, notamment dans les interactions et les activités multimodales de la vie sociale.

Plusieurs questions traversent l'ouvrage. Une frontière implique une partition dans un espace ou un ensemble constitué d'éléments hétérogènes : de nature spatiale ? temporelle ? spatio-temporelle ? sonore ? visuelle ? visuo-sonore ? autres ? Quelle est la nature de ces frontières ? Des unités qu'elles construisent ? Sont-elles stables ou ont-elles une certaine variabilité dans tel ou tel domaine ?

Une première partie regroupe sept articles qui s'intéressent aux *frontières d'unités linguistiques d'étendue variable*, à l'oral, puis à l'écrit.

Pour l'oral, Mary-Annick Morel montre que, à travers la *complexité des marqueurs de frontière*, c'est la variation de la mélodie sur la syllabe finale d'un groupe sémantiquement homogène qui constitue la marque de frontière la plus importante *dans le dialogue oral en français*, marque pertinente à la fois pour le parleur et celui auquel il s'adresse, mais aussi pour le linguiste. Elle observe également que le

regard du parleur joue un rôle dans la modification de la frontière des paragraphes intonatifs, rôle qui reste cependant à confirmer et à préciser.

Jacqueline Vaissière, dans son article *Le Français, langue à frontières par excellence*, adopte un angle d'étude phonétique. Elle résume tout d'abord les indices acoustiques de frontières en français, pour les unités inférieures — phonèmes, syllabes et mots — et s'intéresse ensuite à ceux qui participent à des regroupements supérieurs au mot.

Poursuivant l'investigation dans le domaine de la phonétique, Ioana Vasilescu et Martine Adda-Decker étudient la façon de délimiter les *frontières des hésitations vocaliques*, par rapport à d'autres réalisations similaires d'une langue donnée. Elles explorent également les frontières de timbre des hésitations vocaliques à travers différentes langues.

Séverine Morange et Maria Candea, pour leur part, s'inscrivent dans une perspective réflexive mettant en relation linguistique et psychologie cognitive. Elles se penchent plus particulièrement sur le mode de constitution des données expérimentales, concernant les protocoles utilisés pour *la construction des tests de perception* en psycholinguistique et en phonétique. À partir de deux études de cas, elles analysent notamment l'influence que les frontières des groupes pris en considération pour les tests ont sur la pertinence des résultats obtenus.

Pour l'écrit, trois contributions s'interrogent sur la nature des frontières avec des approches différentes, portant sur des genres textuels variés.

Oreste Floquet, en s'intéressant aux *Frontières métriques et mélodiques dans la lyrique française médiévale*, se tourne vers des textes poétiques et adopte un point de vue formel pour éclairer les correspondances entre la charpente métrique du texte et la structure musicale. Il tente d'esquisser une syntaxe des mélodies, c'est-à-dire une typologie de la distribution des notes finales de vers, pour ensuite dégager les tendances majeures du rapport qui s'établit entre la macrostructure métrique et la macrostructure mélodique.

Christophe Fortier, dans son étude *des « frontières » du texte aux « frontières » du mot dans l'écrit des élèves français en début de CE1*, se penche, quant à lui, sur les écrits de jeunes enfants au début de leurs essais de productions autonomes. De la frontière matérielle qu'est la page (pour l'apprenti scripteur, le texte s'arrête à la fin de la ligne, à la fin de la feuille) à la frontière narrative, que le scripteur explicite par le mot « Fin », se remarquent des frontières provenant de l'oral que l'enfant traduit par la ponctuation, ou encore des frontières liées au découpage ou au regroupement des mots qui ne correspondent bien sûr pas à la norme, mais qui s'organisent cependant en système.

Dans le troisième article de ce groupe, Michel Charolles montre

comment les problèmes de *frontières* sont au cœur de sa recherche sur *les cadres de discours* et les adverbiaux cadratifs, puisque ce sont les indices contextuels seuls qui signalent qu'un cadre de discours doit ou non être fermé. Fondant son argumentation sur des exemples empruntés à des ouvrages scientifiques et techniques contemporains, il montre que ces structures sont courantes également dans la prose narrative des XVIIIe et XIXe siècles.

La deuxième partie, plus courte en nombre de textes, balise une réflexion aboutissant *aux limites de la phrase* et constitue une transition vers l'approche de textes littéraires et cinématographiques qui illustreront plus précisément la problématique des brouillages de frontières.

Pour David Zemmour, le modèle traditionnel de la phrase, marqué par un principe de délimitation nette, la ponctuation, ne correspond absolument pas à la réalité de la prose de *Claude Simon*, fondée sur le chevauchement, combinant de façon systématique rupture et continuité, située donc *aux frontières de la phrase*. Aussi propose-t-il d'exploiter *d'autres unités syntaxiques*, notamment celles définies par A. Berrendonner, la clause et la période, qui lui semblent plus aptes à rendre compte du rythme de l'écriture de Claude Simon.

Quant à Arnaud Bernadet, il s'appuie sur une relecture de textes bien connus de *Benveniste*, qui définissent la phrase comme « une création indéfinie… sans limites », pour en dégager une *théorie de l'infini.* Il souligne en particulier que la linguistique de Benveniste ne s'arrête pas devant le texte, mais qu'elle s'arrête là où commence une poétique, fondée sur l'analyse du continu du texte, qui neutralise de ce fait le conflit entre la phrase-segment et le texte-totalité. L'auteur dégage ainsi d'autres frontières, théoriques, permettant de penser le passage d'une *linguistique* à une *poétique de la phrase*.

La troisième partie est consacrée aux brouillages : d'une part aux brouillages énonciatifs, tels qu'ils apparaissent dans les textes, et brouillages sémantiques repérés dans l'écriture même des auteurs, d'autre part aux brouillages narratifs dans les films. Le regroupement de ces quatre articles permet de jeter un éclairage d'une autre nature sur l'identification et la fonction des frontières propres à un genre ou à un art.

Dans son article *Frontières textuelles et frontières discursives dans l'*Heptaméron, France Guyot montre que, d'une édition à l'autre de cette œuvre du XVIe siècle, des variations affectent le découpage textuel lui-même et que, pourtant, les démarcations sont claires, car elles sont intrinsèques au texte. L'auteur souligne que ce sont les indications contextuelles qui permettent de structurer l'œuvre de l'intérieur, tant sur le plan textuel que sur le plan énonciatif. Elle analyse toutefois quatre passages où les indices deviennent plus flous, provoquant ainsi un brouillage entre les plans énonciatifs.

Marie-Christine Lala, dans son étude sur *les chemins linguistiques d'une dernière frontière dans l'écriture de Pierre Guyotat*, s'attache, pour sa part, à montrer le parti pris délibéré de cet auteur d'explorer systématiquement les limites du langage, brouillant les différences entre oral et écrit et les frontières du récit. Comme dans l'*Heptaméron*, mais pour d'autres raisons, l'absence de ponctuation oblige le lecteur à se reposer sur les indices énonciatifs, quand ils sont présents, pour construire une interprétation. Poussée à l'extrême, la déconstruction progressive du modèle de la phrase rend problématique la lecture du texte.

Explorant les procédés mis en œuvre par les cinéastes pour exploiter la perméabilité de la frontière entre le monde du réel et le monde de la fiction, Diane Morel analyse *l'art du brouillage par les procédés sonores* au *cinéma*. Le passage alternatif de la musique d'accompagnement du film à la musique dans le film, et l'inverse, permet la création d'univers sonores complexes, qui tendent à modifier les codes de connivence avec le spectateur.

Anne-Sophie Janus-Miller, quant à elle, se penche sur les procédés de brouillage auxquels recourt Robert Aldrich dans ses films, pour écarter l'empathie du spectateur, et sur les particularités de ce qu'elle nomme *une caméra exopathique*. Contrairement aux préoccupations du cinéma classique, qui tend à faire coexister dans un espace virtuellement homogène spectacle et spectateur, Robert Aldrich parvient à exclure le spectateur de cet espace virtuel.

La quatrième partie de cet ouvrage clôt cette exploration de la diversité des types de frontières avec deux contributions centrées sur les *frontières catégorielles* créées par *l'activité* des groupes eux-mêmes. L'étude ne porte plus sur les productions langagières en elles-mêmes, mais sur les frontières des situations à travers les échanges.

Que ce soit dans la lecture collective d'un relevé de notes ou dans le cadre d'une répétition de théâtre, Luca Greco, Florent Champsiaux et Anaïs Nectoux montrent comment, au cours de l'interaction, les participants reconfigurent constamment les *espaces interactionnels* en établissant des *frontières corporelles*, qui leur permettent de se constituer en *groupe*.

On retrouve, dans l'étude de Nicolas Rollet des phénomènes similaires lors d'une séance de *répétition* d'une formation de *jazz*. L'auteur pointe le rôle des regards et des mouvements de tête, qui délimitent les différentes phases de cette *activité multimodale*, phases musicales et phases conversationnelles. Construite dans l'interaction elle-même, la *frontière* entre les phases est identifiée par l'analyste lui-même au moment de l'étude.

PREMIÈRE PARTIE

FRONTIÈRES D'UNITÉS LINGUISTIQUES D'ÉTENDUE VARIABLE

I.
ORAL

1

COMPLEXITÉ DES MARQUEURS DE FRONTIÈRE DANS LE DIALOGUE ORAL EN FRANÇAIS

Mary-Annick MOREL
Université Paris 3 - Sorbonne Nouvelle
EA 1483

Pour apporter ma contribution à cette réflexion commune sur la question des frontières qui tenait tant à cœur à Nelly, je tenterai de répondre à un certain nombre de questions qu'ont fait surgir les articles de cette publication concernant la position des marques de frontière, la nature de ces marques, et la nature des ensembles ainsi démarqués.

Je m'interrogerai aussi sur l'origine des marques de frontières. La complexité de la segmentation de la parole dans le dialogue oral spontané (voir ici même l'article de Jacqueline Vaissière) est renforcée par le fait qu'on ne sait pas très bien, a priori, qui construit les frontières. Je me demanderai pour qui la reconnaissance d'une marque de frontière est pertinente : est-ce pour celui qui parle ? pour celui qui reçoit le message ? ou encore pour le linguiste qui a besoin de frontières pour décrire et interpréter ce qu'il observe ?

Pour tenter de répondre à ces questions, je commencerai en présentant les marques de frontières qui me semblent stables et peut-être donc généralisables ; et parallèlement je m'interrogerai sur ce qui permet de comprendre la variabilité de ces marques dans telle ou telle situation.

Je centrerai mon étude sur des échanges dialogués enregistrés en situation naturelle (en audio et en vidéo), et je me fonderai sur la théorie de la coénonciation et de la colocution telle que définie dans Morel & Danon-Boileau 1998, Bouvet & Morel 2002 et dans des articles plus récents (Morel 2007).

Ma position ici sera mixte. Je partirai en premier lieu des indices fournis par l'intonation dans le discours du parleur ainsi que par la direction de son regard, et je prendrai parallèlement en compte le fait que ces indices sont reconnus et interprétés par l'écouteur ; j'introduirai donc ensuite les manifestations sonores de l'écouteur, pour analyser leur incidence sur la position des frontières dans le dialogue ; et pour finir je proposerai un exemple d'affrontement de paroles, où chacun des locuteurs contribue à construire un long paragraphe intonatif à plusieurs voix.

1. FRONTIÈRE MAJEURE STABLE À LA FINALE DU PARAGRAPHE INTONATIF

Dans le continu de la parole du dialogue, une frontière majeure stable est repérée au plan intonatif par la chute conjointe de la mélodie et de l'intensité sur la syllabe finale d'un groupe syntaxique. L'unité ainsi délimitée est appelée « paragraphe intonatif » (Morel & Danon-Boileau 1998). La longueur de cette unité est variable. On en comprendra plus loin les raisons.

(1) Corpus Sosies [1]

Bertrand 1 alors Colomiers et alors l'organisateur il était sym^{pa} là °celui qu'on avait au téléphone $_{là}$° [fin de paragraphe] {30}

Antoine 1 e:: je sais pas de qui tu parles AH: $^{LUI:}$ {20} c'était l'so/ alors écoute c'était le week-end des so$_{sies:}$ [fin de paragraphe] {20} ^{lui} c'était le so$^{sie:}$ d'Eri:c le:::: le frère de Chris^{tophe} *bruit musical* et e:::: et y en avait un ^{autre} §…§ c'était le so^{sie} de Lapi^{not} de Le$_{wis}$ [fin de paragraphe] {20}

Dans l'exemple (1), on identifie trois paragraphes intonatifs :

– Le premier correspond à l'intervention de Bertrand ; la question qu'il adresse à son ami « et alors l'organisateur il était sympa là » est suivie d'une glose en incise « celui qu'on avait au téléphone là », dont la frontière finale est marquée par la chute de mélodie sur le ponctuant déictique « là ».
– Le deuxième, dans la réponse d'Antoine, qui démarre avec un commentaire méta-énonciatif en débit rapide sans modulation mélodique « je sais pas de qui tu parles » et présente une interruption en cours de production (rhème inachevé « c'était l'so/ »), voit sa frontière signalée par un point mélodique bas à la finale de « le week-end des sosies ».
– Le troisième, dans la suite des propos d'Antoine, est également

1. Voir en fin d'article la présentation des corpus, les conventions de transcription et le glossaire des termes techniques.

démarqué par la chute mélodique sur la syllabe finale du nom propre « Lewis ».

(2) Corpus Formation à l'entretien d'embauche

C : consultante
IDC : étudiante

Contexte

C 1 (h) donc expliquez-moi on conduit des études sédimentaires à partir de photos aériennes ?

IDC 2 donc à partir des photos aériennes donc c'est pour r(e)garder l'évolution e des dunes parc(e) que: (en)fin (h) °j(e) dois pas être très claire° (h) donc les les dunes e varient au cours du temps doncque

C 2 ouais

IDC 3 donc avec la mer e le/les courants le vent tout ça ça/les dunes progressent ou ré$_{\text{gressent}}$ (h)

C 3 mm

Passage analysé

IDC 4 donc en fonction $^{\text{d'ça}}$ donc ça c'est ce qu'on voit à part/sur les photos aé^{riennes}

C 4 $^{\text{d'a}}$ccord

IDC 5 et à partir de ^{là} a^{près} on fait des échanti^{llons} e: sur les ^{dunes} pour voir e à quel niveau ça se si^{tue} et e

C 5 d'a^{ccord}

IDC 5 §pour pouvoir faire une corréla^{tion}§§

C 5 §donc c'est des études sédimentaires§§ de sur^{face} {40}

IDC 6 voi$_{\text{là}}$

C 6 d'a^{ccord}

IDC 7 mais les carottes sédimen^{taires} sont en surface de dix centi$_{\text{mètres}}$ [fin de paragraphe] {40}

C 7 ok c'est dix centi$_{\text{mèt(r)es}}$

IDC 8 ouais

Dans l'exemple (2), l'explication de l'étudiante (IDC4-IDC7) présente un seul paragraphe, clos par la chute de la mélodie sur la syllabe finale de « dix centimètres » (IDC7). Les étapes de la production de ce paragraphe sont systématiquement balisées par des manifestations sonores de la consultante, à qui les propos sont adressés.

2. FRONTIÈRES INTERNES AU PARAGRAPHE / RECATÉGORISATION D'UNE FRONTIÈRE POTENTIELLE

À l'intérieur du paragraphe intonatif, on observe un autre type de frontière majeure, caractérisé par la remontée de la mélodie sur la syllabe finale d'un groupe. Le constituant discursif démarqué par la montée mélodique peut occuper deux positions et revêtir deux fonctions différentes.

2.1 La remontée mélodique se situe à la finale du préambule

La remontée de la mélodie marque l'articulation des deux constituants discursifs majeurs du paragraphe ; elle se situe sur la syllabe finale du préambule (qui peut comprendre un ou plusieurs sous-constituants : ligateur + modalité + cadrage thématique, eux-mêmes marqués par une remontée de la mélodie), juste avant la production du rhème où le parleur exprime une position singularisée.

(1) Corpus Sosies

> lui [fin préambule] c'était le so$^{sie:}$ d'Eri::c le::::::::: le frère de Chris^{tophe} [rhème 1] *bruit musical* et e:::::::::::: et y en avait un autre [fin préambule] §jingle§ c'était le so^{sie} de Lapi^{not} de Le$_{wis}$ [rhème 2 et fin du paragraphe]{20}

(2) Corpus Formation à l'entretien d'embauche

IDC 4 donc en fonction d'ça [fin préambule] donc ça c'est ce qu'on voit à part/sur les photos aé^{riennes} [rhème 1]

C 4 d'accord

IDC 5 et à partir de là après [fin préambule] on fait des échanti^{llons} e:: sur les dunes pour voir e à quel niveau ça se si^{tue} [rhème 2] et e

C 5 D'accord

IDC 5 §pour pouvoir faire une corréla^{tion}§§ [rhème 2 suite]

C 5 §donc c'est des études sédimentaires§§ de sur^{face} {40}

IDC 6 voi$_{là}$

C 6 d'accord

IDC 7 mais les carottes sédimen^{taires} sont en surface de dix centi$_{mètres}$ {40} [rhème 3 et fin du § 2]

C 7 ok c'est dix centi$_{mèt(r)es}$

IDC 8 ouais [fin de l'ensemble § 1 § 2]

Une autre marque de frontière, complémentaire de celle qui est marquée par les variations mélodiques, apparaît fréquemment à l'initiale (avant la première syllabe) du préambule d'un nouveau para-

graphe : il s'agit d'un mouvement du regard du parleur, qui quitte l'écouteur pour se diriger vers un autre point de l'espace ; le regard revient ensuite vers l'écouteur au cours de la production du rhème. La frontière des constituants du paragraphe intonatif se trouve ainsi doublement marquée, à l'initiale par les mouvements du regard et à la finale par les variations de la mélodie.

2.2 La remontée mélodique peut aussi se placer à la finale d'un rhème

Lorsque la remontée mélodique se situe sur la syllabe finale d'un rhème, elle a pour effet de modifier le statut discursif de ce rhème et de le recatégoriser en préambule. Le rhème recatégorisé est en effet destiné à servir de cadre interprétatif pour la suite ; les frontières internes du paragraphe intonatif se multiplient et se diversifient.

(1) Corpus Sosies

^{lui} c'était le so$^{\text{sie:}}$ d'Eri::c le::::::: le frère de Chris^{tophe} [rhème 1 recatégorisé en préambule] *bruit musical* et e:::::::::::: et y en avait un ^{autre} §jingle§ c'était le so^{sie} de Lapi^{not} de Le$_{\text{wis}}$ [fin du rhème 2 et du paragraphe]{20}

(2) Corpus Formation à l'entretien d'embauche

IDC 4 donc en fonction $^{\text{d'ça}}$ donc ça c'est ce qu'on voit à part/sur les photos aé^{riennes} [rhème 1 recatégorisé en préambule]

C 4 $^{\text{d'a}}$ccord

IDC 5 et à partir de ^{là} a^{près} on fait des échanti^{llons} e:: sur les ^{dunes} pour voir e à quel niveau ça se si^{tue} [rhème 2 recatégorisé en préambule] et e

C 5 d'a^{ccord}

IDC 5 §pour pouvoir faire une corréla^{tion}§§ [rhème 2 suite recatégorisé en préambule]

C 5 §donc c'est des études sédimentaires§§ de sur^{face} {40} [rhème 3 recatégorisé en préambule]

IDC 6 voi$_{\text{là}}$

C 6 d'a^{ccord}

IDC 7 mais les carottes sédimen^{taires} sont en surface de dix centi$_{\text{mètres}}$ {40} [fin du rhème et du paragraphe]

C 7 ok c'est dix centi$_{\text{mèt(r)es}}$

IDC 8 ouais

3. FRONTIÈRE CAMOUFLÉE / HYPERPARAGRAPHE

3.1 Frontière camouflée

La langue fournit par ailleurs au parleur des outils intonatifs et morphosyntaxiques pour pallier les ruptures potentielles dans le continu du discours. En effet, pour masquer une rupture provoquée par une recherche dans la formulation, en cas de difficulté temporaire (conceptualisation, mise en mots : structure morphosyntaxique ou recherche lexicale), l'allongement de la durée d'une syllabe ou le recours au « euh » dit d'hésitation permettent au parleur de maintenir l'occupation du canal sonore et ainsi d'éviter que ne soit perçue une frontière non pertinente. La reprise du mot-outil à l'initiale du syntagme assure aussi efficacement la suture syntaxique.

(1) Corpus Sosies

^{lui} c'était le so$^{sie:}$ d'Eri:c le:::: le frère de Chris^{tophe} *bruit musical* et e:::: et y en avait un ^{autre} §jingle§ c'était le so^{sie} de Lapi^{not} de Le$_{wis}$

(3) Corpus Patron

LC 2 c'est un vrai pa^{tron} qui en plus s'est s'est:: {70} e s'est {40} tellement impliqué dans le $^{fi:lm}$ que::: qu'il a réussi à concilier:: vie professionnelle et: et tournage et et qu'il a toujours été dispo^{nible} et qu'il a toujours été e {30} le premier à: à arriver en cas de répétition:

On observe ainsi :

- des allongements de la durée d'une syllabe dans (1) « le:::: » et dans (3) « que::: » « concilier:: »,
- le recours au « euh » dit d'hésitation dans (1) « et e:::: » et dans (3) « qu'il a toujours été e »,
- la reprise du mot-outil à l'initiale du syntagme dans (1) « le:::: le frère de Chris^{tophe} », « et e:::: et y en avait un ^{autre} » et (3) « s'est s'est:: {70} s'est » « que::: qu'il » « et: et » « à: à »,

qui ont pour effet de maintenir la continuité du flux sonore et d'assurer la cohésion interne du paragraphe intonatif.

3.2 Frontière élargie par le regard : l'hyperparagraphe

Il existe un autre procédé qui permet de camoufler et de déplacer, en l'élargissant, la frontière du paragraphe intonatif. Après la chute de la mélodie sur la dernière syllabe du rhème, le maintien du regard du parleur en direction de l'écouteur permet d'identifier une unité plus large, que nous avons choisi d'appeler (Bouvet & Morel 2002) « hyperparagraphe », constitué d'un paragraphe intonatif suivi d'une glose du contenu qui vient d'être énoncé. La tenue du regard signale à

l'écouteur que le consensus coénonciatif est préservé jusqu'à la prochaine marque intonative de frontière. Le paragraphe 4 du corpus Québec nous en fournit un exemple clair.

(4) Corpus Québec

← J'ai un copain qui va pt'être aller travailler →là-bas {20cs} ([mm]/) il est photogra::phe et e:: {30cs}

← il était parti en même temps que:: > en même temps qu'→le groupe {70cs} et lui vraimen::t i:: {40cs}

← pis bon il arrive pas > à trouver d'travail en Fran→ce (ouais::/) donc i's'dit qu'là-bas y a p't'être un [fff::u::: bruit phonétique de 80cs]

Sur le plan intonatif, on identifie ← J'ai un copain qui va pt'être aller travailler → là-bas {20cs} ([mm]/) comme un paragraphe (il y a chute de la mélodie sur la finale « bas » de « là-bas ») ; mais le regard maintenu sur l'interlocutrice lors de l'émission de « il est photogra::phe » nous conduit à considérer ces deux séquences comme une seule unité. Retournant alors à l'analyse du plan morphosyntaxique, nous avons noté l'absence de ligateur à l'initiale du second énoncé et l'anaphore pronominale « il » qui réfère au préambule du premier « j'ai un copain ». Pour finir, l'analyse du contenu a corroboré le fait que le second segment constitue un simple commentaire sur le personnage mis en scène dans le premier et ne se présente pas comme un rhème autonome sur le plan sémantico-référentiel. La narration se poursuit ensuite dans la même unité large d'hyperparagraphe : on y observe une alternance régulière de remontée de la mélodie sur la finale de certaines unités syntaxiques « photographe », « le groupe », « en France » et de tenue du regard vers l'interlocuteur sur deux autres unités, constituées d'un préambule suivi d'un rhème inachevé « et lui vraiment:: i::: {40cs} » et « donc i s'dit qu'y a p't'être:: un::: ff::u:: ». Ces deux procédés se relaient donc pour assurer la cohésion de l'ensemble.

On peut résumer ainsi les conditions de construction d'un hyperparagraphe :

– présence d'un préambule à l'initiale du premier paragraphe, et donc à l'initiale de l'hyperparagraphe,
– remontée de F0 à la finale des rhèmes syntaxiquement complets,
– maintien de la tête et du regard lors de la production d'autres unités constituées d'un préambule et d'un rhème inachevé.

4. DÉPLACEMENT DE LA FRONTIÈRE DU FAIT D'UNE MANIFESTATION SONORE DE L'ÉCOUTEUR

Les indices fournis dans les trois analyses précédentes peuvent donner l'illusion que c'est le parleur seul qui détient le plein pouvoir sur les marques de frontières dans l'échange. Ce serait bien évidemment oublier que le dialogue repose sur une règle d'alternance du droit à la parole, et que l'écouteur est en droit de manifester ses réactions au discours du parleur dans des productions sonores plus ou moins étoffées. Les manifestations sonores de l'écouteur peuvent de fait provoquer un déplacement de la frontière du paragraphe intonatif, dans le sens soit d'un élargissement consensuel, soit d'une perturbation discordante et d'un brouillage des marques.

Ainsi, dans le corpus Sosies, le consensus coénonciatif entre les deux jeunes gens est si fort que l'écouteur ne se fait pas faute d'insérer des commentaires dans la narration du parleur.

4.1 Manifestation sonore vicariante

(5) Corpus Sosies (suite)

Antoine 1 et y en avait un ^{autre} §§ c'était le so^{sie} de Lapi^{not} de Le$_{wis}$ {20}alors on §était§ mort de $_{rire}$ {40}

Bertrand 3 §h:::^{a}§

Antoine 2 y avait §un ^{type} *bruit 20cs* ah il était {30} t^{out} r$^{rond::}$ {20} il a§§vait des yeux bleus:: {10}

Bertrand 4 §les ^{dents} qui ^{sortent} et puis les g(r)andes o$^{rei:lles}$§§

Antoine 3 comme des $^{bi:::lles}$ {20} y avait ^{deux} dents *bruit 20cs* qui sor^{taient} {100} il était:: il était blond:: il avait des $^{t'sais}$ un peu des ^{mèches} là comme §^{ça} {50}§§

Bertrand 5 §les oreilles t'auras du mal quand même§§

Antoine 4 et/non il avait ^{pas} des orei/ {h = 30} et il avait une salo^{pette} {70} et::: il marchait d'une manière ^{tout} en^{jouée} §{100}§§

Bertrand 6 §c'est Co^{luche} ah non blond fille§

Antoine 5 ah::: c'était ri$_{sible}$ {40}

Ainsi, à l'évocation du personnage qui était le sosie du Lapinot de la bande dessinée de Lewis, Bertrand, l'écouteur, ne peut retenir sa surprise amusée face à ce personnage inattendu dans le scénario du festival de la bande dessinée. Son interjection « ha » dont la voyelle est précédée d'une longue aspiration monte au point le plus haut de son registre mélodique. L'exclamation qualifiante qui suit, esquissant deux détails saillants du personnage « les dents qui sortent et puis les grandes oreilles », est dotée de deux montées mélodiques sur « sor-

tent » et sur « -reilles ». Cette intrusion de l'écouteur en mélodie montante couplée à une intensité moyenne va être bien accueillie par le parleur, qui va l'intégrer à sa description du personnage « y avait deux dents qui sortaient ». La manifestation de l'écouteur s'interprète ici comme une vicariance allant dans le sens des propos du parleur et ayant pour simple effet d'entraîner l'ajout d'un rhème consensuel et donc l'allongement du paragraphe intonatif du parleur.

4.2 Manifestation sonore provoquant une perturbation

Il n'en va pas de même lorsque Bertrand relance Antoine à propos des oreilles de Lapinot « les oreilles t'auras du mal quand même », sur un ton peu modulé, en plage mélodique basse.

(6) Sosies (suite)

Bertrand 5 §les oreilles t'auras du mal quand même§§

Antoine 4 et/non il avait ^{pas} des orei/ {h = 30} et il avait une salo^{pette} {70} et::: il marchait d'une manière ^{toute} en^{jouée} § {100} §§

Bertrand 6 §c'est Co^{luche} ah non blond fille§

Antoine 5 ah::: c'était ri$_{sible}$ {40}

Cette relance intempestive « les oreilles t'auras du mal quand même » a pour effet de déstabiliser le parleur, de provoquer une rupture dans la continuité de son paragraphe, de l'obliger à contrer ce reproche en le rejetant « non il avait pas des oreilles », avant de pouvoir reprendre le cours de sa description. La manifestation sonore de l'écouteur n'a, ici, rien de vicariant ; elle se présente plutôt comme une rectification réprobatrice liée à l'invraisemblance de la présence d'oreilles de lapin sur un humain. Nécessitant le rejet de l'existence de ce détail par le parleur, elle introduit une sorte d'aparté en incise à l'intérieur du paragraphe.

5. LE PARAGRAPHE À PLUSIEURS VOIX

Le paragraphe intonatif peut également être constitué de plusieurs voix. Le corpus Alain Rey nous en offre deux exemples clairs.

5.1 Paragraphe à deux voix

Le § 5 du débat est en effet construit à deux voix, celle d'Alain Rey et celle de Frédéric Ferney qui sort de son rôle de meneur de jeu pour préciser sa position personnelle et ainsi rectifier celle d'AR. Il n'hésite pas à superposer sa parole à celle d'AR pour proposer une rectification à l'expression produite par AR « la richesse du vocabulaire anglais », mais sa proposition d'ajouter « lexicale » lui vaut en retour une réaction catégorique de ce dernier « mais c'est pas vrai ».

(7) Corpus Alain Rey, § 5

AR 2 le:::: la ri^{chesse} du vocabulaire an^{glais} s'appuie essentiellement sur la richesse des dictio$_{nnaires}$ °c'est §autre $_{chose}$°§§

FF 2 §lexicale§§ lexicale il y a quand même ^{deux} trois §AR : oui oui§ trois fois plus de ^{mots} en anglais qu'en français

AR 3 mais c'est pas ^{vrai} c'est pa(r)ce que le mot n'est pas défini de la même fa$_{çon}$ {100}

FF 3 ah $_{bon}$ {20}

AR 4 $_{eh\ oui}$

Sidéré (au sens propre) face à l'assertion péremptoire d'AR, Frédéric Ferney restera sans voix pendant une seconde (pause de 100cs à la fin du paragraphe intonatif d'AR 3) avant de retrouver le fonctionnement normal de sa pensée. La fin de sa sidération est marquée par l'interjection primaire « ah bon » sur deux notes en mélodie descendante (haut-bas). On constate ici que les deux voix restent distinctes, exprimant chacune une attitude discordante, en face à face, la frontière thématique du paragraphe étant signalée par le « eh oui » moqueur d'AR en plage mélodique basse.

5.2 Paragraphe à trois voix

Le § 6 suivant est pour sa part construit à trois voix. C'est aussi le plus long paragraphe de l'extrait. Face aux récidives de FF, qui cherche décidément à forcer l'adhésion de ses coénonciateurs en recourant à des mélodies fortement montantes à la finale et en haussant l'intensité sur l'ensemble de la séquence « il est quand même deux fois plus gros » (FF5) et « ben y a plus de mots non » (FF6), Erik Orsenna vient à la rescousse pour apporter un nouvel argument orienté dans le sens de la position défendue par AR à propos du *Grand Robert*. Il le fait en mélodie fortement montante à la finale de « quatre-vingt mille mots », de « il a voulu être bref » et de « cinq fois plus ».

(6) Corpus Alain Rey, § 6

FF 4 y a pas deux fois plus de MOTS en anglais qu'en fran§çais§§

AR 5 §NON§§ {30} i(l) y a pas plus de §mots§§

FF 5 §donc§§ quand on compare l'Oxford <dè/di::::::::> e Dictionary unilin:::gue: e:::: au Grand Ro^{bert} il est quand même deux fois plus ^{gros}

AR 6 ah ben ça c'est pas une rai$^{son::}$ pa<rce que>

FF 6 ben il y a plus de $^{mots\ non}$

AR 7 l'O/ l'Ox^{ford} veut décrire l'an^{glais} depuis les origines °c'est-à-dire depuis le huitième $_{siècle}$° {50} e::: le Grand Ro^{bert} décrit le

français depuis la R(e)naissance {30} °c'est-à-dire le seizième $_{\text{siècle}}$° avec les REMONTÉES dans le::: dans l'pa^{ssé} <ff> et

FF 7 c'est c'qu'on nous a appris à l'école pour Racine trois cents $^{\text{mo::ts}}$ Shakespea:re e::: deux ^{mille} mais le f/

EO 1 le:: le:: le Robert prend quatre-vingt mille ^{mots} parce qu'il a voulu être ^{BREF} {20}

AR 8 voilà {20}

FF §m§§

EO 2 §mais§§ il pouvait en prendre trois quat(re) fois cinq FOIS ^{PLUS}

FF 8 bon alors Alain $_{\text{Rey}}$ par$_{\text{lons}}$ allons-^{y} parce qu'on a beaucoup de livres

EO 3 je sais qu'vous avez plein

FF 9 et aussi / $_{\text{Erik Orsenna}}$ / on en a on a beaucoup de livres donc i' faut i' faut qu'on soit un petit peu rigou^{reux} °et i' faut qu' je donne l'exemple $_{\text{d'ailleurs}}$° {60}

Pour sortir de cet affrontement de points de vue discordants, il ne reste à FF qu'à retourner à son rôle de meneur de jeu, ce qu'il fait du reste très rapidement et sans pause aucune. Il commence par une apostrophe nominale à AR « bon alors Alain Rey parlons allons-y parce qu'on a beaucoup de livres », et fustige au passage EO dans une interpellation en plage mélodique basse « et aussi / Erik Oresenna / on en a on a beaucoup de livres », qui n'anticipe aucun commentaire de la part de ce dernier. On constate donc que, dans ce paragraphe à trois voix impossible à segmenter, deux des voix (AR et EO) défendent une position consensuelle, alors que la troisième reste délibérément discordante (FF). Dans cet affrontement interrompu de façon autoritaire par le meneur de débat, la frontière finale du paragraphe sur le ponctuant modal « d'ailleurs » a été en quelque sorte anticipée à deux reprises par les deux apostrophes produites respectivement en mélodie descendante « Alain Rey » et en plage mélodique basse « Erik Orsenna ».

Les deux derniers exemples mettent bien en lumière le fait que le parleur n'est pas le seul responsable de la mise en place des frontières et que l'écouteur, par ses manifestations sonores, joue un rôle important dans le brouillage des marques et dans le déplacement des frontières.

CONCLUSION

Je proposerai, pour conclure, quelques éléments de réponse aux questions posées dans l'introduction. La variation de la mélodie, sur la syllabe finale d'un groupe, constitue sans aucun doute la marque de frontière la plus importante à l'oral. Elle permet, comme on l'a vu, de démarquer la fin des préambules (montée de la mélodie), la fin des paragraphes (descente), et aussi de recatégoriser certains rhèmes en préambule pour la suite (montée mélodique). À l'inverse, on peut souligner l'importance de l'allongement de la durée d'un son, le plus souvent sur un mot-outil (article, préposition…), dont le rôle est de camoufler une rupture potentielle et d'assurer la cohésion interne du paragraphe. Il y a lieu également d'ajouter les mouvements de regard du parleur, qui assurent un autre type de démarcation des unités de dialogue, parfois plus large que le paragraphe intonatif. Concernant la question « pour qui la frontière est-elle pertinente ? », je répondrai :

– en premier lieu pour le parleur, qui utilise la frontière fournie par la variation de hauteur mélodique pour exprimer son attitude énonciative (question, assertion…) ou pour signifier son désir de poursuivre son développement (recatégorisation des rhèmes) ;
– mais aussi pour l'écouteur, qui réagit aux anticipations coénonciatives manifestées dans les variations mélodiques du parleur et qui s'arroge le droit de déplacer ou de brouiller les frontières ;
– pour le linguiste enfin qui dispose ainsi d'un outil stable de segmentation des unités de l'oral.

La variabilité dans la longueur de l'unité paragraphe semble donc provenir de deux sources :

– d'une part, elle est le fait du parleur qui peut ainsi souligner la cohésion des séquences constitutives de ses propos et les modulations dans son positionnement coénonciatif ;
– d'autre part, elle est liée à l'écouteur, qui, dans un dialogue en français, ne se cantonne pas dans un rôle de muet, mais, au contraire, n'hésite pas à superposer sa voix à celle du parleur, pour gloser, ajouter ou rectifier. S'il se positionne dans une attitude vicariante, sa manifestation sonore est intégrée sans heurt par le parleur. Si, au contraire, il exprime une position polémique, son intrusion dans le discours du parleur provoque un infléchissement dans la poursuite du dialogue, dû à la nécessité où se trouve le parleur de rejeter cette intrusion intempestive : les voix se superposent et la frontière du paragraphe est déplacée.

Reste à mieux comprendre le statut très particulier des mouvements de regard du parleur dans le marquage des frontières et dans la délimitation des unités (connues ou nouvelles) du dialogue oral.

ANNEXE 1
CONVENTIONS DE TRANSCRIPTION

,	pause courte
{xx}	durée des pauses en centisecondes
x::	syllabe allongée
syllabe	montée mélodique
syllabe	chute de la mélodie
e	« euh » dit d'hésitation
§xx§§	manifestation sonore de l'écouteur et/ou superposition de paroles
cs	centiseconde
← / →	mouvement du regard du parleur = quitte l'écouteur / revient vers l'écouteur
>	retour de la tête du parleur vers l'écouteur

ANNEXE 2
PRÉSENTATION DES CORPUS

(1) Corpus Sosies

Il s'agit d'un dialogue entre deux hommes jeunes qui sont des amis de longue date. Ils sont tous les deux auteurs de bandes dessinées. Antoine (25 ans) et Bertrand (37 ans) devaient se rendre au Festival de Bandes Dessinées de Colomiers pour dédicacer leurs albums respectifs. Ils avaient reçu leur invitation ainsi que le programme du Festival un mois plus tôt. Ils avaient dialogué à plusieurs reprises avec un des organisateurs pour confirmer leur venue. Mais en fin de compte, seul Antoine s'est rendu à Colomiers.

Bertrand 1	alors Colomiers et alors l'organisateur il était sym^{pa} là °celui qu'on avait au téléphone $_{là}$° {30}
Antoine 1	e:: je sais pas de qui tu parles AH:: $^{LUI:::}$ {20} c'était l'so/ alors écoute c'était le week-end des so$_{sies:}$ {20} ^{lui} c'était le so$^{sie:}$ d'Eri::c le::::::: le frère de Chris^{tophe} *bruit musical* et e::::::::::: et y en avait un ^{autre} §jingle§ c'était le so^{sie} de Lapi^{not} de Le$_{wis}$ {20}
Antoine 1	et y en avait un ^{autre} §§ c'était le so^{sie} de Lapi^{not} de Le$_{wis}$ {20} alors on §était§ mort de $_{rire}$ {40}
Bertrand 3	§h:::^{a}§
Antoine 2	y avait §un ^{type} *bruit 20cs* ah il était {30} t^{out} r$^{rond::}$ {20} il a§§vait des yeux bleus:: {10}

Bertrand 4 §les ^{dents} qui ^{sortent} et puis les g(r)andes o$^{rei:lles}$§§

Antoine 3 comme des $^{bi:::lles}$ {20} y avait ^{deux} dents *bruit 20cs* qui sor^{taient} {100} il était:: il était blond:: il avait des $^{t'sais}$ un peu des ^{mèches} là comme §^{ça}§§ {50}

Bertrand 5 §les§§ oreilles t'auras du mal quand même

Antoine 4 et/non il avait ^{pas} des orei/ {h = 30} et il avait une salo^{pette} {70} et::: il marchait d'une manière ^{tout} en^{jouée} § {100} §§

Bertrand 6 §c'est Co^{luche} ah non blond fille§

Antoine 5 ah::: c'était ri$_{sible}$ {40} mais: il est ^{très} gentil {20} i(l)s sont $^{tous\ très}$ gentils gen^{tils} les organisateurs

(2) Corpus Formation à l'entretien d'embauche

Il s'agit de séances de formation à l'entretien d'embauche dans une école d'ingénieurs [2]. *La personne qui fait passer cet entretien à l'étudiant(e) est elle-même consultante de profession, et le dialogue porte sur des postes effectivement proposés par des entreprises. Dans l'extrait étudié, elle demande à l'étudiante de lui exposer la nature du stage qu'elle a effectué l'année précédente dans la Baie du Mont Saint-Michel.*

Contexte

C 1 (h) donc expliquez-moi on conduit des études sédimentaires à partir de photos aériennes ?

IDC 2 donc à partir des photos aériennes donc c'est pour r(e)garder l'évolution e des dunes parce que:,, ça, (h) °j' dois pas être très claire° (h) donc les les dunes e varient au cours du temps doncque

C 2 §ouais§

IDC 3 donc avec la mer e le/les courants le vent tout ça ça/les dunes progressent ou régressent (h)

C 3 §mm§

Passage analysé

IDC 4 donc en fonction $^{d'ça}$ donc ça c'est ce qu'on voit à part/sur les photos aé^{riennes}

C 4 $^{d'a}$ccord

2. Les enregistrements ont été réalisés par Virginie Guarnerio, doctorante à Paris 3, pour servir de corpus à sa recherche en doctorat. Je la remercie très chaleureusement de m'avoir donné son autorisation pour que deux de ses enregistrements servent de base au séminaire de Master 2 dont j'ai la responsabilité à Paris 3 ainsi qu'à d'éventuelles publications. Je remercie également les étudiants du séminaire 2006-2007 qui ont réalisé d'excellents travaux sur des extraits de ces deux corpus.

IDC 5 et à partir de ^{là} a^{près} on fait des échanti^{llons} e:: sur les ^{dunes} pour voir e à quel niveau ça se si^{tue} et e

C 5 d'a^{ccord}

IDC 5 §pour pouvoir faire une corréla^{tion}§§

C 5 §donc c'est des études sédimentaires§§ de sur^{face} {40}

IDC 6 voi$_{\text{là}}$

C 6 d'a^{ccord}

IDC 7 mais les carottes sédimen^{taires} sont en surface de dix centi$_{\text{mètres}}$ {40}

C 7 ok c'est dix centi$_{\text{mèt(r)es}}$

IDC 8 ouais

(3) Corpus Patron [3]

Extrait d'un entretien radiophonique, où l'animateur de l'émission Michel Ciment reçoit un jeune metteur en scène Laurent Cantet, pour la sortie de son film, Ressources humaines, *qui développe la thématique générale d'un conflit social lié à l'application de la loi des 35 heures. Dans l'extrait sélectionné, deux thèmes imposés par MC s'entrelacent et ont du mal à se désintriquer : il s'agit d'une part de l'identité de l'acteur non professionnel, lui-même patron d'une petite fabrique, qui campe le patron de l'usine dans le film, et d'autre part du type de personnage qu'il a créé dans le film. Il y a, de fait, un paradoxe pour un chef d'entreprise à s'impliquer dans un rôle fictif où il modifie le statut qu'il a dans la réalité.*

Contexte

MC 1 — alors le p/ ^{AU}tre personnage:: °également joué par un non-professio^{nnel}° {30} très impor^{tant}: e::: {30} là au^{ssi} c'est c'est Lucien Longue^{ville} °qui joue l'pa$_{\text{tron}}$° {80} et qui ^{est} je crois au^{ssi} pa$_{\text{tron}}$ {40}

LC 1 — qui est: effectivement pa$^{\text{tron::}}$ °qui a une:: une entrepri:se de ferronnerie: qui fabrique des superbes vérandas:::: e::en banlieue pari^{sienne}° {30}

MC 2 — alors ^{là} c'est/ c'est même pas comme:: ce: gar/cet homme qu'est électricien à::: la Comédie Française {50} e parc'que là c'est un vrai pa^{tron} °j'veux dire° c'est {30}

Extrait analysé

LC 2 — c'est un vrai pa^{tron} qui en plus s'est s'est:: {70} e s'est {40} tellement impliqué dans le $^{\text{fi:lm}}$ que:::::: qu'il a réussi à concilier::::::

3. France Culture, janvier 2000, Magazine Projection privée, animateur Michel Ciment, Film de Laurent Cantet *Ressources humaines*. Enregistrement, transcription et analyse par Jean-Luc Chiappone (Maîtrise, Paris 3).

vie professionnelle et:: et tournage et et qu'il a toujours été dispo[nible] et qu'il a toujours été e {30} le premier à:: à arriver en cas de répétition::

Contexte

qui a/y a eu un:: {40} un:: une implica[tion] {70} alors ce qui m' semble c'est que [lui] e:::: est certainement celui qui a créé un personnage qui est certainement le plus:: le:::: < ? l'éloigné> de c'qu'il est {50} c'est-à-dire j'pense qu'il a pris un vrai plaisir à à créer un personnage {30} à la limite de:: de:: oui enfin très truculent:: très::::

MC 3 — et manipula[teur] de patron manipu§lateur§§

LC 4 — §ah de manipulateur (h)§§

(4) Corpus Québec

Il s'agit d'un dialogue entre deux étudiantes qui se connaissent bien. Ce dialogue a pour objet pour chacune d'elle de raconter le voyage qu'elle a fait peu de temps auparavant, l'une au Japon (Christelle) et l'autre au Québec (Marie). Le passage étudié concerne le Québec ; c'est donc Marie qui est la parleuse patentée et Christelle l'écouteuse (c'est elle qui produit les « mm » et les « ouais »). Elle évoque le bien-être qu'elle a ressenti lors de ce séjour. Suite à la question de Christelle concernant son éventuel désir d'aller vivre au Québec, Marie répond en évoquant la situation d'un de ses « copains ».

Marie

← J'ai un copain qui va p(eu)t-être aller travailler → là-bas {20cs} §[mm]§§ §il est photo§§gra::phe et e:: {30cs}

← il était parti en même temps que:: > en même temps qu'→le groupe {70cs} et lui vraimen::t i:: {40cs}

← pis bon il arrive pas > à trouver d'travail en Fran→ce §ouais::§§ §donc i'§§s'dit qu'là-bas y a p't'être un fff::u: [bruit phonétique de 80cs]

(5) Corpus Alain Rey [4]

Extrait d'un débat télévisé réunissant cinq spécialistes (dont Alain Rey et Erik Orsenna) autour du thème de la langue française et animé par Frédéric Ferney. Deux thématiques se croisent : celle des dictionnaires de langue – à travers la comparaison de deux dictionnaires (le Grand Robert *et l'*Oxford Dictionnary *unilingue), et celle des langues elles-mêmes (l'anglais et le français) – et de leur évolution ; ce qui ne va pas sans créer une ambiguïté sur le véritable enjeu du débat.*

4. La Cinquième, 16 décembre 2001, *Droits d'auteurs*, animateur Frédéric Ferney, débat autour de la langue française, invités entre autres Alain Rey, Erik Orsenna. Enregistrement, transcription et analyse par Ioulia Kourachina-Arnal (Paris 3, Maîtrise).

§ 5

AR 2 le:::: la ri^chesse du vocabulaire an^glais s'appuie essentiellement sur la richesse des dictio_nnaires °c'est autre _chose°

FF 2 lexicale lexicale il y a quand même ^deux trois §AR : oui oui§ trois fois plus de ^mots en anglais qu'en français

AR 3 mais c'est pas ^vrai c'est pa(r)ce que le mot n'est pas défini de la même fa_çon {100}

FF 3 ah _bon {20}

AR 4 _eh oui

§ 6

FF 4 — y a pas deux fois plus de mots en anglais qu'en fran§çais§§

AR 5 — §NON§§ {30} i(l) y a pas plus de §mots§§

FF 5 — §donc§§ quand on compare l'Oxford <dè/di::::::::> e Dictionary unilin:::gue: e:::: au Grand Ro^bert il est quand même deux fois plus ^gros

AR 6 — ah ben ça c'est pas une rai^son:: pa<rce que>

FF 6 — ben il y a plus de ^mots ^non

AR 7 — l'O/ l'Ox^ford veut décrire l'an^glais depuis les origines °c'est-à-dire depuis le huitième _siècle° {50} e::: le Grand Ro^bert décrit le français depuis la R(e)naissance {30} °c'est-à-dire le seizième _siècle° avec les REMONTÉES dans le::: dans l' pa^ssé <ff> §et§§

FF 7 — §c'est§§ c'qu'on nous a appris à l'école pour Racine trois cents ^mo::ts Shakespea:re e::: deux ^mille mais le f/

EO 1 — le:: le:: le Robert prend quatre-vingt mille mots parce qu'il a voulu être ^BREF {20}

AR 8 — voilà {20} FF : §m§§

EO 2 — §mais§§ il pouvait en prendre trois quat(re) fois cinq FOIS ^PLUS

FF 8 — bon alors Alain _Rey par_lons allons-^y parce qu'on a beaucoup de livres

EO 3 — je sais qu'vous avez §plein§§

FF 9 — §et§§ aussi / _Erik _Orsenna / on en a on a beaucoup de livres donc i'faut i'faut qu'on soit un petit peu rigou^reux °et i'faut qu'je donne l'exemple _d'ailleurs° {60}

ANNEXE 3
GLOSSAIRE DES TERMES TECHNIQUES UTILISÉS

Coénonciation – Nous définissons la coénonciation comme l'anticipation par le parleur (alors envisagé comme énonciateur) des réactions possibles de l'écouteur (les attentes de ce dernier, le degré de connaissances partagées qu'il lui suppose, leur convergence de points de vue, ses objections possibles…). Le coénonciateur n'est pas la personne physique de l'écouteur. Le coénonciateur n'existe que dans l'esprit du parleur-énonciateur. C'est l'auditoire que le parleur se forge pour les propos qu'il énonce. Les variations dans la position coénonciative sont explicitées par la valeur iconique de base que détiennent les variations de la mélodie. Ainsi, une montée de la mélodie est iconique d'un mouvement vers l'autre; c'est une façon d'anticiper son consensus sur l'objet de discours au moment de l'échange. Une chute de la mélodie est iconique d'un repli sur soi; c'est une façon de manifester une position personnelle. Le maintien de la mélodie en plage basse, sans modulation, traduit l'absence d'anticipation de la réaction de l'autre; il marque une rupture dans la coénonciation.

Écouteur / Parleur – Les participants d'un dialogue sont désignés par les termes de « parleur » et d'« écouteur », qu'il faut entendre dans leur acception agentive de nom dérivé de verbe avec un suffixe marquant l'agent de l'action, à savoir l'*écouteur* est « celui qui exerce l'activité d'écouter ». Le couple « parleur-écouteur », qui n'est pas sans rappeler le couple « sujet parlant / sujet entendant » de Charles Bally, constitue un support indispensable pour rendre compte et interpréter les données de l'intonation et de la mimique-gestuelle. Dans un dialogue en français, l'écouteur se doit de se manifester de façon sonore, et aussi mimico-gestuelle, mais il le fait en suivant des règles, inhérentes au bon fonctionnement du dialogue en français.

Formulation (Travail de —) – La gestion de la formulation par le parleur, face à un écouteur dont il anticipe les positions coénonciative et colocutive, est indissociable (en français du moins) de l'occupation maximale du canal sonore. L'allongement dans la durée de certaines syllabes est alors l'indice pour l'écouteur que le parleur aurait plus à dire sur l'objet de discours que ce qui vient effectivement d'être dit. Le français dispose d'autres indices pour accompagner le travail de formulation, qui relèvent aussi du principe d'occupation du canal sonore : le « euh » dit d'hésitation, ou la réduplication des mots-outils.

Manifestations sonores de l'écouteur – Dans un dialogue en français, l'écouteur sait qu'il se doit de se manifester de façon sonore. Il jalonne donc son écoute de productions sonores plus ou moins étoffées, qui font partie de l'organisation interne du dialogue allant du simple *mm / ouais* et des interjections primaires *ah / oh* au jugement de valeur *ouais moi j'pense que ça m'plairait bien aussi,* en passant par des interjections plus élaborées *ah bon*, des syntagmes qualifiants, voire des exclamations *ben c'est pas d'bol ça* ou des questions. Il ne se manifeste toutefois pas à n'importe quel moment de l'échange. L'observation des conditions d'apparition des manifestations sonores de l'écouteur a permis de dégager un certain nombre de régularités (que je ne prends pas en compte ici).

Paragraphe intonatif – Le paragraphe oral canonique, assertif, se définit par des indices intonatifs de démarcation finale, à savoir la chute conjointe de la mélodie et de l'intensité sur la syllabe finale. Le paragraphe intonatif est ensuite analysable en constituants discursifs, dotés d'une fonction spécifique. Le paragraphe intonatif simple de type binaire comporte, de façon régulière, deux constituants: le préambule et le rhème. Un paragraphe minimal achevé comporte au moins un rhème. Le paragraphe binaire peut se complexifier, grâce à la remontée de la mélodie à la finale d'un rhème, qui opère la recatégorisation de ce rhème en préambule pour la suite. Un paragraphe complexe présente donc plusieurs rhèmes successifs, voire plusieurs ensembles de <préambule + rhème>. Le paragraphe ne coïncide pas nécessairement avec les tours de parole. Les propos d'un même parleur peuvent contenir plusieurs paragraphes, tout comme un paragraphe peut englober les propos de plusieurs parleurs.

Préambule – Le préambule en français est souvent très décondensé, c'est là une des propriétés spécifiques du français, qui ne se retrouve pas dans un grand nombre d'autres langues. Il présente une succession de sous-constituants de fonction différente, donnés dans un ordre relativement fixe et dont l'ensemble est doté d'une forte montée mélodique sur la dernière syllabe. Le préambule du paragraphe ne se réduit donc pas à un seul constituant « thème » destiné à indiquer le référent sur lequel va porter le jugement énoncé dans le rhème qui suit. Les premiers éléments du préambule ont, en fait, pour fonction de mettre en place progressivement un consensus coénonciatif, un préalable commun nécessaire pour l'interprétation de ce qui va suivre. Ils ont pour rôle d'expliciter en premier l'articulation à ce qui vient d'être dit (« ligateur » au sens de Bader 1986) ainsi que la position modale du parleur (« modus » au sens de Bally 1932). Ils ont pour rôle

aussi de simplifier le « travail d'écoute » de l'interlocuteur.

Rhème – Le rhème n'a pas pour fonction, comme on le dit souvent, de présenter le contenu le plus informatif (le préambule joue également ce rôle). Le rhème est le constituant où l'énonciateur exprime une position différenciée par rapport aux attentes qu'il prête au coénonciateur, au degré de connaissances partagées qu'il lui suppose à ce moment précis de l'échange. Le rhème est en règle générale assez bref en français. Il ne présente qu'une relation syntaxique à la fois.

Vicariance – Le terme s'utilise pour désigner « la suppléance qu'un organe peut exercer à l'égard d'un autre quand ce dernier devient insuffisant » (*Grand Dictionnaire Encyclopédique Larousse* 1982). Dans notre perspective actuelle (Danon-Boileau & Morel 2003 : 240-246), le terme sert à qualifier l'attitude de l'écouteur lorsqu'il se manifeste en mélodie montante et qu'il prête en quelque sorte sa voix au parleur, pour lui témoigner qu'il adhère pleinement à l'objet de discours proposé et au point de vue mis en jeu.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

BADER Françoise, 1986, « Structure de l'énoncé indo-européen », *Bulletin de la Société de Linguistique de Paris*, Tome LXXXI : 71-120.

BALLY Charles, 1932, *Linguistique générale et linguistique française*, Paris, Leroux [1re édition].

BALLY Charles, 1944, *Linguistique générale et linguistique française*, Berne, Francke [2e édition].

BLANCHE-BENVENISTE Claire *et alii*, [1990] 2010, *Le Français parlé. Études grammaticales*, Limoges, Lambert-Lucas [2e édition].

BOUVET Danielle et MOREL Mary-Annick, 2002, *Le Ballet et la musique de la parole. Le geste et l'intonation dans le dialogue oral en français*, Paris et Gap, Ophrys, Bibliothèque de Faits de Langues.

CANDEA Maria et MOREL Mary-Annick, 2002, « La gestion de l'indicible à l'aide des différents types d'allongements en français », dans Dominique Lagorgette et Pierre Larrivée (éds), « Représentations du sens linguistique », Lincom Europa, *Lincom Studies in Theoretical Linguistics* 22, 2002 : 471-486.

CHAROLLES Michel, LE GOFFIC Pierre et MOREL Mary-Annick (éds), 2002, *Y a-t-il une syntaxe au-delà de la phrase ? Verbum*, t. XXIV, n° 1-2, Nancy, Presses Universitaires de Nancy.

CONWAY Asa, 2005, *Le paragraphe oral en français L1, en suédois et en français L2. Etude syntaxique, prosodique et discursive*, Lunds Universitet, Romanska Institutionen, Etudes romanes de Lund 73.

DANON-BOILEAU Laurent et MOREL Mary-Annick, 2003, « Le locuteur vicariant », dans Jean-Marie Merle (éd.), *Le Sujet*, Paris et Gap, Ophrys, Bibliothèque de Faits de Langues.

Grand Dictionnaire Encyclopédique Larousse, Paris, Larousse, 1982.

KERBRAT-ORECCHIONI Catherine, 2005, *Le Discours en interaction*, Paris, Armand Colin.

MOREL Mary-Annick, 2003, « Phrase ? Enoncé ? Paragraphe ? Hyper-paragraphe ? Quelles unités intonatives et discursives pour le dialogue oral en français ? », *L'Information Grammaticale* n° 98 : 39-47.

MOREL Mary-Annick, 2003, « Le paragraphe intonatif et ses variations dans le débat oral », dans Marc Arabyan (éd.), *Le Paragraphe, Modèles linguistiques* n° 48, tome XXIV, fasc. 2 : 121-138.

MOREL Mary-Annick, 2007, « Le postrhème dans le dialogue oral en français », *L'Information Grammaticale* n° 113 : 40-46.

MOREL Mary-Annick et DANON-BOILEAU Laurent, 1998, *Grammaire de l'intonation. L'exemple du français oral*, Paris et Gap, Ophrys, Bibliothèque de Faits de Langues.

MOREL Mary-Annick et DANON-BOILEAU Laurent, 2001, « Les productions sonores de l'écouteur du récit : coopération ou subversion ? », dans Diane Vincent et Jacques Bres (éds), *Pratiques du récit oral, Revue québécoise de linguistique*, vol. XXIX, n° 1 : 71-96

ROSSI Mario, 1999, *L'Intonation, le système du français : description et modélisation*, Paris et Gap, Ophrys, L'Essentiel Français.

2

LE FRANÇAIS, LANGUE À FRONTIÈRES PAR EXCELLENCE

Jacqueline VAISSIÈRE
Université Paris 3 - Sorbonne Nouvelle
Laboratoire de Phonétique et de Phonologie, UMR 7018

INTRODUCTION

Tenir une conversation, comprendre un message verbal, acquérir une langue implique une *segmentation* du continuum sonore. Les mouvements des organes de la parole génèrent un flux continu mais le signal est décodé par l'auditeur comme une suite discontinue de *syntagmes*, de *mots* ou de *syllabes*. Il existe des indices acoustiques de frontières de ces unités (que nous détaillerons), mais leur présence dans la parole de tous les jours n'a pas un caractère obligatoire, loin s'en faut.

Depuis longtemps déjà, les linguistes, phonéticiens et psycholinguistes se sont penchés sur le mystère de la *segmentation* du continuum vocal. Les résultats issus des expérimentations contrôlées ont mis à jour la multiplicité des indices susceptibles de jouer un rôle dans le processus auditif de segmentation. Le poids respectif des indices acoustiques contenus dans le signal, d'une part, et des indices issus d'autres niveaux, linguistiques, contextuels ou probabilistes, d'autre part, dans le processus de segmentation et de compréhension du message reste une inconnue dans les situations de communication. Les problèmes principaux sont que la quantité et l'évidence des indices acoustiques varient largement dans les situations réelles de communication, que les différents indices interagissent au niveau perceptif, et que les facteurs pragmatiques sont difficiles à estimer.

Les indices acoustiques porteurs d'information prosodique sont contenus par les *écarts* et *déviations* dans la réalisation des voyelles et des consonnes qui sont non prévisibles à partir de la seule nature des

phonèmes en séquence. Les variations impliquent tous les niveaux de la production de la parole, du niveau *sous-glottique* au niveau *supra-glottique* en passant par le niveau *glottique.* Le niveau *sous-glottique* concerne la gestion de l'expiration de l'air nécessaire à la production de la parole, les pauses respiratoires et les différences d'*effort articulatoire (*mesurables par les variations de pression sous-glottique) accordé par le locuteur pour prononcer telle ou telle partie de son discours. Cet effort peut augmenter, par exemple, sur un élément du message à focaliser. Le niveau *glottique* implique la génération de la source vocale, à la fois les modulations contrôlées de la fréquence du fondamental F0 (F0 est le nombre de vibrations des plis vocaux par seconde), la régularité des cycles (ou mélodicité, selon l'expression de Fónagy 2003) et les écarts de qualité de voix par rapport à la voix usuelle du locuteur. Le *niveau supra-glottique* concerne les organes articulatoires, c'est-à-dire la langue, les lèvres, le voile du palais et la mâchoire. Les déviations se traduisent pour les voyelles par des écarts dans les valeurs de formants par rapport aux valeurs attendues, et donc un timbre différent. En ce qui concerne les consonnes, la déviation peut être un degré de fermeture plus fort ou plus faible conduisant respectivement à une fortition ou à une lénition. D'autres indices, temporels, dérivent du timing de la réalisation des gestes respiratoires, phonatoires et articulatoires. Toutes ces variations résultent en une multitude de détails différents dans la réalisation d'un phonème donné, généralement visibles sur un spectrogramme (un spectrogramme représente la répartition de l'énergie dans l'échelle des fréquences en fonction du temps). Ces détails phonétiques (qui ont attiré du reste l'attention des chercheurs ces dernières années) sont disponibles pour participer au processus de segmentation. Notre article ici se restreint aux seules variations allophoniques qui renseignent sur les présences des frontières, et qui ont donc un rôle de démarcation. Pour des raisons de place, le nombre de références est réduit.

Notre communication résume les indices acoustiques de frontières en français, en insistant sur les unités inférieures, c'est-à-dire les phonèmes, les syllabes (partie 1), et les mots (partie 2). Nous rappelons également (mais succinctement) les indices acoustiques, en général moins subtils, qui participent à des regroupements supérieurs au mot (partie 3). Cet article s'adresse à un public non phonéticien. Notre connaissance est en partie basée sur nos propres expériences de segmentation de la parole en mots en reconnaissance automatique de la parole et en lecture de spectrogrammes.

1. LES INDICES ACOUSTIQUES DE LA SEGMENTATION EN PHONÈMES ET EN SYLLABES

1.1 Segmentation en phonèmes

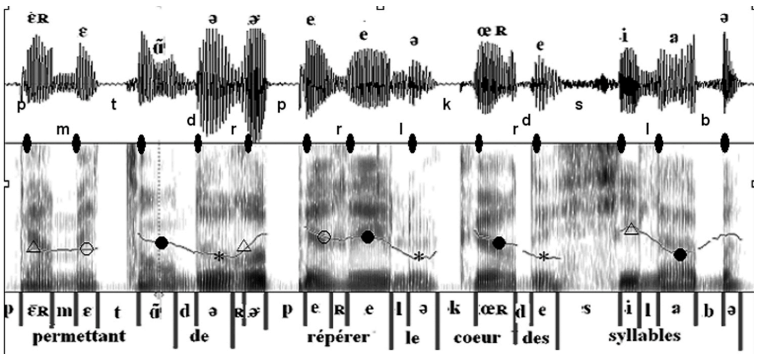


Figure 1 : Extrait de phrase : « … permettant de repérer le cœur des syllabes ». En haut, le signal, au milieu le spectrogramme (différents niveaux de gris) avec superposition de la courbe de F0 ; en bas : la segmentation proposée par l'auteur. Les triangles, les ronds noirs et les ronds creux sur la courbe de F0 correspondent respectivement aux premières syllabes, aux syllabes finales et aux syllabes intermédiaires des mots lexicaux. « * » correspond aux mots outils et les ovales pleins marquent les débuts des segments vocaliques.

Il est relativement facile de repérer la présence d'une voyelle ou d'une consonne sous-jacente sur le signal ou le spectrogramme qui lui correspond. En effet, chaque maximum local d'énergie sur le signal de parole correspond (en général) à l'ouverture du conduit vocal pour la production d'une *voyelle* (voir les treize maxima locaux d'énergie sur la figure 1). Une voyelle correspond à un seul segment vocalique, mais un segment vocalique épenthétique peut apparaître entre deux consonnes, comme dans « ours blanc » prononcé [urs*blɑ̃], ou « avril » prononcé [av*ril]. Il est bien évident que la segmentation cognitive en phonèmes dépend en partie de la langue. Les images acoustiques du mot « baille » français ou du mot « buy » anglais évoquent une séquence de trois phonèmes chez les auditeurs français et de deux seulement chez l'auditeur anglais. En français, l'absence de diphtongues ou d'opposition phonologique entre voyelles tendues et relâchées simplifie grandement le processus de segmentation : les mouvements des formants durant les voyelles sont exclusivement dus dans notre langue maternelle au lieu d'articulation des phonèmes environnants. Les creux entre les maxima correspondent à la présence d'un ou de plusieurs segments consonantiques. Une consonne corres-

pond à un seul segment ou plus : les occlusives sourdes correspondent en général à deux segments, une zone de silence et un zone de bruits (voir par exemple, les différentes réalisations des consonnes sourdes /p/, /t/ et /k/ à la figure 1).

Si la présence d'une voyelle ou d'une consonne est relativement facile à repérer sur un spectrogramme, déterminer leurs frontières exactes peut être plus ou moins difficile selon la nature des phonèmes en séquence. La réalisation de chaque trait distinctif correspondant à un phonème s'étend généralement sur plusieurs segments acoustiques, affaiblissant l'évidence des frontières. On remarquera sur la figure 1 la variation du second formant durant la consonne /R/ dans les contextes symétriques [ərə] et [ere] : la valeur plus ou moins élevée de F2 dans ce cas précis traduit respectivement une articulation plus ou moins antérieure et l'image acoustique de [r] tend à se rapprocher de celles des voyelles environnantes, affaiblissant l'évidence des frontières. Malgré les phénomènes de coarticulation, des discontinuités acoustiques correspondent généralement à des changements de mode dans l'articulation entre deux sons successifs (Fant 1967 : 105 et suiv.), dans le passage d'une consonne à une voyelle et vice versa. Ces discontinuités permettent de localiser la très grande majorité des frontières des segments acoustiques. Certaines frontières entre segments apparaissent avec plus d'évidence que d'autres. Par exemple, les silences correspondant à la tenue des occlusives sourdes (telles que /p/, /t/ et /k/ à la figure 1) sont particulièrement faciles à repérer. De façon générale, la frontière est plus nette entre l'attaque et le noyau qu'entre le noyau et la coda, surtout quand la coda est une sonante. Par exemple, la consonne /R/ en coda (voir « permettant » et « cœur » à la figure 1) est impossible à séparer du noyau de la syllabe : la voyelle est uvularisée à cause de son contact avec /R/.

Les discontinuités du signal permettent de repérer automatiquement environ 80 % des frontières, du moins dans des textes lus et oralisés.

1.2 Segmentation en syllabes

La connaissance des tendances générales de la langue, des contraintes phonotactiques, des contraintes rythmiques et des détails fins peut aider le processus de décision sur la localisation des frontières de syllabes.

Les contraintes *phonotactiques* apportent leur contribution au processus de segmentation en syllabes. Le nombre de structures syllabiques possibles est limité dans une langue. Certaines séquences de consonnes C^1C^2, comme « rt » ne peuvent constituer l'attaque d'une syllabe, en français. L'auditeur insérera inconsciemment soit une frontière de syllabes entre les deux consonnes (C^1C^2 = C^1-C^2)

(« partir », « opté » = « -par-tir- », « -op-te- »), soit un e muet (C^1C2 = C^1 ə C^2) (« retour », « petit » = « -rtur- », « -pti- »). Les phénomènes d'enchaînement et de resyllabification (par exemple : « Madame est mon amie » prononcé [-ma-da-mɛ-mɔ-na-mi-]) et l'absence du phénomène d'ambisyllabicité augmentent l'impression du français comme une langue à syllabes ouvertes. Une approche développée pour le français, la SOSH *(Syllable Onset Segmentation Heuristic)*, propose de considérer les débuts de syllabes comme points d'alignement efficaces dans le processus de segmentation (Content *et alii* 2001).

L'application de contraintes *temporelles* permet d'affiner les résultats. On remarquera sur la figure 1 la régularité des intervalles entre les débuts des voyelles (marqués par des ovales). Les syllabes se succèdent à environ toutes les 160 ms ou plus, dans la parole à débit modéré. Deux maximums très proches ne peuvent donc pas (en général) appartenir à deux syllabes différentes. Cette contrainte permet de regrouper deux maximums locaux en un seul segment vocalique (comme les voyelles nasales et les voyelles suivies de /r/ en coda à la figure 1). Ce type de contraintes temporelles est inapplicable dans le cas de débits très rapides.

Des *détails fins* sur le signal peuvent également aider à la décision**.** La comparaison montre que les consonnes initiales, comparées aux consonnes en coda, sont, toutes choses égales par ailleurs, plus « contoïdales » (c'est-à-dire moins « sonantes »), plus longues, moins nasales (si elles sont nasales), moins co-articulées avec le phonème précédent, avec une courbe d'intensité plus montante durant la consonne (si visible) que dans les autres positions. Chaque indice se révèle efficace en parole de laboratoire pour distinguer sur un spectrogramme entre les mêmes suites de phonèmes ne différant que par la position des frontières de syllabes. Lehiste (1960) a étudié en profondeur les indices fins qui permettent de distinguer entre *a nice man* et *an ice man, grade A* et *gray day, two lips* et *tulips, a name* et *an aim,* et bon nombre de ses observations sont également valables pour le français. Ces indices disparaissent souvent en parole rapide.

1.3 Les divers indices de la segmentation en mots et les groupes de sens

Les différences allophoniques dues aux frontières de mots (et de syllabes) ont pleinement montré leur rôle décisif dans les changements phonétiques. Au XIXe siècle, les spécialistes de phonétique historique distinguaient déjà entre positions forte ou faible des syllabes dans le mot, et positions forte ou faible des phonèmes dans la syllabe. Les positions fortes dans le mot sont l'initiale et sous l'accent lexical. La position forte dans la syllabe est à l'attaque et la coda est en position faible. Par exemple, dans le passage du latin au français, seules les

syllabes en position forte dans le mot, c'est-à-dire à l'initiale de mot ou sous l'accent ont résisté au temps dans les mots les plus courants, les autres ont en général disparu (*mus*culum > moule ; clari*ta*te > clarté) ; les consonnes en coda de syllabe et en finale de mot ont eu tendance à disparaître (*hos*pite > hôte). Les variations synchroniques reflètent aujourd'hui les mêmes tendances (pour une revue, voir Vaissière 1996). Nous avons proposé d'ajouter à la liste des traits distinctifs de chaque phonème un indice quasi continu de « force » de chaque phonème, selon sa position dans la syllabe et dans le mot, et la fréquence du mot. Cet indice recouvre l'ensemble des différences, glottiques et supraglottiques et leurs interactions, entre les réalisations des phonèmes en positions forte et faible (Vaissière 1986 : 537).

Tendances prosodiques	Niveau supra-glottique	Renforcement initial du mot lexical Allongement de l'attaque du mot Contact accru des articulateurs Allongement de la rime finale du mot lexical Harmonie vocalique dans le mot
	Niveau glottique	Saut initial de F0 en début de mot Glottalisation de la voyelle initiale de mot Cible basse en fin des mots grammaticaux
		Montée de continuation finale ou pic
		Dévoisement initial
Autres contraintes		Phonotactiques
		Syntaxiques, sémantiques, pragmatiques

Tableau 1 : Quelques indices de frontières gauche et droite de mot en français

Les instrumentations modernes ont permis d'identifier les conditions articulatoires, acoustiques, ou aérodynamiques qui distinguent les allophones positionnels et qui permettent d'expliquer, en partie, leur comportement de fortition ou de lénition au cours du temps. Elles

ont permis de nuancer fortement les affirmations anciennes (et parfois récentes !) sur le manque de frontières dans la parole continue, en français, affirmations qui étaient basées sur la seule impression perceptive.

Le tableau 1 résume des indices susceptibles de contribuer au marquage des frontières de mots. Il n'existe pas, à notre connaissance, d'études testant l'ensemble des indices et leurs impacts respectifs sur le plan de la perception.

Nous nous proposons d'illustrer un nombre réduit de points :

– les conséquences de la « tension » initiale (trait [+strong]) sur les plans supraglottique et glottique qui marque le début des mots ;
– les phénomènes d'allongement qui en marquent la fin ;
– l'harmonie vocalique qui renforce le mot en tant qu'unité acoustique, en français.

1.4 Phénomènes liés à la tension des articulateurs au début des mots lexicaux

La potentialité du début de mot à être porteur en français d'un accent d'insistance (ou didactique, Lucci 1980) a été attestée depuis fort longtemps. Cet « accent » correspond à un renforcement de la « tension » initiale qui existe dans la parole neutre.

L'utilisation du terme « tension » n'est pas facile à justifier, car il n'existe pas d'études électromyographiques qui comparent l'activité de tous les articulateurs de la parole dans les différentes positions du mot. La « tension » initiale se traduit, entre autres, par un contact accru des articulateurs supra-glottiques, par le dévoisement des consonnes voisées initiales, par un saut du fondamental en début de mot.

• Variations dans le degré de contact des articulateurs supra-glottiques

La figure suivante (extraite d'un article de Marguerite Durand, 1929) illustre six palatogrammes. Un palatogramme est une photographie de l'empreinte de la langue sur le palais dur durant la réalisation du son. Il renseigne sur le degré de contact entre la langue et le palais dur durant l'articulation des sons antérieurs et leur mode articulatoire (degré de fermeture plus ou moins grand). Les palatogrammes A et B représentent l'empreinte de la consonne /g/ à l'initiale absolue (après une pause) des mots « gamme » et « garçon » : la fermeture est complète, comme attendu (le segment est occlusif). F présente une occurrence finale de /g/ : dans ce cas, la consonne n'est pas lénifiée. Les trois autres palatogrammes illustrent des cas de lénition (la fermeture n'est pas complète). C correspond à l'empreinte pour la consonne /g/ à l'intérieur du mot « agape », E et F à la consonne initiale lénifiée de

/g/ dans le mot « garçon » inséré dans un groupe de sens (le lecteur intéressé pourra consulter les travaux de Straka 1979 et l'ensemble des travaux plus récents de Fougeron 1998 sur le français). Un style plus relâché et un débit plus rapide induisent plus de phénomènes de lénition qu'un style soigné et un débit lent.

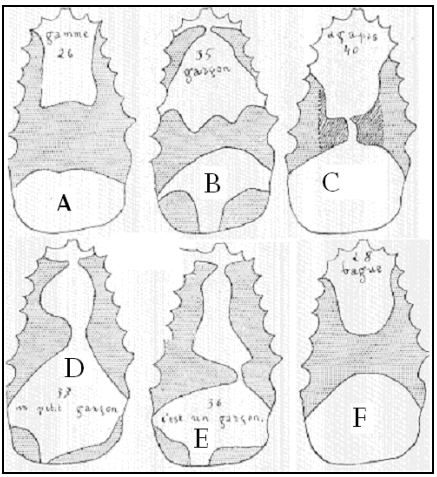


Figure 2 : Palatogrammes de M. Durand (1929). Voir le texte.

Delattre (1940) a noté qu'il était possible d'observer dans certains cas que la consonne d'enchaînement (« petite amie » = [pti-ta-mi]) a un comportement de coda plutôt que d'attaque (« petit tamis » = [pti-ta-mi]). Des différences subtiles apparaissent sur les spectrogrammes en lecture soignée, surtout par comparaison de paires.

• Variations dans le degré de voisement/assourdissement des consonnes

La tension initiale et la « relaxation » non initiale concernent aussi le niveau glottique. Les plis vocaux vibrent moins facilement en début de mot en français et les consonnes voisées ont tendance à se dévoiser à l'initiale. À l'intervocalique, les obstruentes sourdes se voisent (et s'ouvrent, comme vu précédemment). Par exemple, *d'accord* a tendance à être prononcé avec un dévoisement du /d/ initial et un voisement de /k/ en français spontané (Basset 1999). Les variations synchroniques rappellent naturellement les règles qui ont présidé à bon nombre de changements dans le passage du latin au français (lat. *ripa* devenu *rive* en français, où /p/ a été spirantisé et voisé).

- Variation dans la réalisation du saut initial de fréquence du F0

La tension de début de mot se traduit également en français par un saut éventuel du F0. Ce saut que nous avons dénommé « montée initiale » (*initial rise*, noté « H » sur nos figures) ou mieux « saut initial » se situe entre le mot grammatical précédent (noté « b ») et le mot lexical suivant. Il peut être réalisé même en cas d'absence d'accent d'insistance et en lecture (Vaissière 1975).Le lecteur remarquera sur la figure 1 le saut positif du fondamental entre le cœur de la dernière syllabe du mot grammatical et la première voyelle du mot lexical – dans les suites « de *re*pérer », « le c*œu*r », « des *sylla*bes ». L'amplitude de ce saut initial par rapport à la plage de variations de F0 varie beaucoup selon les locuteurs (Vaissière 1974) et elle tend à diminuer du début vers la fin de la phrase Le saut initial n'a pas un caractère obligatoire. Contrairement à ce qui pourrait être attendu pour un mot lexical de plus de deux syllabes (les mots longs ont tendance à avoir un plus grand nombre de sauts initiaux que les mots courts), la première syllabe de la proposition « permettant » n'est marquée par aucun signe d'accentuation initiale (voir Vaissière & Michaud 2006). Il peut s'estomper sur un mot, parfois pour mettre ce mot en retrait, ou parfois pour mettre en valeur un mot environnant (l'absence de saut initial au début du mot « permettant » conduit à mettre en relief le mot suivant, ici « repérer »), ou encore par anticipation d'une montée de continuation (Vaissière 1975), lorsque le mot commence par une voyelle, ou lorsque le débit est rapide. Sa fréquence d'utilisation dépend aussi du style (Lucci 1980, Fónagy 1980).

La nature des phonèmes sous-jacents influence la position du maximum local de F0, conséquence de la tension initiale. Le maximum local atteint, conséquence de la tension initiale, n'est pas une cible précise sur l'axe du temps. Sa position exacte varie avec le caractère voisé ou non voisé de la consonne initiale (figure 3). Si le mot lexical commence par une *consonne sourde*, la « montée initiale » tend à prendre la forme d'un saut de F0 entre la voyelle initiale du mot et la voyelle précédente ; le maximum local de F0 apparaît de façon précoce dans la voyelle, souvent à son début (observez le saut du fondamental entre le mot grammatical et le début des mots « *c*œur » et « *s*yllabes » à la figure 1 et dans « *c*ompatibilité » à la figure 3). La tension des plis vocaux nécessaire pour la réalisation du trait sourd de la consonne favorise la réalisation du saut du fondamental d'origine prosodique. Si la consonne initiale du mot est *voisée*, la cible est plus tardive : des plis vocaux trop tendus ne peuvent pas vibrer. La courbe de F0 durant la première syllabe prend l'allure d'un glissando montant (voir « *re*pérer » à la figure 1 et « *l'in*compatibilité » à la figure 2), qui peut être confondu en reconnaissance automatique de la parole avec

une montée de continuation (Vaissière 1982). Si le mot lexical commence par une *voyelle*, sans liaison et sans enchaînement, un coup de glotte (non obligatoire) au début de la voyelle permet d'éviter le report du saut initial sur la seconde syllabe, ou encore sa suppression. La position de la valeur haute varie aussi avec la longueur du mot : si le mot est long, le maximum tend à se déplacer vers la droite.

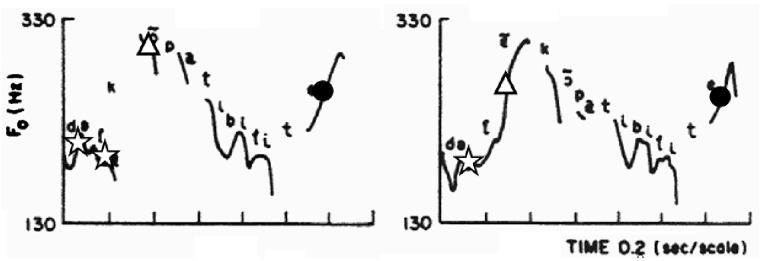


Figure 3 : Courbe de F0 de la séquence « de la compatibilité » (à gauche) et de « de l'incompatibilité » (à droite), illustrant la basse de F0 durant les mots grammaticaux et la réalisation différente du saut initial après le(s) mot(s) outil(s) en fonction des phonèmes sous-jacents (d'après Vaissière 1975).

L'amplitude de la tension initiale (et l'amplitude du saut initial) tend à diminuer du début à la fin de la phrase ; elle augmente après une frontière importante entre deux parties de l'énoncé, et elle est sensible au poids sémantico-pragmatique du mot dans l'énoncé.

Les mots outils tendent à être prononcés avec une cible basse en leur fin. La cible basse (notée « b » dans notre notation) se situe souvent très exactement à la frontière entre le mot grammatical et le début du mot lexical (Vaissière 1975). Selon le contexte, F0 est soit plat soit descendant durant les mots grammaticaux, ou montant en tout début de phrase (la montée est due à la superposition de la montée initiale de phrase qui s'étale sur plusieurs syllabes). Le lecteur est invité à remarquer la valeur basse du fondamental (sur la ligne de base) sur les mots grammaticaux « de », « le » et « des » à la figure 1 et « de » et « la » à la figure 3, et « de », « la », « à » à la figure 4, et les valeurs plus élevées (c'est-à-dire au dessus de la ligne de base) dans « à » à la figure 4 « *à* Nîmes », ou « en » (« en bête ») et « et » (« et m'embête »), à la figure 5, où ils sont insérés dans la descente finale de F0 en fin de phrase.

1.5 Phénomènes d'allongement

- Allongement de la consonne initiale

La première consonne des mots tend à être légèrement allongée. Une longue durée d'une consonne observée sur un spectrogramme ne per-

met pas cependant d'affirmer que la consonne est initiale de mot, car une consonne en coda peut également être allongée (Vaissière 1982). La syllabe est souvent considérée comme l'unité prosodique minimale. Ce choix n'est pas entièrement justifié en français : pour une durée donnée d'une syllabe CV, un allongement relatif plus important de C ou de V suggère respectivement une syllabe initiale de mot ou une syllabe finale (Vaissière 1977).

L'allongement initial n'est pas un phénomène propre au français (pour une revue, v. Vaissière 1995).

- Allongement de la rime finale

L'allongement évoque souvent la notion de fin chez l'auditeur (sur des stimuli non parole, v. Fraisse 1974) et l'allongement final en parole a été attesté dans de nombreuses langues. L'allongement de la rime finale des groupes de sens est une caractéristique essentielle du français (Delattre 1962 ; Delattre 1939). L'allongement relatif de la dernière syllabe des mots a été vérifié statistiquement sur des grands corpus de parole journalistique en français (Adda-Decker *et alii* 2008). Un allongement final de mot ou de syntagme suffit à la distinction de « bords durs » et « bordures », « Jean, Pierre et Jacques » et « Jean-Pierre et Jacques », « l'eau tarit » et « l'otarie » (voir, entre autres, Banel *et alii* 1994, Rietveld 1980). Les mots outils sont relativement plus courts, du moins en général (voir cependant la longueur relativement longue de la première proposition « de » à la figure 1). L'allongement en fin de groupes de sens n'est pas obligatoire, les frontières pouvant être marquées par le seul contour de F0 ; inversement, des allongements suffisent à marquer les frontières droites des mots ou des groupes de sens dans des parties de parole avec un contour plat.

1.6 Phénomènes au niveau du mot, harmonie vocalique

Des phénomènes d'harmonie entre les phonèmes en séquence renforcent la cohésion du mot. Le locuteur français a tendance à ouvrir toutes les voyelles moyennes dans « phonologue » (prononcé [fɔnɔlɔg]), dans « aimait » ([ɛmɛ]), dans « elle était belle » ([ɛlɛtɛbɛl]) et à les fermer dans « phonologie » (prononcé [fonoloʒi]), dans « aimer » ([eme]), dans « c'était l'été » [setelete] ou à nasaliser tous les phonèmes de « amener » (d'où la confusion avec « emmener »). Les enfants français prononcent « petit » [piti] et « surtout » [surtu]. L'harmonie de voyelle à voyelle pour les voyelles non moyennes est conditionnée par la résistance de la consonne intermédiaire à laisser la langue et/ou les lèvres se coarticuler avec les voyelles environnantes. Par exemple, les consonnes coronales sont plus résistantes que les consonnes labiales et vélaires.

Il existe aussi une tendance générale observée dans plusieurs langues à la réduction des durées moyennes des phonèmes en fonction de la longueur du mot.

1.7 Les contraintes phonotactiques, lexicales, syntaxiques, sémantiques et pragmatiques

Les *contraintes phonotactiques* limitent les combinaisons de phonèmes qui peuvent constituer un début légal de mots. La présence de groupes de consonnes illégitimes suggère la présence d'une frontière sous-jacente de mot. L'utilisation de contraintes phonotactiques sur les débuts de mots est affaiblie en français du fait de la possible disparition d'un e muet : [rt], [mn] est un début possible de mots comme « retour » et « mener », un phénomène que nous avons mentionné plus haut.

Il existe des contraintes de plus haut niveau. Au delà des évidences phonétiques, l'auditeur cherche à regrouper des phonèmes ou des syllabes en un mot légal dans la langue (*contraintes lexicales*), à reconstituer une suite de mots qui soit syntaxiquement correcte (*contraintes syntaxiques*), qui fasse sens (*contraintes sémantiques*) et dont le sens soit compatible avec les mots précédents reconnus et la situation de communication (*contraintes pragmatiques*). Il existe un très grand nombre de recherches très intéressantes dans ces domaines, qui dépassent le cadre de cet article.

2. LES INDICES DE FRONTIÈRES SUPÉRIEURES AU MOT

Il existe des indices moins subtils, toujours audibles, pour instancier des structures supérieures au mot.

2.1 Les groupes de sens et les deux parties de la phrase

Les anciens, qui ont essentiellement étudié la prosodie dans la parole spontanée, à partir de l'écoute (Grammont 1933) ont toujours insisté sur l'importance du sens (et non de la syntaxe) dans le découpage de l'énoncé français oral. Les locuteurs français tendent à segmenter le continuum en petits paquets de mots qui font sens (en anglais, *sense group*). Il existe certes un grand flou sur le nom de cette unité juste supérieure au mot. Les unités de la taille du groupe de sens ont été parfois définies sur une base *perceptive*, comme un ensemble de syllabes se terminant par une syllabe « accentuée », d'où la dénomination de groupe ou syntagme accentuel, groupe accentué, groupe rythmique, groupe intensif, unité accentuelle (en anglais, *stress group*) ; sur une base *acoustique*, comme un groupe rythmique se terminant par une syllabe allongée (Delattre 1939), ou encore par un mouvement mélodique (Hirst & Di Cristo 1998) ; sur une base *syntaxique*, comme un

syntagme grammatical, etc. Au-delà de cette foison d'appellations, du reste compatibles, des consensus se sont faits autour de la composition du groupe de sens ou unité équivalente : (1) il doit contenir au moins un mot plein (lexical), précédé du ou des mots outils qui en dépendent ; (2) il peut contenir plusieurs mots pleins liés par le sens, comme un nom et un adjectif antéposé ou postposé ; (3) les locuteurs ont tendance à équilibrer la longueur des groupes de sens successifs : ils diront plus volontiers « Pierre part / en vacances » (plutôt que « Pierre / part en vacances » ; (4) enfin et surtout, une même phrase peut être divisée à l'oral en un plus ou moins grand nombre de groupes de sens, en fonction du contexte, de la vitesse d'élocution, du libre arbitre du locuteur, etc. (Grammont 1933).

Lorsque deux mots pleins sont unis dans un même groupe de sens, Delattre (1939) avait déjà noté que la « désaccentuation » (ce sont ses termes) des mots « graphiques » à l'intérieur du groupe n'était pas complète. En fait, il ne s'agit pas uniquement de fait de « désaccentuation » de la dernière syllabe des mots internes au groupe de sens, mais d'un ensemble de changements qui conduisent à conférer à l'ensemble du groupe de sens un profil qui se rapproche plus ou moins de celui d'un seul mot.

Selon la tradition, les groupes de sens se regroupent au sein de l'énoncé pour former deux parties dans la phrase déclarative : la partie dite montante (correspondant en général mais non obligatoirement au thème), et la partie dite descendante (correspondant au rhème : Coustenoble & Armstrong 1934, Karcevski 1931). Cette division était essentiellement définie, comme le groupe de sens pour certains, sur des bases *pragmatico-sémantiques* : « La partie montante est celle qui annonce quelque chose et suscite une attente ; la partie descendante est celle qui satisfait l'attente et conclut la phrase » (Grammont 1933 : 152-153). Les courbes mélodiques dessinées de façon impressionniste par les auditeurs représentaient la première partie avec une mélodie de plus en plus haute (avec des décrochements locaux montants à la fin de chaque groupe de sens), un sommet mélodique à la fin de la première partie et une descente progressive le long de la seconde partie.

Les indices acoustiques qui permettent le repérage de la frontière entre partie montante et descendante de l'énoncé ou *frontière majeure* de l'énoncé furent clairement explicités par des études expérimentales subséquentes, car les progrès techniques ont permis de visualiser enfin les courbes de F0. La tendance générale et régulière de la F0 à décliner régulièrement (ou ligne de déclinaison) du début jusqu'à la fin de la phrase (représentée sur certaines de nos figures par des lignes en pointillés) avaient échappé perceptivement aux anciens : on n'entend pas ce à quoi on s'attend physiologiquement (Vaissière 1995).

On a pu constater aussi que la frontière entre les deux parties de la phrase correspond rarement à une F0 la plus élevée de la phrase, du moins dans les phrases longues. Une pause plus longue peut faire l'affaire (voir exemple plus bas). Pour Delattre (1966), c'est une ampleur plus grande du mouvement de F0 du groupe de sens qui marque la différence entre la continuation majeure et les continuations mineures dans l'énoncé. Nous verrons par la suite que ces différences de longueur de pauses ou d'amplitude du mouvement montant de F0 ne sont que des options parmi d'autres pour marquer différents degrés de frontière à l'intérieur de la phrase. Delattre a aussi illustré le fait qu'une phrase pouvait contenir, si on s'en tient au plan acoustique, plusieurs continuations « majeures » de même amplitude, s'écartant de la définition de la « continuation majeure » comme jointure entre thème et rhème, mais rejoignant en cela la définition de « groupe intonatif » (ou GI) dans les descriptions plus modernes.

Donnons deux exemples, le premier concernant une phrase longue, et le second des phrases courtes.

La figure 4 illustre une schématisation d'une courbe de F0 possible du célèbre holorime de Marc Monnier (1829-1885), divisé ici en 6 unités, les 5 premières étant terminées par une (forte) montée de continuation et la dernière par une descente marquant la finalité, et se terminant par la valeur de F0 la plus basse de la phrase, un fait bien connu. La ligne de base de F0 et le plateau (les termes de Maeda 1976) ont été indiqués sur la figure par des lignes (parallèles ici, mais souvent asymptotiques, Maeda 1976) en pointillés. La frontière perçue comme la plus importante se situe après la troisième unité : « Gal, amant de la reine, alla tour magnanime / galamment de l'arène, à la tour Magne, à Nîmes ». Une chute rapide du F0 (signalée par des flèches sur la figure 4) marque la fin des mots lexicaux « amant », et de « galamment ». Dans la suite « alla tour magnanime », prononcée sans pause, le mot « alla » a le comportement prosodique d'un mot grammatical, et le mot « tour » est marqué par un pic initial de F0. Les durées relatives confirment, dans ce cas, les informations délivrées par la mélodie : toutes choses égales par ailleurs, les rimes finales aux articulations majeures sont les plus longues, suivies des allongements en fin de mots (« amant », « tour », « galamment »), et les mots outils sont raccourcis par rapport aux premières syllabes des mots pleins. La frontière majeure n'est marquée, ici, ni par un glissando de plus grande ampleur qu'à la fin des unités 1 et 2, comme l'aurait prédit Delattre (1966), ni par une cible de F0 la plus élevée de la phrase, selon la description des anciens, mais par la présence d'une plus grande pause et par un rehaussement de la ligne de base du fondamental à la reprise de parole après la pause. Un simple rehaussement de la ligne de base et/ou une durée plus longue de la rime avant la

frontière majeure auraient également suffi (pour des références sur la complexité de la perception de l'intonation, v. Vaissière 2005).

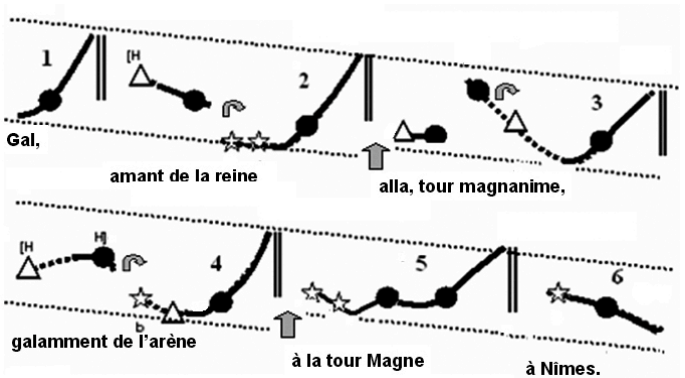


Figure 4 : Schématisation de la courbe de F0 de l'holorime de Monnier : « Gal, amant de la reine, alla, tour magnanime / Galamment de l'arène, à la tour Magne, à Nîmes ».

La figure 5 illustre la désambiguïsation de trois courtes phrases par les pauses, des contrastes de pente sur la dernière syllabe des mots lexicaux et des degrés d'allongement différents. Comme attendu, la pente ascendante de F0 sur la deuxième ou cinquième syllabe dans chaque phrase marque l'articulation majeure. Pour ce locuteur, et pour ces phrases courtes, l'articulation majeure correspond au F0 le plus haut de chaque phrase. Comme attendu, les mots outils tendent à se situer sur la ligne de base (sauf s'ils sont inclus dans la descente finale de la phrase, comme mentionné auparavant). Le saut de F0 entre des mots outils et le mot plein suivant, à la frontière gauche de mot est modéré chez ce locuteur. Les signes « :: » « : » indiquent deux degrés différents d'allongement, établis par comparaison à l'intérieur d'une même phrase : les fins de groupe de sens tendent à être plus allongées (« :: ») que les fins de mot et l'allongement en fin de mots est facultatif.

Il existe des indices prosodiques de plus haut niveau qui intègrent plusieurs énoncés en un seul paragraphe, et ces indices ne sont pas propres au français (Lehiste 1979 sur l'anglais ; pour une revue, v. Vaissière 1983). Alors que les rapports partiellement congruents entre prosodie et syntaxe ont déjà fait l'objet de très nombreuses études dans plusieurs langues depuis les années soixante-dix et que l'essentiel a sans doute été déjà découvert, les études sur les rapports entre prosodie et discours ne font que commencer et elles ouvrent des perspectives passionnantes.

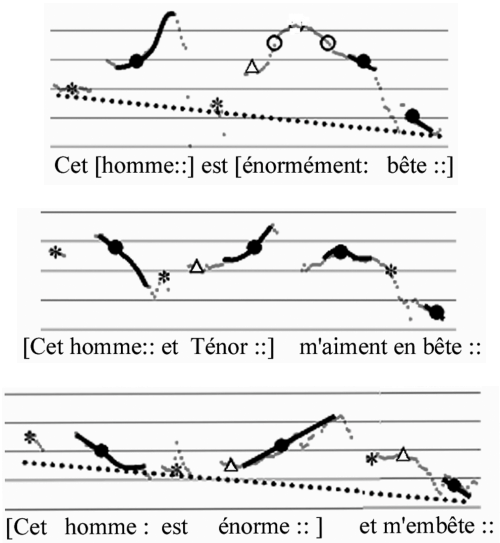


Figure 5 : F0 de trois phrases désambiguïsées
par la prosodie (extrait de Vaissière 2007).

2.2 Résumé des indices prosodiques

• Pauses

La pause *respiratoire* répond à une nécessité physiologique et le locuteur en profite pour respirer entre les articulations majeures de son discours, entre les phrases et au milieu des phrases très longues, quand il lui est nécessaire de reprendre son souffle. Une pause non respiratoire peut être insérée à d'autres endroits, par exemple, pour marquer d'autres frontières, pour respecter les signes de ponctuation du texte en lecture, et il existe des pauses d'insistance, placées avant les mots à mettre en valeur et des pauses d'hésitation, qui n'ont pas de fonction démarcative (Duez 1982). Toutes choses égales par ailleurs, la longueur de la pause tend à être modulée selon la profondeur de la frontière à marquer. Le nombre de pauses dépend également d'autres facteurs, comme le style de discours, le débit et l'état émotif du locuteur (voir également Grosjean *et alii* 1979).

• Autres procédés mélodiques

Il existe d'autres procédés prosodiques, désormais bien connus : les contrastes de pics de F0 ou d'amplitude de montée finale de F0, un rehaussement de la ligne de base et des allongements de durée de la rime finale de constituants. Tous ces procédés semblent physiologiquement motivés et se retrouvent donc dans plusieurs langues (Vais-

sière 1995). Une plus grande ampleur d'une des montées de continuation (b) et/ou un rehaussement de la ligne de base (c) permettent d'augmenter le degré de frontière perçue et de contraster les différentes structures prosodiques (voir, pour le français, Vaissière 1975).

Bien que le français donne subjectivement l'impression d'être une langue où toutes les syllabes tendraient à être perçues comme étant d'une durée égale, c'est justement le contraste entre les durées qui est porteur d'informations (Wenk & Wioland 1982). De façon générale, plus le mot est indépendant du mot suivant, et plus l'allongement final est important (et plus le contour de F0 est montant et/ou haut). La durée seule des rimes et la durée de la consonne initiale suffisent à contraster des phrases du type « Ton tonton Thon tond tonton », ou « tonton Thon tond ton thon Thon », en synthèse, même si le contour de F0 est plat.

3. DISCUSSIONS ET CONCLUSION

Le marquage fort des frontières d'un niveau quelconque se fait toujours au détriment du marquage des autres niveaux. Par exemple, le locuteur peut « syllaber », en détachant bien chaque syllabe, ou parler « mot à mot », en marquant bien chaque mot. Il peut également délivrer son message avec de grandes envolées lyriques. L'allongement final, le renforcement initial, et la tendance à utiliser un ton haut ou montant pour marquer la continuation ont été attestés dans un grand nombre de langues (mais pas dans toutes), mais ils dominent en français : le bébé français babille avec des mélodies plus fréquemment montantes, avec un allongement final plus net que les bébés anglais ou japonais (de Boysson-Bardies 2004) et devenu adulte, il tendra à réaliser spontanément des montées de continuation et un allongement finals en fin de groupe de sens dans toutes les nouvelles langues qu'il apprend.

Selon les points de comparaison avec les autres langues, le français a été classé différemment. Il a été considéré comme une *langue sans accent* (Rossi 1980) du point de vue fonctionnel, comme une *langue à accent fixe final* du point de vue étymologique, *à accent primaire final et à accent secondaire initial*, comme une *langue à double accentuation* du point de vue phonétique ou comme une *langue à accent « probabilitaire »* (Fónagy 1980). D'autres ont préféré le classer comme une *langue à accent de groupe* (Delattre 1939) du point de vue *sémantique* ou *à accent final de syntagme* du point de vue *syntaxique*. Enfin, dans certaines typologies, le français est catégorisé comme une *langue à intonation* (comme l'anglais et l'allemand) par opposition aux langues à tons, car la courbe de F0 dépend essentiellement de l'énoncé et non de caractéristiques mélodiques différences de chaque mot. Du point de vue rythme, il est généralement classé comme une

langue à rythme iambique, ou encore à *double rythme*, c'est-à-dire avec des accentuations en début et en fin des constituants (pour une revue, v. Vaissière 1991). Parmi les langues à intonation, nous avons proposé de considérer le français comme « *une langue à frontières* », où domine l'aspect démarcatif de la prosodie, par opposition aux *langues dites à accent,* comme l'anglais (Vaissière 1991), où domine son aspect culminatif. En français, la congruence entre accent lexical (qui se situe sur la dernière syllabe pleine des mots lexicaux, c'est-à-dire leur frontière droite) et les marques intonatives de continuation (sur les frontières droites des constituants en anglais) rend le marquage des frontières droites plus régulières et évidentes que dans les autres langues. Il est alors possible de manifester une grande variété de degrés de frontières droites, en jouant sur les pauses, la durée, F0 (et l'intensité) (Vaissière 1986 : 535). Par ailleurs, la possibilité de jouer sur des degrés différents de renforcements initiaux, à la frontière gauche des constituants, engendre une double structuration prosodique, l'une fortement liée à la syntaxe, et l'autre à la structure informationnelle de l'énoncé. Elle permet, toutes choses égales par ailleurs, de renforcer/diminuer le degré de frontières entre les constituants marqué par les frontières droites, d'une part, et d'assigner à la phrase une structure pragmatico-sémantique qui ne soit pas strictement équivalente à sa structuration prosodico-syntaxique, d'autre part (les mots importants du point de vue de la pragmatique voient leur début renforcé, surtout s'ils sont longs.

Les déviations par rapport aux attentes sont porteuses d'informations (Fónagy). Le poids relatif porté sur la frontière droite ou gauche des unités dépend d'un grand nombre de facteurs, comme du style et aussi de la région : les politiciens et les enseignants (Lucci 1980), les gens de l'Est et du Nord appuient plus fortement sur la frontière gauche, alors que les gens du Sud rendent plus évidente la dernière syllabe qu'ils font « chanter », ce qui modifie naturellement les attentes. Cette double accentuation (et double structuration, selon nous) semble être, pour l'instant, une autre caractéristique du français. Nous recommandons la lecture de Di Cristo, à paraître, et de Rossi 1999 pour des vues complémentaires.

La fonction démarcative, qui nous concerne ici, n'est pas, loin s'en faut, la seule fonction de la prosodie. La prosodie permet également d'exprimer des nuances de sens, d'attitudes et d'émotions (voir par exemple l'article de Fónagy 2003 sur les diverses fonctions de la prosodie), qui sont également marqués par des écarts par rapport aux attentes et ou la phonation joue un grand rôle.

Les premiers essais d'utilisation de certains indices prosodiques en reconnaissance automatique de la parole datent des années soixante-dix et quatre-vingt (v. Vaissière 1988 pour une revue). Wayne Lea

(1980) a été le premier à proposer pour l'anglais une estimation automatique de la distance perceptive de l'intervalle inter-accentuel, qui est basée sur la profondeur de l'échancrure de la courbe de F0 entre deux syllabes lexicalement accentuées (le fameux *fall-rise pattern*) : plus la vallée était importante, et plus la séparation syntactico-sémantique entre les deux mots était perçue comme importante. Le programme conçu pour l'anglo-américain ne cherchait aucunement à repérer les frontières elles-mêmes. Le but du programme *Proséidon* (Vaissière 1984), que nous avions nous-même conçu pour le français, était de repérer dans un premier temps toute évidence de début et fin de mots lexicaux à partir des seuls indices mélodiques et temporels contenus dans le signal et dans un second temps de dériver une structure en hiérarchisant la force des différentes frontières repérées, le nombre de niveaux marqués étant grosso modo proportionnel à la longueur des énoncés. Les essais d'utilisation de la prosodie en reconnaissance ont été moyennement couronnés de succès, entre autres à cause du caractère non obligatoire de la présence des indices prosodiques, de leur caractère subtil, de la variabilité interlocuteurs et de la difficulté de pondérer les évidences prosodiques face aux autres évidences (syntaxiques, par exemple).

Delattre a insisté sur le groupe de sens comme unité prosodique prégnante en français et il a affirmé que le français « manque beaucoup de moyens phonétiques pour délimiter les mots ». La comparaison avec les autres langues montre que le français est une langue où la fonction démarcative domine. Le locuteur marque en général les frontières droites des groupes de sens (par un allongement final, par un glissando montant, pour un pic de F0, par une chute de F0, etc.) et éventuellement gauche (par un saut initial, un renforcement de la consonne initiale, par une glottalisation de la voyelle, etc.). Si tel est son désir, ou si le contexte l'exige, il a la possibilité de marquer ou d'estomper les frontières des mots internes aux groupes de sens, et d'exprimer ainsi le degré de dépendance entre les mots en séquence avec une grande finesse. Les paramètres acoustiques, tels que la F0, durée, et intensité qui sont communs au marquage des accents lexicaux et des frontières dans les langues à accent (comme l'anglais) ne sont pas monopolisés en français par le marquage d'accents lexicaux et le français peut être considéré comme une langue à frontières, par excellence.

REMERCIEMENTS

Nous remercions très sincèrement les membres de LPP, Patricia Basset, Florentina Fredet, Michaela Pernon, Martine Toda, Lucile Wallet pour une relecture. Nous remercions également Cécile Fougeron pour ses remarques pertinentes.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

ADDA-DECKER Martine, GENDROT Cédric et NGUYEN Noël, 2008, « Contributions du traitement automatique de la parole à l'étude des voyelles orales du français », *Revue Traitement Automatique des Langues*, vol. 49-3 : 1-34.

BANEL Marie-Hélène and BACRI Nicole, 1994, "On metrical patterns and lexical parsing in French", *Speech Communication*, 15: 115–126.

BASSET Patricia, 1999, *Disparition des phonèmes en français spontané*, Diplôme d'Études Approfondies de Phonétique, Université Paris 3 - Sorbonne Nouvelle.

CONTENT Alain, KEARNS Ruth and FRAUENFELDER Uli, 2001, "Boundaries versus onset in syllabic segmentation", *Journal of Memory and Language*, 45-2: 177–199.

COUSTENOBLE Hélène and ARMSTRONG Lilias, 1934, *Studies in French intonation*, Cambridge, Heffner.

DE BOYSSON-BARDIES Bénédicte, 2004, *Comment la parole vient aux enfants : de la naissance jusqu'à deux ans*, Paris, Odile Jacob.

DELATTRE Pierre, 1939, « Accent de mot et accent de groupe », *The French Review*, 13-2 : 141-146.

DELATTRE Pierre, 1940, « Le mot est-il une entité phonétique en français ? », *Le Français Moderne*, 8 : 47-57.

DELATTRE Pierre, 1962, "Comparing the prosodic features of English, French, German and Spanish", *International Review of Applied Linguistics*, 1-3: 193–210.

DELATTRE Pierre, 1966, « Les dix intonations de base du français », *The French Review*, 40-1 : 1-14.

DI CRISTO Alberto, 1999, « Le cadre accentuel du français : essai de modélisation », *Langues*, 2-3 : 184-205 et 2-4 : 258-269.

DI CRISTO Alberto, à paraître, *Regards sur la prosodie du français*, Première Partie : Accentuation et Phrasé prosodique.

DUEZ Danielle, 1982, "Salient pauses and non salient pauses in three speech style", *Language and Speech*, 25-7: 11–28.

DURAND Marguerite, 1929, « Études sur les phonèmes postérieurs dans une articulation parisienne », *Revue de Phonétique*, VI: 3-4.

FANT Gunnar, 1967, "Sound, features and perception", *STL-QPSR,* n° 2-3/1967: 1–14.

FÓNAGY Ivan, 1980, « L'accent français : accent probabilitaire. Dynamique d'un changement phonétique », dans *L'Accent en fran-*

çais contemporain, Studia Phonetica, 15-4 : 123-233.

FÓNAGY Ivan, 2003, « Des fonctions de l'intonation : essai de synthèse », *Flambeau* (Revue annuelle de la section française de l'Université des Langues Étrangères de Tokyo), 29 : 1-20.

FOUGERON Cécile, 1998, *Variations articulatoires en début de constituants prosodiques de différents niveaux en français*, thèse de doctorat de l'Université Paris 3 - Sorbonne Nouvelle.

FRAISSE Paul, 1974, *Psychologie du rythme*, Paris, Puf.

GRAMMONT Maurice, 1933, *Traité de phonétique*, Paris, Delagrave.

GROSJEAN François, GROSJEAN Lysiane and LANE Harlan, 1979, "The patterns of silence : Performance structures in sentence production", *Cognitive Psychology*, 11: 58–81.

HIRST Daniel and DI CRISTO Albert, 1998, "A survey of intonation systems", in D. Hirst and A. Di Cristo (eds), *Intonation Systems : A Survey of Twenty Languages*, Cambridge, Cambridge University Press: 1–44.

KARCEVSKI Serge, 1931, « Sur la phonologie de la phrase », *Travaux du Cercle de Linguistique de Paris,* 4 : 188-227.

LEA Wayne, 1980, "Prosodic aids to speech recognition", in W. Lea (ed.), *Trends in Speech Recognition*, Englewood Cliffs (NJ), Prentice Hall Inc.: 166–205.

LEHISTE Ilse, 1960, "An acoustic-phonetic study of internal open juncture", *Phonetica,* 5: 5–54.

LEHISTE Ilse, 1979, "Perception of sentence and paragraph boundaries", in B. Lindblom and S. Ohman (eds.), *Frontiers of Speech Communication,* New York, Academic Press: 191–201.

LUCCI Vincent, 1980, « L'accent didactique. L'accent en français contemporain », *Studia Phonetica*, n° 15 : 107-121.

MAEDA Shinji, 1976, *A Characterization of American English Intonation*, PhD, Massachusetts Institute of Technology. [http://dspace.mit.edu/handle/1721.1/29189]

RIETVELD Antonius, 1980, "Word boundaries in the French language", *Language and Speech*, 23-3: 289–296.

ROSSI Mario, 1980, « Le français, langue sans accent ? », *Studia Phonetica*, 15 : 85-101.

ROSSI Mario, 1999, *L'Intonation, le système du français. Description et modélisation,* Gap, Ophrys.

STRAKA Georges, 1979, *Les Sons et les Mots*, Paris, Klincksieck.

VAISSIÈRE Jacqueline, 1974, "On French prosody", *Quarterly Progress Report*, Research Laboratory of Electronics, Massachusetts

Institute of Technology, 114: 212–223.

VAISSIÈRE Jacqueline, 1975, "Further note on French prosody", *Quarterly Progress Report*, Research Laboratory of Electronics, Massachusetts Institute of Technology, 115: 251–261.

VAISSIÈRE Jacqueline, 1977, « Premiers essais d'utilisation de la durée pour la reconnaissance en mots dans un système de reconnaissance », *Huitièmes Journées d'Etudes sur la Parole* : 345-352.

VAISSIÈRE Jacqueline, 1982, « Utilisation des paramètres suprasegmentaux en reconnaissance automatique de la parole comme aide à la segmentation », dans A. De Cristo, J.-P. Haton, M. Rossi et J. Vaissière (éds), *Prosodie et reconnaissance automatique de la parole*, Groupement des Acousticiens de Langue Française : 123-139.

VAISSIÈRE Jacqueline, 1984, "Proseidon : automatic detection of prosodic cues in continuous speech", *XIIIes JEP*: 53–66

VAISSIÈRE Jacqueline,1983, "Language-independent prosodic features", in A. Cutler and D. R. Ladd (eds.), *Prosody : Models and Measurements*, Heidelberg, Springer-Verlag: 53-56.

VAISSIÈRE Jacqueline, 1986, "Variance and invariance at the world level", in J. S. Perkell and D. H. Klatt (eds.), *Invariance and Variability in Speech Process*, Hillsdale (NJ), Lawrence Erlbaum Associates: 534–539.

VAISSIÈRE Jacqueline, 1988, "The use of prosodic parameters in automatic speech recognition", in H. Niemann *et alii* (eds.), *Recent Advances in Speech Understanding and Dialog System*, Nato ASI Series, Heidelberg, Springer-Verlag: 71–99.

VAISSIÈRE Jacqueline, 1991, "Rhythm, accentuation and final lengthening in French", in J. Sundberg, L. Nord and R. Carlson (eds.), *Language, Music, Speech and Brain, Proceedings of an International Symposium at the Wenner-Gren Center, Stockholm, 5-8 september 1990*, London, Macmillan Press: 108–120.

VAISSIÈRE Jacqueline, 1995, "Phonetic explanations for cross-linguistic similarities", *Phonetica*, 52: 123–130.

VAISSIÈRE Jacqueline, 1996, "From Latin to Modern French: on diachronic changes and synchronic variations", *Arbeitsbericht, Insitut für Phonetic and digitale Sprachverarbeiting*, Universität Kiel, 31: 61–74.

VAISSIÈRE Jacqueline, 2004, "Perception of intonation", in D. B. Pisoni and R. E. Remez (eds.), *The Handbook of Speech Perception*, Oxford, Blackwell: 236–263.

VAISSIÈRE Jacqueline, 2007, *La Phonétique*, Que Sais-Je ?, Puf (2e éd.)

VAISSIÈRE Jacqueline and MICHAUD Alexis, 2006, "Prosodic constituents in French : A data-driven approach", in I. Fónagy, Y. Kawaguchi and T. Moriguchi (eds.), *Prosody and Syntax : Cross-linguistic Perspectives*, Amsterdam, Benjamins: 47–63 (hal-00130794).

WENK Brian and WIOLAND François, 1982, "Is French really syllable timed?", *Journal of Phonetics,* 10: 193–215.

3

LES HÉSITATIONS VOCALIQUES À TRAVERS LES LANGUES : À LA RECHERCHE DE FRONTIÈRES

Ioana VASILESCU et Martine ADDA-DECKER [1]
Limsi-CNRS

INTRODUCTION

La présente contribution porte sur l'analyse des paramètres acoustiques et prosodiques permettant de définir les hésitations vocaliques au sein d'une langue et à travers les langues. L'étude des marques d'hésitation connaît un intérêt récent grandissant grâce notamment au progrès des technologies de la parole permettant d'explorer de grands corpus de parole tout-venant et s'intéressant de plus en plus à la parole spontanée et semi-préparée. Dans ce type de parole, les phénomènes d'hésitation, souvent associées aux marques du travail de formulation du discours (Candea 2000), par exemple hésitations vocaliques, pauses silencieuses, allongements vocaliques, répétitions, etc., sont largement présentes et soulèvent la question inévitable de leur modélisation.

Nous appelons ici « hésitation vocalique » l'insertion dans le flux verbal d'une voyelle fortement allongée, typiquement « euh » en français. Les hésitations vocaliques sont particulièrement courantes dans la parole, pouvant atteindre jusqu'à 5 % des données suivant les situations (Vasilescu & Adda-Decker 2006b). Nous opérons une distinction entre voyelles d'hésitation et voyelles intra-lexicales allongées (par ex. « la_euh » *vs* « laaaaa »), ces dernières faisant partie intégrante du mot. Nous notons également des réalisations différentes des

1. Ce travail a été mené en collaboration avec Rena Nemoto, doctorante au laboratoire Limsi-CNRS. Nous tenons à remercier Maria Candea pour la lecture et les commentaires d'une première version.

hésitations vocaliques : elles peuvent être attachées à un mot (« donc_euh ») ou autonomes, séparées par des pauses silencieuses du contexte environnant (« donc//euh ») ; elles peuvent également être simplement vocaliques ou présentent une structure plus complexe, par ex. coda consonantique nasal (comme l'hésitation « um » en anglais américain). Enfin, les transcriptions orthographiques des hésitations vocaliques varient à travers les langues, par ex. « euh » en français, « eh » en espagnol, « uh/um » en anglais américain, ou bien « er » en anglais britannique, suggérant des différences dans leur perception par les auditeurs natifs.

Nos travaux portent sur l'analyse des *paramètres acoustiques et prosodiques* des hésitations vocaliques multilingues dans les grands corpus oraux employés en traitement automatique de la parole et des langues [2]. L'objectif de nos démarches est de caractériser les hésitations vocaliques à travers leurs propriétés acoustiques et prosodiques afin de mettre en valeur les traits universels, c'est-à-dire partagés par toutes les langues *vs* ceux qui permettent de définir le phénomène au sein d'un idiome. Cette approche implique également un questionnement au sujet des *frontières intra- et inter-langues des hésitations vocaliques*.

Nous avons choisi de développer ici plus particulièrement les *frontières de timbre des hésitations vocaliques* au sein et à travers les langues, en nous focalisant sur trois langues : l'anglais (américain), le français et l'espagnol [3].

L'intérêt plus large de notre travail est à mettre en lien avec le traitement automatique, et notamment avec l'identification automatique des langues : nous voulons construire des modèles pertinents d'hésitations vocaliques dépendants ou indépendants des langues.

1. STATUT ET FONCTION DES HÉSITATIONS VOCALIQUES

L'intérêt pour le *statut* et la *fonction* des hésitations vocaliques dans la langue est ancien. Dès 1933, Bloomfield note leur présence dans la langue parlée et les situe parmi les facteurs non linguistiques pouvant intervenir dans les productions orales. Maclay and Osgood (1959) entérinent cette vision du phénomène lorsqu'ils font la différence entre une parole fluente, bien articulée, et son pendant « disfluent » marqué par divers événements non verbaux comme les pauses. Ces dernières peuvent être silencieuses, ou bien remplies de vocalisations :

2. Pour une bibliographie complète, v. http://www.limsi.fr/individu/ioana/.

3. Pour une description du corpus sur lequel se basent ces réflexions, v. Vasilescu & Adda-Decker 2006a : 140-149. Une analyse acoustique préliminaire du timbre des hésitations vocaliques dans huit langues (anglais américain, arabe moyen-oriental, chinois mandarin, français, allemand, italien, espagnol, portugais) se trouve dans Candea *et alii* 2005 : 47-51.

les hésitations vocaliques correspondraient à la version vocalisée des pauses. Le *statut* de *disfluence* au sein du système langagier reste ainsi incontestable plusieurs décennies durant : linguistes, psycholinguistes, sociolinguistes, cliniciens… s'intéressent alors à la *fonction* particulière des hésitations vocaliques à l'intérieur des échanges verbaux. Différentes analyses et expérimentations dans la production et la perception des hésitations vocaliques aussi bien dans la parole normale (par ex. Goldman-Eisler 1956, Grosjean & Deschamps 1975, Shriberg 1994, Brennan & Williams 1995, Duez 2001, etc.) que pathologique (par ex. Butterworth 1979 pour l'aphasie) convergent vers une description des hésitations vocaliques en tant que marqueurs de l'effort du locuteur à construire son message (Clark & Fox Tree 2002). Le locuteur a un but communicatif à atteindre et les hésitations vocaliques, comme d'autres marques du travail de formulation, témoignent de son travail de mise en mots de la pensée (Chafe 1980). En conséquence, les hésitations vocaliques illustrent un travail d'édition à plusieurs niveaux : recherche lexicale, syntaxique, marque d'agencement d'unités discursives, etc.

Si cette perspective sur la *fonction* des hésitations vocaliques fait toujours l'unanimité, un nouveau point de vue sur leur *statut* s'est plus récemment imposé. Il est issu des travaux des cognitivistes H. Clark et J. E. Fox Tree (Clark 2002, Clark & Fox Tree 2002). Ils se sont penchés sur la distribution des deux hésitations vocaliques recensées en anglais américain, « uh » et « um », dans des échanges verbaux enregistrés et ont posé l'hypothèse d'une distribution complémentaire et d'un statut lexical des deux unités. « uh » et « um » seraient ainsi des mots de l'anglais et feraient partie de la classe des interjections. Si l'inclusion de « uh » et « um » dans la classe des interjections est contestée par certains chercheurs (O'Connell & Kowal 2004), leur statut de mots de la langue ou du moins de « verbalisations systématiques » s'est néanmoins imposé. Selon ces chercheurs, les hésitations vocaliques ont été injustement appelées « disfluences » dans un cadre d'analyse biaisé par une vision de la langue de l'écrit, donc bien formée et dépourvue de tout travail de brouillon.

2. HÉSITATIONS VOCALIQUES ET TRAITEMENT AUTOMATIQUE DES LANGUES

Les études qui leur sont consacrées dans le cadre des *approches automatiques* tentent d'établir des spécificités acoustiques et prosodiques à l'intérieur d'une langue (intra-langue) et à travers les langues (inter-langue) des hésitations vocaliques. Le but est d'isoler correctement ces événements dans le flux de parole continue (Shriberg 1994).

Ainsi, dans le cadre de la *transcription automatique de la parole*, la prise en compte d'un flux acoustique continu implique la modélisa-

tion de la totalité des phénomènes présents dans le signal de parole : des mots associés à une représentation phonologique dans le dictionnaire de prononciations, mais également des respirations, des hésitations, des fragments de mots peu ou mal articulés, etc. (Adda-Decker 2006). Par conséquent, afin d'aboutir à une modélisation fiable des hésitations vocaliques, il est important de trouver des particularités permettant de les isoler en tant que telles dans le flux de parole et de ne pas les confondre avec d'autres réalisations similaires, notamment des voyelles intra-lexicales allongées. L'analyse des hésitations vocaliques soulève ainsi la question du marquage au sein de l'ensemble d'items partageant des traits (acoustico-prosodiques) communs, dont les allongements vocaliques de segments intra-lexicaux, mais également les respirations, etc.

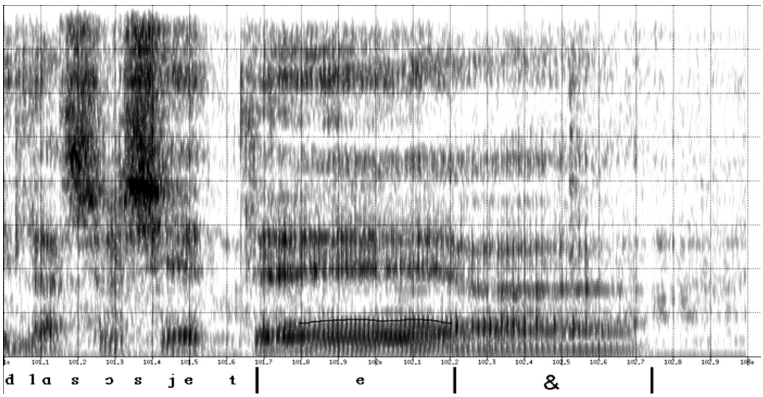


Figure 1. Spectrogramme du syntagme « d'la société euh » [d#la#sɔsjete#&]. La voyelle d'hésitation est signalée par &.

L'exemple en français de la Figure 1 montrant le spectrogramme du syntagme « d' la société_euh » est illustratif pour cette problématique. L'hésitation vocalique « euh » [4] est attachée au mot précédent « société » lequel finit de surcroît en syllabe ouverte dont la voyelle noyau /e/ est fortement allongée. La voyelle finale allongée /e/ et l'hésitation vocalique « euh » sont donc juxtaposées. Le système automatique pose une frontière dans ce continuum vocalique partageant un nombre de traits acoustico-prosodiques communs (durée également importante des deux segments, absence de rupture de fréquence fondamentale, similarité de timbre). Ce cas de figure est particulièrement

4. Il est habituel d'encoder les hésitations vocaliques dans le traitement automatique par le signe & : nous l'emploierons dans cet article lorsqu'il s'agit d'hésitations vocaliques en général. Nous utiliserons les transcriptions orthographiques lorsque nous ferons référence à l'hésitation vocalique d'une langue donnée.

fréquent dans la parole spontanée, conversationnelle, tout particulièrement en français, où l'on a affaire à une continuité entre schwa, allongement et hésitation (Adda-Decker 2007).

Pour ce qui est de *l'identification automatique des langues*, l'analyse acoustico-prosodique des hésitations vocaliques a comme but de trancher entre deux modèles potentiels du phénomène : un, indépendant de la langue, qui suppose que les hésitations vocaliques sont des réalisations « universelles » partageant des traits communs à travers les langues, et un second, dépendant de la langue, qui pose une variabilité inter-langues des hésitations vocaliques comprenant des traits acoustico-prosodiques spécifiques. Dans le dernier cas de figure, les hésitations vocaliques feraient partie des phénomènes caractéristiques permettant de définir une langue dans un ensemble d'idiomes.

Parmi les paramètres analysés, *la fréquence fondamentale* (F0)*, la durée et le timbre* (la distribution des voyelles support [5] des hésitations vocaliques dans le triangle ou quadrilatère vocalique obtenu grâce aux valeurs des deux premiers formants F1 et F2) se sont révélés particulièrement informatifs et ont permis de caractériser ce phénomène dans différentes langues (v. Shriberg 1994 pour l'anglais américain, Swerts 1998 pour le néerlandais, Zhao & Jurafsky 2005 pour le chinois mandarin, etc.).

La *durée* et la *fréquence* fondamentale (F0) sont des paramètres dont les caractéristiques semblent être « universellement » vérifiées (Shriberg 1994, Clark & Fox Tree 2002, Candea 2000, Duez 2001, Zhao & Jurafsky 2005, Vasilescu, Candea & Adda-Decker 2005, etc.). Il découle des études citées ci-dessus que la durée moyenne des hésitations vocaliques est particulièrement importante comparée à d'autres segments, avoisinant 300 ms dans toutes les langues, bien au delà de la durée des voyelles intra-lexicales (estimée autour de 80 ms) et dépassant celle d'une syllabe accentuée (estimée autour de 200 ms), tandis que la F0 présente un contour plat ou légèrement descendant, éventuellement en rupture avec le contexte lexical environnant. Les motifs « universels » déployés par les deux paramètres durée et F0 appuient l'hypothèse de la dominante physiologique primant dans la production des hésitations et du statut indépendant de la langue du phénomène. Les deux paramètres semblent être particulièrement robustes pour isoler les hésitations vocaliques dans le flux de parole. Ils sont donc susceptibles d'être utiles dans le cadre de la transcription automatique de la parole.

Pour ce qui est du *timbre* des hésitations vocaliques, les études lui étant dédiées sont moins nombreuses que celles consacrées à la *durée*

5. Nous définissons la voyelle support comme le segment vocalique le plus long et le plus stable d'une hésitation vocalique, possédant ou non un segment adjacent (par exemple, coda nasal).

et à la F0. La plupart des études présentent le *timbre* comme un paramètre dont les caractéristiques sont généralisables à travers les langues : la voyelle support de l'hésitation vocalique est plutôt neutre, correspondant à une position relativement centrale de type schwa du triangle vocalique, voire proche d'un état de repos articulatoire (Shriberg 1994, Clark & Fox Tree 2002). Dans des études publiées récemment dans lesquelles nous décrivons des analyses formantiques de voyelles supports des hésitations vocaliques dans plusieurs langues, nous apportons toutefois des éléments soutenant l'hypothèse d'un caractère dépendant des langues du timbre des hésitations vocaliques (Candea, Vasilescu & Adda-Decker 2005 ; Vasilescu & Adda-Decker 2006a ; Vasilescu & Adda-Decker 2006b ; Vasilescu, Adda-Decker & Nemoto 2007). Dans les sections suivantes, après une brève présentation du corpus d'étude, nous aborderons la question du *timbre* des hésitations vocaliques en tant que paramètre permettant de mettre en valeur des frontières intra- et inter-langues du phénomène analysé.

3. CORPUS D'ÉTUDE

Nous faisons appel ici à des données orales présentes dans notre laboratoire grâce à différents projets européens et internationaux : il s'agit essentiellement de données enregistrées et transcrites de type « parole semi-préparée » (journaux télévisés, débats parlementaires). Pour cette étude, entre 1 000 et 4 000 occurrences d'hésitations vocaliques par langue ont été extraites automatiquement [6] grâce au système d'alignement automatique développé au Limsi (Gauvain, Lamel & Adda 2002). Les hésitations vocaliques ont également été vérifiées manuellement afin d'éliminer des erreurs potentielles d'extraction du système. Simultanément des voyelles intra-lexicales dans tous les contextes lexicaux attestés ont été extraites automatiquement. Les analyses se basent essentiellement sur les productions des locuteurs masculins, plus nombreux dans les données journalistiques.

4. FRONTIÈRES DE TIMBRE INTRA-LANGUE DES HÉSITATIONS VOCALIQUES

Nous nous intéressons ici au *timbre* des hésitations vocaliques en rapport avec l'inventaire vocalique de la langue. Une question sous-jacente liée à la modélisation des hésitations vocaliques dans le cadre des approches automatiques, est celle de la frontière de qualité vocali-

6. Nous avons voulu retenir pour cet article des hésitations prototypiques notamment en termes de timbre, donc délimitées par des frontières temporelles du contexte lexical environnant afin d'exclure toute confusion avec des voyelles intra-lexicales (voir sections suivantes). À cet effet nous avons extrait essentiellement des hésitations vocaliques autonomes (par exemple, en français, des « euh » précédés et suivis d'une pause silencieuse).

que entre hésitations vocaliques et voyelles intra-lexicales.

De nombreuses études sur le statut des hésitations vocaliques dans la langue, évoquées dans la première partie de ce travail, envisagent ce phénomène comme extra-systémique. Les hésitations vocaliques seraient donc des événements non-lexicaux. Ce point de vue permet aussi d'appuyer l'hypothèse d'un timbre extra-lexical et indépendant de la langue des hésitations vocaliques : l'idée d'un timbre central, de type neutre ou schwa, voire proche de la position de repos des articulateurs a été ainsi défendue dans nombre d'études consacrées à ce paramètre. Ce point de vue fait l'hypothèse d'une frontière nette entre hésitations vocaliques et segments intra-lexicaux : les hésitations vocaliques seraient plus proches d'un repos des articulateurs que d'une voyelle de la langue.

Quelques démarches récentes remettent toutefois en cause la qualité neutre, centrale et « universelle » du timbre des hésitations vocaliques.

– Une première étude, menée par Gick, Wilson, Koch & Cook (2004) fait appel à l'imagerie avec des rayons X et évalue la position des articulateurs en position de repos dans deux langues (anglais et français). L'étude permet de conforter l'idée d'un positionnement des articulateurs en repos similaire à celui correspondant à une voyelle neutre, mais constate aussi une variabilité interlangues. Les auteurs avancent ainsi l'hypothèse que la position de repos serait dépendante de la langue. Si les voyelles supports des hésitations vocaliques étaient proches de cette position de repos, elles présenteraient des différences à travers les langues.
– Une seconde étude, que nous avons publiée récemment, a porté, elle, sur la perception des hésitations vocaliques multilingues par les auditeurs. Des hésitations vocaliques en huit langues ont été extraites de leur contexte lexical et présentées en isolation à un groupe d'auditeurs. Les scores en identification correcte des hésitations comme appartenant à une langue donnée parmi huit ont permis d'avancer l'hypothèse d'une spécificité de leurs timbres à travers les langues (Vasilescu, Candea & Adda-Decker 2005).
– Enfin, les études acoustiques citées à la fin de la section précédente nous ont permis de noter une variabilité de timbre dans huit langues considérées : anglais américain, arabe moyen-oriental, chinois mandarin, français, allemand, italien, espagnol, portugais. Dans ces études nous avons mesuré le timbre moyen des hésitations vocaliques dans chaque langue et noté une variabilité interlangue de ce paramètre. Les différences de timbre ont une validité statistique pour certaines de ces langues.

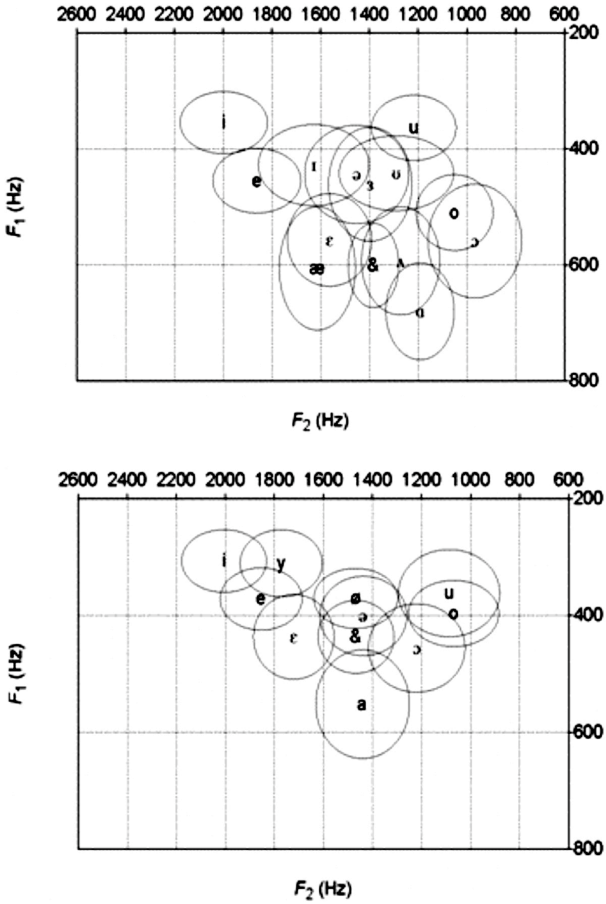


Figure 2a. Représentation en ellipse des voyelles intra-lexicales et hésitation vocalique (encodées &) en anglais américain et en français [7].

En partant de ces observations, nous nous emploierons ici à situer le timbre des hésitations vocaliques en rapport avec la position centrale et avec les timbres intra-lexicaux des langues analysées. Nous discuterons les frontières qu'on peut établir entre hésitations et ces différentes qualités vocaliques. Pour ce faire, nous exploitons des données formantiques extraites automatiquement : il s'agit de valeurs moyennes par segment vocalique des deux premiers formants (F1, F2) des voyelles d'hésitation et intra-lexicales dans tous les contextes d'occurrence [8]. Ces mesures permettent de représenter toutes les

7. Les ellipses incluent environ 40 % des données.

8. Il s'agit de données utilisées par ailleurs dans Vasilescu & Adda-Decker 2006a et

voyelles, y compris celles d'hésitation, dans un espace délimité par les deux formants F1 et F2 : le positionnement de la voyelle d'hésitation par rapport au centre de l'espace vocalique et aux timbres intra-lexicaux est ainsi précisément illustré. Les figures 2a et 2b représentent les hésitations vocaliques et les voyelles intra-lexicales dans l'espace F1/F2 dans les trois langues. Nous avons opté pour une représentation en ellipses de la distribution des voyelles (intra-lexicales et d'hésitation) car elle permet de rendre compte de la variabilité inter-vocalique et par là même des frontières entre les différents timbres.

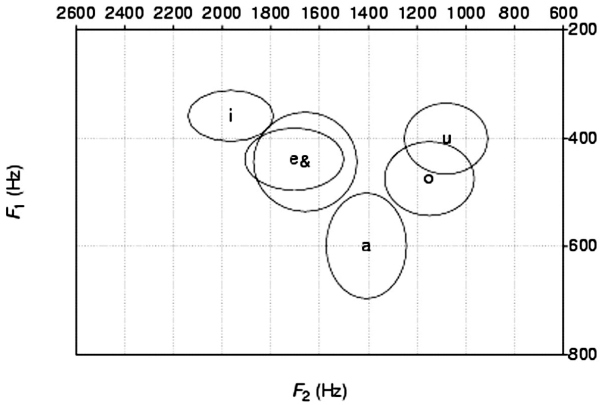


Figure 2b. Représentation en ellipse des voyelles intra-lexicales et hésitation vocalique (encodées &) en espagnol.

Les figures 2a et 2b montrent d'abord qu'un recouvrement inter-timbres des segments intra-lexicaux est à noter pour toutes les langues et notamment pour celles ayant un inventaire vocalique riche, comme l'anglais américain et le français. Les hésitations vocaliques, elles, déploient dans les trois langues une qualité vocalique proche d'un ou de plusieurs timbres attestés dans le système vocalique de la langue. Le timbre des hésitations vocaliques est (relativement) central en anglais américain et français mais antérieur mi-ouvert en espagnol. Plus précisément, en français l'hésitation occupe une zone centrale légèrement antérieure du quadrilatère vocalique et pourrait ainsi être encodée phonétiquement comme /œ/, /ø/ ou /ə/ [9], tandis qu'en espa-

Vasilescu *et alii* 2007. Nous renvoyons le lecteur à ces publications pour une description détaillée de la méthodologie d'extraction.

9. Dans le cadre du traitement automatique, nous rassemblons sous le nom de *schwa* à la fois des occurrences de schwa tel que défini dans les dictionnaires, à savoir une voyelle qui peut être prononcée ou non selon le contexte et le registre, et les « eu-ouvert » [œ], ces derniers étant cependant beaucoup moins nombreux. Lorsque les schwas sont réalisés, leur timbre est très proche, voire identique à [œ], [ø] (Fougeron *et alii* 2007).

gnol on note une intersection importante avec la zone antérieure mi-ouverte correspondant à la voyelle intra-lexicale /e/. En anglais américain, la voyelle d'hésitation déploie un timbre plutôt central ouvert à l'intersection des timbres /e/, /ʌ/, /æ/. En français et en anglais américain le timbre de l'hésitation est à la frontière de plusieurs timbres du système : des intersections partielles avec au moins deux timbres sont ainsi à noter. Elles sont plus importantes lorsqu'il s'agit de timbres de type central ouvert ou mi-ouvert. Le cas de l'espagnol est différent dans la mesure où une superposition quasi totale avec le timbre /e/ est constatée. Par ailleurs, les différences de timbre et le degré de superposition avec les distributions des segments intra-lexicaux ont une validité statistique (Vasilescu, Adda-Decker & Nemoto 2007). Ces données montrent que :

– le timbre plutôt central caractérise deux sur trois des langues analysées, mais il n'est en aucun cas un timbre « par défaut » des hésitations vocaliques et il ne peut pas être réduit à la qualité vocalique centrale prototypique (par définition, il s'agirait du timbre encodé /ə/) ;
– le timbre des hésitations vocaliques est dépendant de la langue, il présente des degrés d'intersection différents avec des timbres attestés dans le système, de type central ou autre. De ce fait, une frontière nette entre hésitation vocalique et segments intra-lexicaux s'avère difficile à poser, du moins lorsqu'elle s'appuie uniquement sur le timbre. Cette démarcation est d'autant plus complexe que l'inventaire vocalique est riche, ce qui implique un recouvrement plus important des timbres vocaliques en général.

Cependant, lorsque les paramètres *timbre* et *durée* sont considérés simultanément, une frontière entre hésitations vocaliques et voyelles intra-lexicales devient envisageable. Comme mentionné dans la section 1, les voyelles d'hésitation présentent des durées significativement supérieures en moyenne à celles des voyelles intra-lexicales. Or, il a été montré qu'une corrélation entre le timbre des voyelles en général et la durée peut être établie : plus les voyelles sont courtes, plus elles déploient des timbres de type central (schwa) (Adda-Decker & Gendrot 2005). Par conséquent, les voyelles d'hésitation dont le timbre est proche ou quasi-identique à un timbre attesté dans le système se démarquent des voyelles intra-lexicales par leur caractère plus périphérique et généralement plus ouvert en raison de leur durée plus importante (Vasilescu, Adda-Decker & Nemoto 2007).

A l'issue de cette section, nous pouvons noter que le timbre des hésitations vocaliques semble se situer sur un continuum entre une qualité vocalique plutôt centrale (donc proche de ce qu'on appelle une voyelle neutre) et différents timbres attestés dans le système. De plus,

même s'il est possible de délimiter acoustiquement un timbre moyen des hésitations vocaliques pour chaque langue à travers des valeurs spécifiques des formants F1 et F2, il n'est pas aisé de déterminer une frontière nette entre la qualité vocalique des hésitations et celle des voyelles intra-lexicales, d'une part, et la position centrale, d'autre part.

5. FRONTIÈRES DE TIMBRE INTER-LANGUE DES HÉSITATIONS VOCALIQUES

A travers l'analyse du timbre des voyelles d'hésitation comparé aux qualités vocaliques des segments intra-lexicaux nous avons pu mettre en relation les hésitations vocaliques et le système vocalique de la langue : nous avons proposé l'idée d'un continuum vocalique *voyelle centrale/hésitation vocalique/voyelles intra-lexicales* avec des frontières permissives entre les différents timbres. En raison de la proximité avec certains timbres intra-lexicaux, des symboles phonétiques différents ont été proposés pour les hésitations vocaliques des trois langues analysées. Ainsi, d'un point de vue inter-langue, les observations faites jusqu'ici présagent des réalisations différentes des hésitations vocaliques à travers les langues.

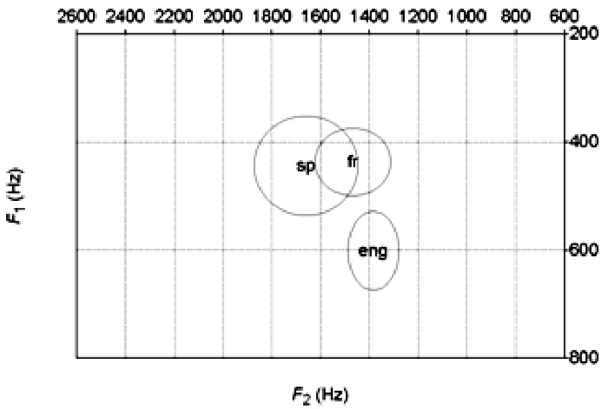


Figure 3. Représentation en ellipse des voyelles d'hésitation en anglais américain (eng), français (fr) et espagnol (sp).

La figure 3 donne une représentation en ellipses des timbres des hésitations vocaliques : la variabilité intra- et inter-langue du phénomène est ainsi mise en évidence. Elle permet de d'observer que les timbres des voyelles d'hésitation varient selon la langue, mêmes si les frontières inter-langues dans l'espace déterminé par les deux premiers formants F1 et F2 sont permissives : les distributions des voyelles d'hésitation du français et de l'espagnol présentent des zones de recouvrement importantes.

Il serait pertinent d'envisager un modèle d'hésitation dépendant de la langue dans la mesure où chaque langue analysée ici déploie un prototype distinct de timbre d'hésitation. Il s'agirait d'une voyelle centrale ouverte en anglais américain, centrale mi-fermée en français et antérieure mi-fermée en espagnol [10]. Par ailleurs, dans une étude récente nous avons pu montrer que les différences entre les trois timbres ont une validité statistique (Vasilescu *et alii* 2007).

L'observation formulée au sujet des frontières intra-langue des voyelles d'hésitation peut être généralisée au niveau inter-langue de l'analyse : les langues considérées ici semblent préférer des timbres occupant une zone plutôt antérieure et centrale (mi)ouverte de l'espace vocalique. Cela entraîne une forte intersection des réalisations vocaliques possibles pour le français et l'espagnol (figure 3).

Enfin, il nous semble intéressant de noter le réajustement de qualité vocalique et par là même des frontières inter-langues des hésitations vocaliques lorsqu'on s'exprime en L2. Nous avons montré dans (Vasilescu & Adda-Decker 2006b) que des natifs de français s'exprimant en anglais produisent des hésitations dont le timbre représente une interpolation entre le timbre de l'hésitation vocalique de leur langue maternelle et de celle de la langue cible. Sur ce continuum vocalique, les hésitations vocaliques occupent des positions intermédiaires proches soit de /œ/, /ɸ/ (comme en français), soit de /ɛ/, /æ/, /ʌ/ (comme en anglais américain). Ce continuum concerne tout particulièrement le premier formant, correspondant à l'ouverture/fermeture du conduit vocal. Dans l'étude citée ci-dessus ces réalisations intermédiaires ont été mises en lien avec le degré de maîtrise de L2 du locuteur.

Pour conclure sur cette comparaison inter-langues des hésitations vocaliques, nous pouvons noter que le motif de la frontière permissive entre les différents timbres s'applique à ce niveau comme au niveau intra-langue. Des spécificités inter-langues peuvent être déterminées en raison des différences moyennes des valeurs formantiques qui permettent de valider statistiquement des modèles d'hésitation dépendants de la langue (Vasilescu, Adda-Decker & Nemoto 2007). Nos données montrent toutefois que les qualités vocaliques des hésitations se positionnement sur un continuum *voyelle centrale / voyelle antérieure* et que le degré d'ouverture moyen est largement préféré.

6. DISCUSSION

Caractériser les hésitations vocaliques dans les grands corpus oraux du point de vue de leurs particularités acoustiques et prosodiques au sein

10. Bien évidemment, afin de généraliser les observations formulées dans cette section et de mettre en œuvre des modèles dépendants des langues dans un cadre automatique, il est indispensable d'élargir cette analyse à plus d'idiomes.

d'une langue et à travers les langues est depuis peu rendu possible grâce aux techniques issues du traitement automatique de la parole. Cette démarche apporte de nouveaux éclairages à la question des frontières des hésitations vocaliques par rapport à d'autres réalisations similaires d'une langue donnée. Dans une perspective interlinguistique, elle permet d'identifier des traits différenciant les hésitations d'une langue de celles d'une autre langue. Dans cet article nous nous sommes intéressées aux frontières de timbre des hésitations vocaliques au sein d'une langue et à travers les langues. Grâce à des analyses formantiques d'hésitations vocaliques et de voyelles intra-lexicales dans trois langues, nous avons pu mettre en évidence la complexité du phénomène et le caractère permissif des frontières. Au sein d'une langue les hésitations se situent sur un continuum vocalique allant d'une position centrale, dans le triangle ou le quadrilatère vocalique, jusqu'à certains timbres de voyelles intra-lexicales. L'analyse inter-langues permet de noter un même continuum sur un axe central-antérieur d'aperture ouverte / mi-ouverte.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

ADDA-DECKER Martine, 2006, « De la reconnaissance automatique de la parole à l'analyse linguistique de corpus oraux », *Actes des XXVIes Journées d'Etude sur la parole JEP'06*.

ADDA-DECKER Martine, 2007, « Problèmes posés par le schwa en reconnaissance et en alignement automatique de la parole », *Actes des Cinquièmes Journées d'Études Linguistiques de Nantes*.

ADDA-DECKER Martine and GENDROT Cédric, 2005, "Impact of duration on F1/F2 formant values of oral vowels: an automatic analysis of large broadcast news corpora", *9th European Conference on Speech Communication and Technology, Interspeech 2005,* http://www.isca-speech.org/archive/interspeech_2005/.

BLOOMFIELD Leonard, (1914) 1933, *Language*, New York, Henry Holt.

BRENNAN Susan and WILLIAMS Maurice, 1995, "The feeling of another's knowing: prosody and filled pauses as cue to listeners about the metacognitive states of speakers", *Journal of Memory and Language*, 34: 383–398.

BUTTERWORTH Brian, 1979, "Hesitation and the production of verbal paraphasias and neologisms in jargon aphasia", *Brain and Language*, 8: 133–161.

CANDEA Maria, 2000, *Contribution à l'étude des pauses silencieuses et des phénomènes dits d'hésitation en français oral spontané,* thèse de doctorat de l'Université Paris 3 - Sorbonne Nouvelle.

CANDEA Maria, VASILESCU Ioana, ADDA-DECKER Martine, 2005, "Inter- and intra-language acoustic analysis of autonomous fillers", *Proceedings of Disfluency in Spontaneous Speech Workshop*, *DISS'05* http://www.isca-speech.org/archive/diss_05/index.html

CHAFE Wallace, 1980, *The Pear Stories: Cognitive, Cultural, and Linguistic Aspects of narrative Productions*, Norwood (NJ), Ablex.

CLARK Herb, 2002, "Speaking in time", *Speech Communication*, 36: 5–13.

CLARK Herb and FOX TREE Jean, 2002, "Using *uh* and *um* in spontaneous speaking", *Cognition,* 84: 73–111.

DUEZ Danielle, 2001, « Caractéristiques acoustiques et phonétiques des pauses remplies dans la conversation en français », *Travaux Interdisciplinaires du Laboratoire Parole et Langage,* 20 : 31-48 (http://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00285404/en/).

FOUGERON Cécile, GENDROT Cédric and BÜRKI Audrey, 2007, "On the acoustic characteristics of the French schwa", *Proceedings of ICPhS*, Saarbrucken, Allemagne.

GAUVAIN Jean-Luc, LAMEL Lori and ADDA Gilles, 2002, "The Limsi broadcast news transcription system", *Speech Communication*, 37 (1-2): 89–108.

GICK Bryan, WILSON Ian, KOCH Karsten and COOK Clare, 2004, "Language specific articulatory settings: evidence from inter-utterance rest position", *Phonetica*, 61 (4): 220–233.

GOLDMAN-EISLER Frieda, 1956, "The determinants of the rate of speech output and their mutual relations", *Journal of Psychosomatic research*, 1: 137–143.

GROSJEAN François et DESCHAMPS Alain, 1975, « Analyse contrastive des variables temporelles de l'anglais et du français: vitesse de parole et variables composantes: phénomènes d'hésitation », *Phonetica*, 31 : 144-184.

MACLAY Howard and OSGOOD Charles, 1959, "Hesitation phenomena in spontaneous English speech", *Word*, 15: 19–44.

NEMOTO Rena, 2006, *Hésitation vocalique autonome* vs *système phonétique de la langue : étude acoustique en plusieurs langues*, mémoire de DESS, Limsi-CNRS.

O'CONNELL Daniel and KOWAL Sabine, 2004, "The history of research on filled pauses as evidence of the written language bias in linguistics (Linell, 1982)", *Journal of Psycholinguistic Research*, 33 (6): 459–474.

SHRIBERG Elizabeth Ellen, 1994, *Preliminaries to a Theory of Speech Disfluencies*, PhD thesis, University of California at Berkeley.

SWERTS Marc, 1998, "Filled pauses as markers of discourse structure", *Journal of Pragmatics*, 30: 487–496.

VASILESCU Ioana, CANDEA Maria and ADDA-DECKER Martine, 2005, "Perceptual salience of language-specific acoustic differences in autonomous fillers across eight languages", *9th European Conference on Speech Communication and Technology, Interspeech 2005,* http://www.isca-speech.org/archive/interspeech_2005/

VASILESCU Ioana and ADDA-DECKER Martine, 2006a, "A cross-language study of acoustic and prosodic characteristics of vocalic hesitations", *The Fundamentals of Verbal and Non-verbal Communication and the Biometrical Issue, Nato Security Through Science Program*, IOS Press BV: 140–149.

VASILESCU Ioana and ADDA-DECKER Martine, 2006b, "Language, gender, speaking style and language proficiency as factors characterizing autonomous vocalic fillers in spontaneous speech", *Proceedings of International Conference on Speech and Language Processing*, Pittsburgh (IL), USA.

VASILESCU Ioana, ADDA-DECKER Martine and NEMOTO Rena, 2007, "Vocalic hesitations vs. vocalic systems: a cross-language comparison", *Proceedings of ICPhS 2007*, http://www.icphs2007.de/conference/contents.html

ZHAO Yuan and JURAFSKY Dan, 2005, "A preliminary study of mandarin filled pauses", *Proceedings of Disfluency in Spontaneous Speech Workshop*, *DISS'05* http://www.isca-speech.org/archive/diss_05/index.html.

4

AUX FRONTIÈRES DE L'ÉCOUTE

DURÉE DES ÉCHANTILLONS ET CHOIX DES AUDITEURS : DEUX VARIABLES DÉTERMINANTES DANS LA CONSTRUCTION DES TESTS DE PERCEPTION [1]

Séverine MORANGE
EA 1483, Recherches sur le français contemporain (Université Paris 3)
LCPE - LAM, UMR 7190, Langages, cognition, pratiques, ergonomie
CNRS, Université Paris 6 - Pierre et Marie Curie,
Ministère de la Culture et de la Communication

et Maria CANDEA
EA 1483, Recherches sur le français contemporain (Université Paris 3)

INTRODUCTION

Cet article s'inscrit dans la tradition réflexive qui se pratique régulièrement en sciences humaines, et vise à questionner le mode de constitution des données d'expérience, et ce à partir d'une analyse des frontières des variables sélectionnées pour l'élaboration de tests de perception. En effet, dans l'espace pluridisciplinaire qui nous concerne ici, celui qui met en relation linguistique et psychologie cognitive, il nous a semblé intéressant de discuter des variables descriptives des phénomènes langagiers impliqués dans les protocoles expérimentaux, dans la mesure où les frontières de ces variables sont données implicitement, d'évidence, et peuvent s'avérer parfois problématiques. Nous prendrons l'exemple de tests d'écoute – ou tests de perception –,

1. Nous remercions Y. Grinshpun et les membres du LCPE – tout particulièrement D. Dubois, J. Poitevineau, G. Delepaut, E. Mahler – pour la lecture et les commentaires d'une première version de cet article.

que nous avons été amenées à pratiquer dans des études antérieures, et nous mettrons en avant les interrogations que nous avons rencontrées dans la mise en place de ces expérimentations. Les tests dont nous traitons consistent le plus souvent à faire écouter des échantillons sonores à un groupe de sujets humains. Après chaque écoute, ces derniers sont impliqués dans une tâche à partir de consignes précises ; souvent ils doivent répondre à des questions sur ce qu'ils entendent afin de tester des hypothèses sur les processus généraux de perception, d'identification, et d'évaluation.

Dans la mise en œuvre des tests d'écoute liés au champ de la linguistique nous avons dû procéder à la sélection du matériel sonore, des sujets à interroger, et à la formulation des consignes. Nous proposons de mettre l'accent ici sur deux difficultés auxquelles nous sommes confrontées à chaque étude :

– le choix d'une variable descriptive du « matériel », à savoir plus précisément la durée des « stimuli » soumis à l'écoute
– la définition des catégories de sujets susceptibles de tester les hypothèses.

La présente proposition s'inscrit dans le cadre plus vaste d'une réflexion sur la construction du savoir scientifique, telle que celle menée par Edgar Morin : « la théorie, quelle qu'elle soit et de quoi qu'il s'agisse, doit rendre compte de ce qui rend possible la production de cette théorie elle-même, et si elle ne peut en rendre compte, elle doit savoir que le problème demeure posé » (1982 : 172-173). Convoquer cette question épistémologique et fondatrice du mode de construction des connaissances, concernant les protocoles des tests d'écoute, ne vise pas à faire une critique qui serait stérile de l'utilisation de ces tests et de l'illusion d'une certaine scientificité qu'ils peuvent parfois induire. La question qui nous intéresse est la prise en compte de la complexité des informations relatives à l'objet traité (ici les langues) lors de son introduction dans le champ de la psychologie cognitive à travers la construction de protocoles expérimentaux. Plus précisément, dans le cadre des tests utilisant des variables mesurables, nous essaierons d'interroger ce qui relève de l'identification des frontières de variables pertinentes et ce qui peut être imputable au « contexte » créé par le test lui-même, contexte trop souvent gommé ou neutralisé, par routine ou par évidence. Il nous a semblé intéressant de confronter ici deux expériences, pratiques et bibliographiques, qui tant à travers la variété des matériaux et procédures, que des objectifs et interrogations, permettent de mener un questionnement relatif aux frontières des catégories présidant à la mise en place de l'expérimentation en psycholinguistique.

De nombreuses variables sont à définir et à choisir dans l'élaboration d'un test. En effet, il faut choisir les extraits (paroles reconnaissa-

bles, bruits, sons dé-sémantisés), le profil des sujets (le milieu socio-professionnel, leur degré de connaissance du sujet, leur âge, décider si on les groupe selon des frontières plus ou moins discutables – par exemple 18-25 ou 18-35 ans ?), choisir les tâches à accomplir par les sujets (discrimination, identification, tri par dissemblance / ressemblance, par préférence, description, mémorisation…), le protocole de réponse (catégorisation non verbale, questionnaire, notation sur échelles), choisir le lieu de l'expérience (laboratoire, chambre sourde hautement technologisée, ou bien *in situ*, c'est-à-dire au domicile, sur le lieu de travail du sujet, ou dans un cadre quotidien), etc.

Nous discuterons ici de manière restrictive de deux variables que nous avons été amenées à « contrôler » dans nos recherches respectives, à savoir : la durée des échantillons sonores utilisés et la définition d'un groupe « expert » parmi les sujets interrogés. Dans les deux cas, nous nous attacherons à discuter de la frontière à construire pour constituer les catégories de variables pertinentes (entre les extraits courts et les extraits longs, entre les sujets experts et les sujets non experts) et son importance dans la production des résultats et leur interprétation. Notre étude vise à montrer à travers ces deux exemples le caractère problématique de la définition des « stimuli » ou des « sujets », les choix théoriques sous-jacents et le plus souvent implicites qui s'y manifestent, en particulier dans le transfert d'une discipline à une autre, et qui relèvent dès lors souvent davantage d'une évidence de sens commun que d'une expertise disciplinaire. Nous espérons contribuer ainsi aux réflexions en cours sur les méthodologies dans les disciplines visées que recouvrent la linguistique et la psychologie.

1. DURÉE DES ÉCHANTILLONS DANS LES TESTS : Y A-T-IL UN SEUIL POUR PRODUIRE DU SENS ?

Parmi les différents paramètres qui se trouvent contrôlés dans les tests d'écoute, la durée des échantillons peut sembler non problématique dans la mesure où il suffit de la mesurer physiquement sur une échelle temporelle. Et ce contrairement au degré d'expertise des sujets, dont la variable, que nous aborderons plus loin relève alors du domaine social et psychologique. Cette durée est de fait aisément communiquée dans la description des variables indépendantes des tests de perception comme propriété « objective » des stimuli.

1.1 Quelques repères sur les pratiques courantes

Qu'il s'agisse de travaux en acoustique, en sociolinguistique ou psycholinguistique notamment, les frontières de durées utilisées sont généralement comprises dans des intervalles assez restreints. Ainsi, les extraits sonores utilisés dans les tests relevant de nos centres d'intérêt

et ayant fait l'objet d'une publication dans les trente-quarante dernières années durent, à notre connaissance, entre 200 ms et 30 secondes. Citons quelques exemples récents où les extraits sonores durent entre 200 ms et 1 seconde (Vasilescu, Candea & Adda-Decker 2005, Tran *et alii* 2005, Jacquier & Meunier 2005), y compris lorsqu'il s'agit de perception audiovisuelle, comme dans Traunmüller & Öhrström (2007) ; entre 4 et 15 secondes maximum par exemple dans Gendrot (2004) ou Boula de Mareuil, Brahimi & Gendrot (2004). Il existe une longue tradition d'articles, comme par exemple celle dans laquelle s'inscrivent Schroder, Aubergé & Cathiard (1998), où la durée des échantillons utilisés dans le test n'est pas précisée et encore moins questionnée ; les lecteurs peuvent déduire qu'il s'agit d'extraits de quelques syllabes. Très rares sont les travaux qui font écouter des séquences dépassant 30 secondes (Morange *et alii* 2006), ou la minute (Morange 2005, Vieru-Dimulescu [en cours]).

Dans le choix d'extraits très courts, un objectif explicite est celui d'éliminer le traitement d'un contenu sémantique, pour ne permettre que le traitement « pré- »sémantique, et ce dans le cadre d'une conception du traitement du langage essentiellement sériel de la perception périphérique jusqu'à l'interprétation. Ainsi, l'étude serait limitée à la perception de voyelles, de consonnes, de frontières syllabiques ou d'autres types de frontières, autrement dit l'identification de phénomènes prosodiques dans des séquences modifiées acoustiquement et sans contenu segmental [2]. En revanche, les extraits plus longs, de parole, de musique, ou même de bruit, laissent de fait place à l'hypothèse de la saisie possible d'un sens, à l'interprétation et à la possibilité d'identifier une écoute en contexte, plus proche de l'écoute ordinaire. C'est sans doute la raison pour laquelle on trouve des extraits longs lorsqu'il s'agit d'obtenir le portrait perceptif des locuteurs, la caractérisation de la voix et de sa perception comme processus identitaire (Morange 2005), d'une personne, d'un accent (Vieru-Dimulescu 2007) ou encore la perception du chant diphonique par des Européens (Barras & Gouiffès 2007).

Bien entendu, il existe des travaux qui non seulement discutent le choix de la durée des échantillons sonores, mais testent explicitement les effets du déplacement de cette frontière de durée sur les résultats. Par exemple, dans le test d'écoute de parole modifiée en vue de garder seulement le suprasegmental, Ohala & Gilbert (1979) montrent, dans un article qui a fait date, que les auditeurs identifient mieux la langue des échantillons présentés si on leur fait écouter des segments de durées de 15-25 secondes, plutôt que de 10 secondes. Plus récemment, Shötz (2005) montre également que l'augmentation de la durée des échantillons augmente le taux d'identification correcte de l'âge des

2. Autrement dit des séquences qui sont censées n'avoir aucun sens identifiable.

locuteurs. Il nous semble cependant que le choix de la durée se présente le plus souvent dans les travaux comme allant de soi, tout comme le fait qu'une durée courte éliminerait les processus d'interprétation. Certes, ce choix peut être clairement justifié : lorsqu'on veut tester la discrimination entre deux voyelles, il est difficile de penser un protocole qui utiliserait des extraits de parole longs dans lequel, de fait, les processus de discrimination vocalique que l'on cherche à identifier seraient dépendants du contexte. Il est donc plus simple d'utiliser des paires minimales de mots ou des pseudo-mots [3] pour étudier la perception du son cible. Cependant, la définition même du stimulus comme unité dans le champ de l'expertise linguistique fait l'impasse sur la pertinence de cet extrait pour le sujet humain qui traite « l'information » censée y être contenue. Il n'y a donc aucune exploration d'une possible construction de sens par le sujet allant à l'encontre du postulat formulé. Or, le choix d'une courte durée ne garantit pas en soi, dans le champ psychologique, que la tâche en apparence simple et univoque que les sujets effectuent est celle prédite par le chercheur, ni que les sujets accordent au stimulus le même statut que celui prévu par l'expérimentateur. Rien ne permet de prouver parfois que les sujets n'utilisent pas les stimuli comme indices de quelque chose que l'expérimentateur n'a pas prévu, qui relèverait de l'attribution d'un sens à un « objet » totalement inédit et hors de toute pratique courante pour les sujets.

Ainsi, une récente étude qui aborde la distinction phonétique entre deux diphtongues très proches montre que le fait d'associer la prononciation de simples paires minimales avec des photos de personnes connotées différemment du point de vue social (en disant aux sujets de regarder la photo de la personne qui a prononcé les paires minimales écoutées) change la perception de ces diphtongues (Hay, Warren & Drager 2006). Ce constat implique que l'écouteur prend en compte la représentation qu'il se fait de la personne qui parle même lorsque l'échantillon écouté est tout à fait minime. L'objectif de ces auteurs n'est pas simplement de montrer que la perception auditive de la parole est modifiée par le fait de regarder ou non une image ou une vidéo associée en même temps, comme c'est le cas par exemple de Traunmüller & Öhrström (2007) dont l'expérience centre l'attention sur les effets de la perception audiovisuelle de la parole produite. L'approche qui nous intéresse ici, pour son point de vue « sociophonétique », s'attache à mettre en évidence que l'identité sociale du sujet « écoutant » et celle prêtée au locuteur enregistré pour le test influencent les résultats obtenus, et ce même avec des échantillons

3. Des mots qui n'existent pas mais qui pourraient exister compte tenu des contraintes phonotactiques d'une langue (exemples tirés de Content et *alii* 2004 : un « grouque », « cas légal / qualégal », etc.).

extrêmement courts qui sont censés être dépourvus de tout sens.

Aussi, à la lumière de ces quelques constatations résultant le plus fréquemment de tests de phonétique acoustique où les échantillons sont très courts et très ciblés, on peut penser que les sujets convoquent dans leurs réponses à la fois ce qu'ils s'imaginent être les attentes de l'enquêteur et ce qu'ils s'imaginent des personnes dont ils entendent la voix dans le cadre du test. Ce dernier peut être envisagé, de fait, comme une interaction complexe entre sujet et expérimentateur. Autrement dit, le traitement cognitif met en jeu des représentations préalables qui interagissent avec les processus perceptifs à des « niveaux » très bas et dans des délais très courts.

Nous avançons alors l'hypothèse que, paradoxalement, les protocoles visant à neutraliser le maximum de représentations individuelles et sociales sont peut-être ceux qui en intègrent le plus, car ces paramètres s'insèrent librement dans les aspects les plus difficiles à contrôler, dans la mesure où ils sont considérés par leurs concepteurs comme neutralisés.

1.2 Étude de cas : test d'écoute revisité

Prenons l'exemple d'un test que nous avons publié récemment portant sur la discrimination de huit langues – allemand, anglais américain, arabe du Moyen-Orient, chinois mandarin, espagnol, français, italien, portugais – à partir de l'écoute de la voyelle d'hésitation autonome (équivalent du « euh » français) utilisée par des locuteurs de ces langues (Vasilescu, Candea & Adda 2005). Si les échantillons sonores avaient inclus des durées plus longues, avec autre chose que la voyelle d'hésitation concernée, on peut supposer que les auditeurs auraient utilisé les indices essentiellement phonotactiques et lexicaux pour identifier la langue et non le timbre vocalique des « euh », « huh », « eh » que nous souhaitions tester précisément. Dans le cadre d'une telle étude, il parait donc difficile d'estimer un effet de la durée sur les résultats obtenus. Néanmoins, cela ne veut pas dire nécessairement que :

- la durée courte a permis de se concentrer uniquement sur le timbre de la voyelle, tel que la consigne le demandait, sans prise en compte, par exemple, de la qualité de la voix entendue ;
- la durée courte a empêché les sujets d'avoir une représentation sociale de la personne qui avait produit les voyelles d'hésitation entendues.

D'ailleurs, si on se penche sur les interactions occasionnées par le déroulement de ce test, un détail qui n'a pas été exploité dans l'analyse des résultats peut toutefois être évoqué : la plupart des sujets éclataient de rire au début de l'expérience, et montraient souvent de

l'étonnement en écoutant les voyelles dont ils devaient deviner la langue. Cela ne pourrait pas signifier qu'ils construisaient du sens en dehors du timbre des voyelles, objet du test ? Et si cela était exact, pourrait-on légitimement se demander quel serait ce sens, quelle serait la raison de leur hilarité comme première réaction ? Était-ce le fait qu'ils écoutaient des hésitations, qu'ils s'imaginaient que nos locuteurs auraient été « piégés » par nos enregistrements dans un moment délicat, etc. ? D'autre part, les sujets ont pu s'imaginer des locuteurs pourvus des caractéristiques stéréotypées attribuées aux natifs des langues cibles. Cette hypothèse renvoie à une observation que nous avons faite lors de notre expérience : des voyelles de français prononcées avec une voix « craquée » (*creaky voice*) ont été attribuées massivement à l'arabe dans le test de discrimination arabe-français. Nous suggérons donc qu'un questionnaire permettant l'identification des représentations stéréotypées des sujets à propos des langues en question puisse être intégré à ce type de test, afin de préciser leur éventuelle interaction avec les indices purement acoustiques visés par la recherche menée.

Les pratiques les plus courantes en phonétique acoustique n'intègrent pas les résultats issus des études de socio- ou de psycholinguistique : nous pensons, pour notre part, que la mise en place de tests d'écoute avec des échantillons sonores de très courte durée ne dispense pas d'intégrer l'analyse des représentations sociales des sujets testés, à la fois celles renvoyant à la tâche qui leur est demandée, aux attentes des expérimentateurs et aussi à l'origine « incarnée » socialement des extraits de voix données à écouter. Nous suggérons que la frontière de durée de quelques secondes (ou même moins) ne constitue pas un barrage robuste qui permet d'isoler la perception d'un phénomène phonétique ciblé. On peut dès lors penser que de nombreuses autres études en dehors de la nôtre, qui se contentent généralement de mentionner par une simple allusion certaines difficultés liées aux réactions imprévues des humains impliquées dans les expérimentations, se prêteraient à une ré-analyse intéressante de leurs résultats si elles étaient enrichies d'un questionnement des sujets sur un certain nombre de variables « contextuelles ».

2. FRONTIÈRE ENTRE EXPERTS ET NON EXPERTS EN SHS ET DANS LES PROTOCOLES D'ÉCOUTE

Les notions d'« expert » et d'« expertise » sont interrogées dans divers domaines des sciences humaines et sociales depuis plusieurs décennies. Contrairement à la durée d'échantillons qui constitue une donnée quantifiable selon une échelle partagée, l'expertise en tant que propriété du sujet ne se mesure pas quant à elle, sur une échelle physique. Par ailleurs les frontières entre plusieurs niveaux d'expertise peuvent

dépendre de facteurs divers. Nous aborderons par conséquent la question de la catégorie experts en parcourant diverses disciplines des sciences humaines, en vue de donner à voir la complexité même de cette catégorie et de ses contours. Nous discuterons ensuite de ces aspects au regard de la constitution des groupes d'experts pour des tests de perception.

2.1 Quelques repères sur la catégorisation expert / non-expert dans divers champs disciplinaires

Force est de constater de prime abord la variabilité de dénominations correspondant à « expert » et « tout venant » dans la diversité des champs disciplinaires concernés par la question, depuis l'anthropologie des sciences à la sociologie de l'expertise, en passant par l'analyse sensorielle et la psychologie cognitive. Dans le même temps, l'imprécision et l'implicite de leurs définitions renforcent le sentiment d'hétérogénéité. Selon les domaines ou les auteurs, il peut être question d'*experts*, de *professionnels*, de *spécialistes*, de *référents*, face à des *non-experts*, des *novices*, des sujets *naïfs*, *ordinaires*, *profanes*. La distinction peut porter sur sujets *entraînés* et *non entraînés*, *experts sensoriels* et *experts produits* (dans la terminologie de l'analyse sensorielle). Pour ce qui concerne les études sur la parole, on différencie souvent les sujets *natifs* des *non natifs*, les *bilingues* des *monolingues,* les *phonéticiens, musiciens, acteurs, professionnels de la parole* des *tout venant.*

Globalement, deux groupes émergent en parallèle, appréhendés de façon hétérogène :

– des sujets considérés comme spécialistes, connaisseurs d'un domaine particulier et alors doués de compétences singulières, particulièrement aptes à la résolution de problèmes, à la « distinction de l'essentiel, du conjoncturel, et de l'aléatoire », déterminants dans la « qualité de l'information qui sera produite » (Ghiglione & Richard 1995 : 374) (en linguistique, on trouvera par exemple le nourrisson de parents bilingues ou trilingues, l'étudiant en langues étrangères, l'orthophoniste) ;
– des sujets considérés comme « naïfs », ou « neutres », confrontés à l'expérience ordinaire, doués de représentations de sens commun, de connaissances collectives (prises en compte notamment dans les travaux de sociolinguistique), et de connaissances individuelles (prises en compte dans certaines approches de la psychologie cognitive).

Notre démarche emprunte bien entendu à l'anthropologie des sciences qui s'attache à comprendre comment les sciences fabriquent du savoir ou « comment les sciences parlent du monde ? » (Latour

1993 : 188). Cette discipline place l'expert au cœur de son observation, tout en discutant le rôle qui lui est dévolu : « il ne s'agit pas de constater des faits puis de les passer aux politiques qui sont supposés décider, mais de rendre aux scientifiques une fonction de décideurs de fait qu'ils ont d'ailleurs toujours eue et qui n'est pas la seule de leurs compétences » (Latour 2003 : 48).

Plus loin de notre domaine, la notion d'« expert » est au cœur de la sociologie de l'expertise qui s'intéresse à la compétence en s'employant à comprendre « comment les expériences perceptuelles sont raccordées à des représentations collectives » (Bessy & Chateauraynaud 1995). Signalons ici brièvement les travaux d'Erase [4] qui attirent précisément l'attention sur la construction sociale des savoirs.

Nous arrêtant sur des données de l'expertise sensorielle, nous ne développerons pas ici les diverses approches de la psychologie, ni les analyses issues des recherches cognitives (psychologie, intelligence artificielle) souvent concernées par les « systèmes experts » en tant qu'outils d'aide à la décision et à l'action, eux-mêmes constitués à partir de l'identification de la diversité des connaissances expertes (Dubois 1992).

2.2 Statut du sujet dans les études sur la perception sonore en (psycho) linguistique

À travers les travaux de linguistique ou de psycholinguistique, et malgré la richesse des réflexions menées dans les autres disciplines pourtant proches, la catégorie du sujet expert / non-expert, ou ses équivalents comme natifs / non-natifs notamment, est rarement problématisée dans les protocoles d'écoute courants.

Une première observation fait ressortir l'hétérogénéité des savoirs et savoir-faire mobilisables selon des facteurs différenciés. Ainsi, la variation du domaine d'expertise dans des tâches de perception pourra-t-elle être mise en relation avec (i) la situation ou (ii) le domaine d'étude. À titre d'exemple :

(i) Les niveaux d'expertise dans une tâche de discrimination d'une langue étrangère chez des hispanophones varient selon que la situation de communication est naturelle ou artificielle (Gaillard, Magnen & Billières 2006). On peut toutefois imaginer que les frontières entre situations *in situ* ou en laboratoire ne sont pas étanches car des facteurs jouant dans telle situation peuvent jouer également dans l'autre.

(ii) Les niveaux d'expertise dans la perception du timbre musical chez des étudiants issus de trois écoles différentes varient selon leur

4. Équipe de Recherche d'Anthropologie et de Sociologie de l'Expertise (Université Paul-Verlaine – Metz)

formation (Castellengo & Dubois 2005). Ici aussi, on peut s'interroger sur les frontières entre les groupes d'étudiants dans leur pratique des sons musicaux.

Par ailleurs, d'autres expériences d'écoute mettant en scène des paradigmes experts / novices, s'attacheront plutôt à l'âge ou au mono- / bilinguisme. Par exemple, Ramus (1999) a procédé à de nombreux tests sur des nourrissons et des adultes afin d'étudier la perception du rythme dans les langues. De même, Barras & Gouiffès (2007) ont choisi des enfants (âgés de 10 et 15 ans) en vue d'identifier différents types de chant diphonique. On peut se demander comment se partagent les individus entre experts et novices dans ces conditions d'expérience, lorsqu'il s'agit de nourrissons, enfants ou adultes. Dans un autre exemple Ohala & Gilbert (1979), déjà cités, ont sélectionné des auditeurs natifs et non natifs dans des tâches de discrimination entre différentes langues. Dans ce cas, ce sont les frontières entre sujets monolingues / bilingues / trilingues qui semblent loin d'être évidentes.

En interrogeant la catégorie experts / non-experts et les frontières souvent difficiles à délimiter d'un groupe à l'autre, émerge en fait la question de la place même accordée au sujet dans les expériences. De nombreux cas de figure peuvent être représentés, dépendant des cadres théoriques et des instruments de mesure. Le sujet peut en effet être envisagé comme un exécutant de la tâche, au fond un instrument de mesure, désensibilisé et dépersonnalisé, qui réagit à un stimulus, à un système de contraintes, et ce type de procédure permet d'échafauder des hypothèses de recherche. Mais selon d'autres approches, le sujet peut au contraire être considéré comme un être sensible qui perçoit, pense, a eu des expériences, a des connaissances, interagit, est placé face à un expérimentateur connu ou inconnu, est face à un objet du monde, qui lui est aussi complexe et relève d'une pratique sociale, plus ou moins ritualisée (la parole, la musique…). En ce sens, Mondada (1999 : 20) constate que la catégorisation des locuteurs, et par là même la frontière entre groupes de locuteurs constitués est souvent « davantage présupposée que problématisée ». On peut même se demander avec Dubois (1996 : 91) : « dans quelle mesure les questions posées à travers les consignes, sans prise en compte de l'identité (non seulement individuelle mais sociale) des sujets n'imposent-elles pas aux sujets de s'inscrire dans les mêmes cadres que ceux qui ont présidé à l'élaboration du matériel ».

2.3 Étude de cas : construction revisitée d'un groupe d'experts

Nous proposons de (re)placer l'individu au centre de l'expérience, et d'octroyer un rôle nodal à l'identification de ses représentations potentielles et préalables dans la mise en œuvre du protocole expérimental, quel que soit le type d'interface considéré (homme-machine,

homme-homme, homme-animal, animal-machine). Ainsi nous nous proposons de revisiter ici une recherche pluridisciplinaire à laquelle nous avons participé (Morange, Fontaine, Vogel, Poitevineau & Dubois 2005 et Morange, Dubois & Fontaine 2008). Un test d'écoute avait été mis en place en vue de préciser les critères de jugement d'un public d'auditeurs à propos de traitements de restauration d'enregistrements musicaux proposés lors de rééditions. Pour cette expérience, le choix de sujets considérés comme experts ou comme non-experts n'a pas été sans susciter de discussions au sein de notre groupe de chercheurs issus de disciplines académiques différentes.

Le test proposait d'écouter des extraits d'opéra, puis de les classer (tâche de catégorisation non verbale), et de commenter les classements effectués (cette dernière tâche était requise en vue d'une analyse linguistique). Les sujets sélectionnés comprenaient, d'abord un groupe de professionnels, principalement des acousticiens et ingénieurs du son, et d'étudiants en métiers du son, considérés alors comme experts. Un autre groupe a été considéré comme non-expert : il comprenait des sujets n'ayant pas de formation sur le son, mais se présentant comme mélomanes. Les résultats des analyses catégorielles et psycholinguistiques ont révélé deux caractéristiques remarquables distinguant experts et non-experts :

– des catégories (regroupement des échantillons sonores) distinctes [5],
– un discours différent dans la relation à l'objet perçu [6].

Ces résultats ont ainsi fait émerger des tendances, mais à y regarder de près la frontière expert / non-expert demeure assez fragile. Tout d'abord, malgré la tendance générale, les classements catégoriels ne sont pas toujours très différents entre un expert et un non-expert (il n'est pas rare qu'un expert et un non-expert classent dans une même catégorie les mêmes extraits donnés). Ensuite, les experts parlent eux aussi de leur ressenti [7], et réciproquement les mélomanes parlent eux aussi du son comme un objet extérieur [8]. Ce constat suscite de nouvelles questions : sur quoi les sujets s'appuient-ils pour constituer les catégories et pour en parler ? Comment se donner les moyens de savoir que nous n'avons pas commis une erreur en catégorisant *a priori* un sujet comme non-expert, par exemple, alors qu'il se comporterait

5. Analyses par algorithmes de calculs de similitudes.

6. Les experts évoquant souvent des caractéristiques physiques et acoustiques du son (ex : « contenu spectral assez complet, pas de distorsions »), les non-experts se situant davantage dans le ressenti ou l'expérience passée, par la référence à des aspects qualitatifs (ex : « criard, plus chaud, plus sérieux, moins pleurnichard, plus charnel ») ou culturels du son (ex : « on dirait l'aiguille d'un vieux pick-up »).

7. Exemple : « grosse voix dont on perd l'intimité de la tendresse ».

8. Exemple : « trop de bruits de surface qui masquent le son original ».

comme « expert » pour le domaine testé ?

La discussion reste donc ouverte quant à la définition des critères à partir desquels sélectionner un expert. Ici, un acousticien, un ingénieur du son, un musicien, un mélomane, un collectionneur de vieux disques, un collectionneur de phonographes, un détenteur de matériel haute définition, sont-ils a priori plus ou moins experts ? Sans compter qu'un ingénieur du son peut être musicien, collectionneur… Autrement dit, les sujets ont des identités plurielles et une diversité de modes d'écoute. Ces identités sont variables selon l'objet de catégorisation, selon la façon dont les sujets se présentent, sous la façon de considérer leur statut, mais également selon la situation, leur(s) interlocuteur(s), etc.

L'idée d'un degré d'expertise variable selon le type de connaissances (encyclopédiques, savantes, empiriques…) semble être opérante car finalement tout sujet est constamment dans un double ou triple ancrage, dans une pratique d'usager et une pratique d'expert, dans une position d'observateur, de scientifique, d'acteur associatif… La frontière du degré d'expertise s'avère ouverte, polyvalente. Ainsi, lorsque certains « non experts » obtiennent des résultats identiques à ceux des « experts », c'est bien la frontière entre les deux groupes qui se trouve interrogée. Aussi, dans le cadre de cette enquête, il aurait pu être utile de procéder à des pré-tests en vue de faire un premier repérage de différents niveaux d'expertise.

En résumé, nous pensons n'avoir ici fait qu'entrouvrir la discussion sur l'aspect problématique de ces frontières dans la mise en place d'expérimentations : entre les catégories de sujets, entre les degrés d'expertise, entre les types d'expertise, entre discours d'expert et discours de sens commun.

3. DISCUSSION : ÉLABORATION DES TESTS ET IMPLICATIONS THÉORIQUES

Les tests d'écoute offrent un côté rassurant pour leurs utilisateurs. Ils permettent, pour le moins théoriquement, de fonder une hypothèse non sur leur seule intuition ou la tradition expérimentale qui relève d'une conception positiviste de la psychologie, mais sur les résultats obtenus après consultation d'un groupe de sujets pas (ou peu) informés de l'objet poursuivi par la recherche. En outre, l'approche expérimentale permet une exploitation statistique des données par l'utilisation de tests de signification. Ces deux arguments expliquent le succès des tests de perception, ainsi que leur validation institutionnelle dans les critères appliqués pour accepter une publication. Néanmoins, les critères apparents de scientificité sous couvert de procédure expérimentale, de résultats « objectifs », ou encore de traitements mathématiques, ne doivent pas occulter une réflexion en amont sur le sens et

le statut des variables « manipulées » ni, en aval, sur les « mésusages » des tests statistiques (Poitevineau 2004, Lecoutre & Poitevineau 2000).

Aussi séduisante que puisse paraître l'expérimentation dans le domaine des sciences du langage, son inflation actuelle ne va pas sans soulever des problèmes épistémologiques et théoriques, abordés tant de l'extérieur par les anthropologues des sciences comme Latour et Morin, que de l'intérieur par les concepteurs eux-mêmes de tels protocoles (Grossen 1988, Dubois 1996). On pourra s'étonner du fait que lors de la constitution du groupe de sujets sollicités pour passer le test en phonétique ou psycholinguistique, leur identité et leurs connaissances ne fassent que rarement l'objet d'une prise en compte. En particulier, lorsque les résultats visent la perception du public tout venant, l'essentiel du contrôle s'effectue sur les variables du « matériel » et la mise en place de la procédure. La plupart des enquêteurs, font appel à leurs étudiants, à des collègues ou amis, ou encore à des étudiants sélectionnés sur des critères de disponibilité ou de voisinage non spécifiés. Il paraît dès lors difficile de savoir dans quelle mesure le groupe de sujets serait un échantillon représentatif de la population, et quelle serait cette population (étudiants, Européens, citadins, etc.).

Nous nous sommes également penchées sur le choix des échantillons sonores, bien souvent brefs, fabriqués ou censés être dépourvus de sens (logatomes, pseudo-mots, parole inversée, voyelles isolées, parole dégradée, modifiée, bruitée, filtrée, artificielle…).

D'un côté, cette pratique du test rend la tâche d'écoute parfois artificielle et fort éloignée des situations de la vie quotidienne du sujet, de sorte qu'il est difficile de considérer les processus cognitifs en jeu comme « standard » et d'interpréter les résultats obtenus comme généralisables. Il est bien difficile alors de décider si les résultats concernent la perception de la parole en général, ou bien la possibilité par les sujets de mettre en œuvre des capacités cognitives spécifiquement mobilisées dans cette tâche inédite pour eux.

D'un autre côté, nous l'avons vu, les sujets peuvent réagir de manière imprévue et complexe. Parfois les expérimentateurs mentionnent sans approfondir l'éviction de certains sujets ou de « mauvaises réponses » dans le traitement des résultats, sur le motif que les consignes données n'auraient pas été comprises ou que les sujets n'auraient pas réussi à respecter le protocole (découragement, manipulations trop « difficiles » / « complexes », blocages informatiques), ce qui signifie que les sujets recevables doivent appartenir à un certain groupe, qu'on se garde bien de définir. On se garde encore plus souvent de s'interroger plus avant sur les possibilités laissées aux sujets de donner un sens à ce qu'ils écoutent, fût-il différent de celui que l'expérimentateur attendait.

Si l'on se focalise non pas sur la tâche demandée mais sur le groupe de sujets sélectionnés, nous pensons avoir montré, à travers la frontière fragile et discutable de la catégorisation expert / non-expert, que là encore les résultats obtenus sont configurés par un choix de départ. Celui-ci, souvent traité comme une évidence, peut voler en éclats si l'on fait entrer en ligne de compte le sujet dans sa complexité et son rapport intersubjectif avec l'expérimentateur, dans le cadre socialement codifié que représente le test de perception pratiqué par les chercheurs.

Nous pouvons par conséquent envisager l'hypothèse que dans le cadre des tests de perception tels qu'ils sont habituellement pratiqués, il n'est pas exclu que « le culturel et le social que l'on croyait avoir évacué par la construction rigoureuse de matériels expérimentaux fondés sur les métriques scientifiques de leur réalité mondaine se trouvent […] massivement présents et sans contrôle, dans le questionnement expérimental » (Dubois 1996 : 97).

CONCLUSION

Les frontières de variables utilisées généralement dans les expérimentations en sciences humaines sont souvent implicites et davantage fondées sur un usage qui se reproduit, plutôt que sur une réflexion épistémologique au sujet du statut des variables « contrôlées ». Ces dernières sont rarement repositionnées en regard des champs disciplinaires dans lesquelles elles sont constituées : en particulier, pour ce qui nous concerne, le champ de la physique qui définit objectivement la durée des stimuli, ou de la linguistique qui instaure les « unités » pertinentes du discours comme entités existantes en soi et indépendantes du contexte et des traitements cognitifs qu'elles suscitent. En vue d'augmenter la fiabilité de l'interprétation des résultats, il serait souhaitable de préciser les contours disciplinaires des concepts en jeu dans les expériences d'écoute, et de restituer la richesse des variables identifiées dans ces divers champs en interaction (social, psychologique, linguistique, physiologique, cognitif) dès qu'il s'agit d'étudier les processus cognitifs qui se trouvent sollicités dans des expérimentations.

En interrogeant la catégorie de durée des échantillons et la catégorie d'experts (en contraste avec non-experts), nous avons essayé de dessiner les limites des tests de perception. Ceux-ci ne représentent pas, selon nous, un « instrument de mesure » du subjectif, mais bien un mode d'investigation, dont le caractère expérimental contrôlé permet d'identifier, entre autres, les frontières de nos interprétations.

Nous avons en particulier développé l'idée que, quelle que soit l'expérience, il est réducteur de considérer que l'on manipule du mono-dimensionnel, du tout construit, du neutralisé, du tout objectivé ou

objectivable, et que ces propriétés sont primitives ou élémentaires, y compris pour le sujet questionné. En effet, nous avons rappelé que tout traitement ordinaire est multidimensionnel, complexe, sinon global (holistique), non décontextualisé, non abstrait dans son caractère expérientiel, et donc variable d'un sujet à l'autre, et *a fortiori* d'un groupe de sujets à l'autre. Il est difficile, y compris en situation expérimentale, de dissocier le méta- de l'infra-cognitif. Cette problématique qui dépasse d'ailleurs le cadre des études sur l'humain, est également abordée dans l'étude du vivant en général, et en particulier des animaux. Ainsi, Despret (2007 : 167) questionne les liens entre l'observé et l'observateur dans la relation homme / animal lors des expériences d'éthologie : « La science n'est-elle qu'une machine à produire des lois générales ? Ce serait plutôt le propre de certaines sciences, les sciences du non-vivant. Dès que l'on étudie des êtres, on est confronté à leurs particularités […] la réponse des sujets est bien plus riche et plus intéressante que leur réaction ».

Notre étude contribue, nous l'espérons, à préciser les articulations pluridisciplinaires qu'il est indispensable d'envisager, et à faire progresser les protocoles des tests et leurs interprétations ; nous espérons contribuer à améliorer la « validité écologique » de la situation expérimentale par rapport aux traitements cognitifs ordinaires (v. Gibson 1979).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

BARRAS Marie-Cécile and GOUIFFÈS Anne-Marie, 2007, "The reception of overtone singing by an uniformed listener", in K. Maimets-Volk, R. Parncutt, M. Marin and J. Ross (eds.), *Proceedings of the Third Conference on Interdisciplinary Musicology (CIM 07)*, Tallinn, Estonia, 15-17 august 2007, http://www-gewi.uni-graz.at/cim07/

BESSY Christian et CHATEAURAYNAUD Francis, 1995, *Experts et Faussaires. Pour une sociologie de la perception*, Paris, Métailié.

BOULA DE MAREÜIL Philippe, BRAHIMI Belynda and GENDROT Cédric, 2004, "Role of segmental and suprasegmental cues in the perception of Maghrebian-accented French", *Eighth International Conference on Spoken Language Processing*: 341–344.

CANDEA Maria, VASILESCU Ioana and ADDA-DECKER Martine, 2005, "Inter- and intra-language acoustic analysis of autonomous fillers", *Proceedings of DISS'05.*

CASTELLENGO Michèle et DUBOIS Danièle, 2005, « Timbres ou timbres ? Propriété du signal, de l'instrument, ou construction(s) cognitive(s) ? », *Proceedings of the Conference on Interdisciplina-*

ry Musicology (CIM 05), Montréal (Québec) Canada.

CONTENT Alain, BAGOU Odile, FRAUENFELDER Uli et FOUGERON Cécile, 2004, « Indices de frontières lexicales avec des pseudo-mots : une étude préliminaire », *Actes des Journées d'Études sur la Parole JEP 2004*.

DESPRET Vinciane, 2007, « Animal et humain, d'individu à individu », *La Recherche*, n° 405 : 64-67.

DUBOIS Danièle (éd.), 1992, « Connaissances et rationalités. Questions ergonomiques et recherches cognitives », numéro spécial d'*Intellectica*, 15.

DUBOIS Danièle, 1996, « Matériels et consignes : un type de questionnement social dans la recherche expérimentale en psychologie », dans Jeannine Richard-Zappella (éd.), *Le Questionnement social,* numéro spécial des *Cahiers de Linguistique Sociale* : 89-98.

DUBOIS Danièle, 2002, « Informations, représentations, connaissances, et significations : des objets en question dans les sciences cognitives », dans *STP - Du Sujet : Théorie et Praxis*, Paris, MSH : 97-106.
http://www.lutecium.org/stp/significations.html

GAILLARD Pascal, MAGNEN Cynthia et BILLIÈRES Michel, 2006, « Expertise phonétique : une réflexion vers la notion de "surdité fonctionnelle" », 4e Journée du Sensolier, *Les Expertises sensorielles* : 11-14.

GENDROT Cédric, 2004, « Indices prosodiques et segmentaux pour l'identification de sa langue natale », *MIDL* : Identification des langues et des variétés dialectales par les humains et par les machines : 97-100.

GHIGLIONE Rodolphe et RICHARD Jean-François (éds), 1995, *Cours de psychologie 2 : Bases, méthodes, épistémologie*, Paris, Dunod.

GIBSON James J., 1979, *The Ecological Approach to Visual Perception*, Boston, Houghton Mifflin.

GROSSEN Michèle, 1988, *L'Intersubjectivité en situation de test*, Cousset (Fribourg), Éditions Delval.

HAY Jennifer, WARREN Paul and DRAGER Katie, 2006, "Factors influencing speech perception in the context of a merger-in-progress", *Journal of Phonetics*, 34: 458–484.

JACQUIER Caroline and MEUNIER Fanny, 2005, "Perception of time-compressed rapid acoustic cues in French CV syllables", *Ninth European Conference on Speech Communication and Technology, Interspeech'05*
http://www.isca-speech.org/archive/interspeech_2005/

LATOUR Bruno, 1993, « Le topofil de Boa-Vista. La référence scientifique : montage photo-philosophique », *Raison Pratique*, n° 4 : 187-216.

LATOUR Bruno, 2003, *Un monde pluriel mais commun (Entretiens avec F. Ewald)*, Paris, Éditions de l'Aube.

LECOUTRE Bruno et POITEVINEAU Jacques, 2000, « Aller au-delà des tests de signification traditionnels : vers de nouvelles normes de publication », *L'Année Psychologique* : 683-713.

MONDADA Lorenza, 1999, « L'accomplissement de l'étrangéité dans et par l'interaction : procédures de catégorisation des locuteurs », dans J. Arditty et M.-T. Vasseur (éds), *Interaction et langue étrangère*, *Langages*, n° 134 : 20-34.

MORANGE Séverine, 2005, *Approches structurale, prosodique, psycho-cognitive de quelques propriétés linguistiques subjectives de la parole : l'exemple de trois Montmartrois âgés*, doctorat de l'Université Paris 3 - Sorbonne Nouvelle.

MORANGE Séverine, FONTAINE Jean-Marc, VOGEL Corsin, POITEVINEAU Jacques et DUBOIS Danièle, 2005, « Appartenances catégorielles d'un objet complexe, la voix : approches linguistique et psycho-cognitive », *3e Journée du Sensolier*, Ivry, CNRS : 14-17 http://www.risc.cnrs.fr/actu.php

MORANGE Séverine, FONTAINE Jean-Marc and DUBOIS Danièle, 2008, "Perception of recording singing voice quality and expertise: cognitive linguistics and acoustics approaches", *Journal of Voice* (à paraître).

MORIN Edgar, 1981, *Pour sortir du vingtième siècle*, Paris, Le Seuil.

MORIN Edgar, 1982, *Science avec conscience*, Fayard.

MORIN Edgar, MOTTA Raul et CIURANA Emilio, 2003, *Éduquer pour l'ère planétaire, la pensée complexe comme méthode d'apprentissage dans l'erreur et l'incertitude humaine*, Paris, Balland.

OHALA John et GILBERT Judy, 1979, "Listeners' ability to identify languages by their prosody", dans P. Léon P. et M. Rossi (éds), *Problèmes de prosodie II, Expérimentations, modèles et fonctions,* (Studia Phonetica n° 18), Ottawa, Didier : 123-131.

POITEVINEAU Jacques, 2004, « L'usage des tests statistiques par les chercheurs en psychologie : aspect normatif, descriptif et prescriptif », *Math. & Sciences humaines,* n° 167 (3) : 5-25.

RAMUS Franck, 1999, *Rythme des langues et acquisition du langage*, doctorat de l'EHESS.

SCHRÖDER Marc, AUBERGÉ Véronique and CATHIARD Marie-Agnès, 1998, "Can we hear smile?", *ICSLP 98: Prosody and Emotion 2*.

SHÖTZ Susanne, 2005, "Stimulus duration and type in perception of female and male speaker age", *Ninth European Conference on Speech Communication and Technology, Interspeech'05,* http://www.isca-speech.org/archive/interspeech_2005/

TRAN Do Dat *et alii,* 2005, "Influence of F0 on Vietnamese syllable perception", *Ninth European Conference on Speech Communication and Technology, Interspeech'05,* http://www.isca-speech.org/archive/interspeech_2005/

TRAUNMÜLLER Hartmut and ÖHRSTRÖM Niklas, 2007, "Audiovisual perception of openness and lip rounding in front vowels", *Journal of Phonetics*, XXXV- 2: 244–258.

VASILESCU Ioanna, CANDEA Maria and ADDA-DECKER Martine, 2005, "Perceptual salience of language-specific acoustic differences in autonomous fillers across eight languages", *Ninth European Conference on Speech Communication and Technology, Interspeech'05,* http://www.isca-speech.org/archive/interspeech_2005/

VIERU-DIMULESCU Bianca (en cours), *Aspects segmentaux et suprasegmentaux dans la perception d'un accent étranger*, thèse Limsi-CNRS.

PREMIÈRE PARTIE (SUITE)

FRONTIÈRES D'UNITÉS LINGUISTIQUES D'ÉTENDUE VARIABLE

II.
ÉCRIT

5

FRONTIÈRES MÉTRIQUES ET MÉLODIQUES DANS LA LYRIQUE FRANÇAISE MÉDIÉVALE

Oreste FLOQUET
Università di Roma "La Sapienza"
Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Moderne

INTRODUCTION

On s'est souvent interrogé sur la nature du rapport qui lie les mots et les sons dans la lyrique médiévale où le poète est à la fois auteur du texte verbal et du texte musical. Il s'agit d'un problème très débattu qui a donné lieu à un foisonnement d'approches différentes. Dans ce travail, nous n'allons pas nous pencher sur l'aspect rythmique (concernant l'alignement de la prosodie sur le rythme), ni sur l'aspect lié à la performance (concernant les modalités d'exécution du texte verbal et musical), ni sur l'aspect sémantique (concernant la relation entre le sens verbal et le style musical), ni sur l'aspect historico-littéraire (concernant l'intertextualité des textes et des mélodies). Nous allons aborder le problème sous un angle exclusivement formel afin d'éclairer les quelques correspondances entre la charpente métrique du texte et la structure musicale. Il sera donc question de montrer qu'à la frontière entre deux vers ou deux mélodies un même marquage intervient pour signaler : (1) la fin d'une séquence ; (2) le rapport de cette séquence avec les autres séquences du texte.

1. FORMALISATION DE LA MUSIQUE ET DE LA MÉTRIQUE : DIFFÉRENCES DE FOND

Il y a une différence considérable dans la façon habituelle de dégager les régularités formelles des mélodies et des vers. Quand il formalise la musique, le musicologue prend en considération les mélodies globalement, sans faire intervenir aucune distinction fonctionnelle relati-

vement aux éléments qui les composent et aux structures qu'elles pourraient engendrer. Son intérêt principal est le degré de ressemblance substantielle des mélodies entre elles : deux mélodies sont étiquetées αα si elles sont entièrement égales (si elles ont toutes les notes en commun), deux mélodies sont étiquetées αα' si elles présentent une légère différence, deux mélodies sont étiquetées αβ si elles sont complètement distinctes. Une telle démarche présente deux caractéristiques majeures : (1) il s'agit d'une approche macro-mélodique vu que la mélodie est considérée en un seul bloc et n'est pas morcelée en plusieurs parties (qui par ailleurs pourraient être différentes quant à leur fonction) ; (2) on ne fait référence qu'au contenu phonique (matériel) de chaque mélodie (ce qui empêche d'aborder le problème de la valeur sémiotique). Dans les répertoires métriques, en revanche, le métricien analyse essentiellement les propriétés formelles des vers (ce qui correspond à la notation de la mesure), les décortiquant, du reste, en plusieurs éléments (césure, rime) de valeur sémiotique différente, l'étude des ressemblances substantielles entre les vers étant quasiment dépourvue d'intérêt [1].

Eu égard à de telles différences méthodologiques de fond (approche plutôt *phonétique* en musicologie, approche plutôt *phonologique* en métricologie) il n'est pas étonnant qu'à partir de la comparaison des données musicales et métriques l'on ait pu parfois conclure à une presque complète indépendance de la forme linguistique vis-à-vis de la forme musicale. Or, c'est notre conviction que la différence majeure réside dans l'approche descriptive adoptée au départ, l'utilisation de la notion de fonction (d'un élément) étant, de toute évidence, largement moins exploitée en musicologie qu'en métrique.

2. LES FRONTIÈRES

Dans le but d'un éclaircissement sur la corrélation formelle entre la métrique et la musique au Moyen-Âge, nous voudrions présenter les résultats d'un premier sondage qui semble déjà montrer l'importance fonctionnelle de la frontière mélodique (pause et rime musicale) et son rapport avec la frontière du vers (mesure et rime) dans le registre haut, le *grand chant*, de la lyrique française médiévale [2]. A partir d'un corpus de chansons d'amour de trouvères, nous allons essayer de rendre explicite le rôle que joue la pause comme marque de fin de mélodie et le rôle que joue la rime musicale comme marque de module.

1. Nous ne sommes pas en train d'affirmer que l'analyse du matériel phonique est ininteressante en soi ; plus simplement qu'elle incombe surtout aux plans stylistique, rhétorique et intertextuel, plutôt qu'au niveau métrique où l'on s'intéresse aux propriétés formelles des textes versifiés (excepté, sans doute, les coblas unissonans, dont les rimes sont toujours matériellement identiques).

2. Nous avons donc exclu de notre enquête les lyriques d'inspiration popularisante.

2.1 Marqueurs de fin de vers et de mélodie

Bien que le problème soit trop épineux pour pouvoir être suffisamment traité ici, bornons-nous à rappeler que la dernière voyelle accentuable (généralement, mais pas toujours, la tonique du dernier mot) déclenche la perception du vers et peut de ce fait être reconnue comme la marque-frontière du niveau verbal (Cornulier 1995 : 34-36). Pour ce qui concerne la lyrique médiévale, la ponctuation étant fort irrégulière dans les manuscrits, il s'ensuit que l'on ne peut se fonder seulement sur elle pour l'établissement de la forme du texte verbal ni d'ailleurs seulement sur les rimes, qui ne servent qu'à regrouper les vers entre eux [3]. Quant au plan musical, sur la portée, l'équivalent de la dernière tonique est représenté sous forme d'une barre verticale dont la réalisation comme une pause longue ou plutôt comme un simple soupir n'est pas complètement discernable. On a pu constater que sur la page manuscrite la barre verticale peut ne pas apparaître si elle coïncide avec la fin de la colonne (le texte étant le plus souvent disposé en deux colonnes), si le jeu des répétitions mélodiques est suffisamment clair, si elle fusionne avec d'autres signes graphiques (par exemple le bémol) (Floquet 2005).

De cela on peut déjà tirer une première conclusion : les deux systèmes de segmentation fragmentent le texte en unités compatibles entre elles. Cette relation est tellement fréquente que l'on a pu avancer quelques hypothèses de reconstruction textuelle se fondant sur la solidarité barre verticale - fin de la mesure à l'encontre des données que l'on obtiendrait en corrélant la rime et la fin de la mesure (Floquet 2001 et 2005).

Il ne faut pas non plus cacher les différences entre les deux systèmes de partition du texte. Le vers est partagé au niveau phonologique en deux tronçons de longueur différente : la partie anatonique (allant du début du vers jusqu'à la dernière syllabe tonique incluse ; ce qui correspond au domaine de la mesure) et la partie catatonique (allant de la dernière syllabe tonique jusqu'aux autres syllabes après celle-ci, ce qui correspond au domaine de la rime), la première étant pertinente pour déterminer la mesure (Cornulier 2005). Pour ce qui concerne la mélodie, au contraire, la marque-frontière (la barre verticale, c'est-à-dire la pause) correspond à la séquence tout entière sans distinctions ultérieures.

2.2 Marquage de modules et de sous-strophes

Puisque la rime n'est pas une marque de fin de vers, sa fonction principale est de regrouper les vers entre eux pour former des modules

3. Le phénomène des rimes internes montre suffisamment bien quels sont les risques d'un découpage du texte qui n'utiliserait que les rimes.

métriques, à savoir les constituants supérieurs au vers et inférieurs à la strophe (Cornulier 1995 : 262). A-t-on un équivalent de la rime sur le plan musical ? Partons de la constatation que le bien-fondé des analyses macro-mélodiques est de plus en plus remis en question par des recherches visant à éclairer la structure micro-mélodique de la musique médiévale. On a pu constater que les cellules mélodiques d'une composition[4] sont des éléments autonomes que l'auteur combine à son gré (v. par ex. Rossell 2003). Il faut faire par conséquent une distinction parmi toutes les cellules mélodiques parsemées dans le texte musical car il y en a qui ont un rôle non négligeable. Parmi celles-ci nous nous sommes intéressé, d'un point de vue fonctionnel, à la cellule mélodique finale que l'on va appeler rime musicale[5]. En focalisant notre attention sur les répétitions en fin de mélodie, nous avons pu constater que la cellule mélodique finale (la rime musicale) partage certains traits avec la rime métrique : (1) elle n'est pas une marque de fin de vers (ce qui incombe plutôt à la pause) ; (2) elle sert à regrouper les mélodies en constituants musicaux (modules et sous-strophes)[6].

Voici un premier exemple [7] :

(1) Châtelain de Coucy, *La douce voiz du rosignol sauvage* (RS 40, RT 98)

	v. 1	v. 2	v. 3	v. 4	v. 5	v. 6	v. 7	v. 8
s. m.	a	b	a	b	b	a	a	b
r. m.	C	D	C	D	D	C	C	D
m.-m.	α	β	α	β	γ	δ	ε	ζ

4. Une cellule mélodique est un fragment de mélodie, de longueur variable, qui peut apparaître dans plusieurs mélodies à des endroits différents.

5. La notion de rime musicale n'est pas inconnue de la musicologie médiévale. Toutefois il faut relever qu'elle sert le plus souvent à signaler la partie finale d'une mélodie sans faire référence à sa fonction avant tout structurelle dans le texte musical. Une conception *phonologique* de la rime musicale (et non seulement *phonétique*) nous semble être *in nuce*, par exemple, déjà dans Collina (1987) qui toutefois, puisqu'il n'étudie que les deux versions d'un texte de Bernart de Ventadorn, n'arrive pas à dégager des régularités valables pour un ensemble plus vaste de mélodies.

6. Généralement une strophe musicale est composée par deux ou trois sous-strophes à leur tour divisées en plusieurs modules. Par exemple, pour une strophe ABABCCDCD on pourrait proposer la segmentation suivante : ABAB / CDD (deux sous-strophes) et AB-AB / CCD-CD (deux modules par sous-strophe).

7. Dorénavant on transcrira les rimes musicales en notation alphabétique : A = la, B = si, C = do/ut, D = ré, E = mi, F = fa, G = sol ; en outre par le sigle RS on fera référence à Raynaud-Spanke 1955, par RT à Rosenberg et Tischler 1995, par L à Lannutti 1999. Par ailleurs, s.m. = schéma métrique, r.m. = rimes musicales, m.-m. = macro-mélodie. De chaque lyrique on ne transcrit que la première strophe.

La douce voiz du rosignol sauvage
Qu'oi nuit et jor cointoier et tentir
Me radoucist mon cuer et rassouage ;
Lors ai talent que chant pour esbaudir.
Bien doi chanter puis qu'il vient a plesir 5
Cele qui j'ai de cuer fet lige hommage ;
Si doi avoir grant joie en mon corage,
S'ele me veut a son oés retenir.

Nous pouvons constater que l'analyse des rimes musicales nous dévoile un rapport avec le texte métrique que l'analyse macro-mélodique n'est pas en mesure de faire : la strophe se compose de deux parties avec aux vers 5-6 une rime de module intervertie tant sur le plan verbal que musical (schéma métrique : ab-ab / ba-ab ; schéma des rimes musicales : CD-CD / DC-CD). On ne pourrait pas dégager la même analogie en ne regardant que la macro-structure puisqu'elle n'indique pas de manière transparente une corrélation quelconque entre les quatre mélodies γ, δ, ε, et ζ et les unités qui les composent.

Si dans l'exemple (1) la correspondance entre métrique et musique est maximale, du fait que les deux structures se recoupent totalement, dans la plupart des chansons les coïncidences sont moins strictes :

(2) Conon de Béthune, *Chançon legiere a entendre* (RS 629, RT 93)

	v. 1	v. 2	v. 3	v. 4	v. 5	v. 6	v. 7
s. m.	a	b	a	b	b	c	c
r. m.	G	G	G	G	D	G	G
m.-m.	α	β	α	β	β'	γ	α

Chançon legiere a entendre
Ferai, que bien m'est mestiers
Ke chascuns le puist apprendre
Et c'on le chant volentiers ;
Ne par autres messaigiers 5
N'iert ja ma dolors mostree
A la millor ki soit nee.

Néanmoins, force est de constater que l'étude des rimes musicales nous permet de découvrir un parallélisme de structure : ab-ab / bcc, GG-GG / DGG ; ce qui serait moins évident en ne faisant référence qu'à la macro-mélodie.

3. HIÉRARCHIE DES CONSTITUANTS MUSICAUX ET RÈGLES DE PRÉFÉRENCE

L'étude des notes finales d'un corpus de chansons d'amour (voir l'annexe pour un aperçu complet des données) nous a permis de dégager une première loi de préférence qui concerne les sous-strophes [8] :

> PREF-S-STR : les mélodies ont tendance à se regrouper en sous-strophes musicales

une deuxième loi de préférence qui concerne les modules musicaux [9] :

> PREF-MOD : les sous-strophes ont tendance à se diviser en modules musicaux

et une troisième loi de préférence qui concerne la correspondance entre la structure métrique et la structure musicale :

> PREF-CORR : on préfère faire correspondre les modules métriques aux modules musicaux, les sous-strophes métriques aux sous-strophes mélodiques

Il est évident que l'analyse des répétitions en fin de mélodies nous a permis de mettre au jour la hiérarchie des constituants musicaux (module, sous-strophe, strophe) dont le marquage des frontières est assuré par les rimes musicales. Un telle structure arborescente est certainement implicite dans la formalisation courante que l'on donne du schéma mélodique de base chez les trouvères lorsque l'on propose αβ αβ' γδεζ comme forme prototypique de la macro-mélodie (v. p. ex. Cattin 1991 : 167). Cependant cette modélisation s'appuie sur le blanc graphique pour faire ressortir une structuration musicale qui reste ambiguë et qui n'est pas non plus démontrée empiriquement : y a-t-il deux ou trois constituants (αβαβ' + γδεζ ou bien αβ + αβ' + γδεζ) ? pourquoi γδεζ et non γδ + εζ ou γδε + ζ ? quel est le rapport entre αβ et αβ'? ont-ils le même statut que γδεζ ? quelle est la relation entre la séquence αβαβ'γδεζ et ses parties αβ + αβ' + γδεζ ? Autant de questions auxquelles la formalisation traditionnelle ne donne que des réponses qui font appel à l'intuition, alors que l'analyse des frontières musicales permet de proposer une structure formelle en partant des faits empiriques (en l'occurrence les notes finales de vers).

8. Dans une séquence AB-AB / CCB, les deux sous-strophes riment en B, ce que l'on pourrait formaliser aussi : xxxB / xxB. Donc B dans CCB est à la fois rime de module et rime de sous-strophe.

9. Il faut rappeler que dans une séquence de rimes musicales de type, par exemple, AB-AB / CCB, c'est la note B qui est la seule et unique rime de module ; ce que l'on pourrait formaliser de la sorte : xB-xB / xxB (où x vaut pour n'importe quelle note).

3.1 Rime musicale et structure métrique : quelques applications

Revenons aux exemples pour montrer concrètement l'application des règles de préférence. Dans l'exemple qui suit, la rime musicale en F se répète à la fin de trois modules :

(3) Châtelain de Coucy
A vous, amant, plus qu'a nulle autre gent
(RS 679, RT 96)

	v. 1	v. 2	v. 3	v. 4	v. 5	v. 6	v. 7	v. 8
s. m.	a	**b**	a	**b**	b	a	a	**c**
r. m.	F	**F**	F	**F**	E	G	E	**F**
m.-m.	α	β	α	β	γ	δ	ε	ζ'

A vous, amant, plus qu'a nulle autre gent,
Est bien raisons que ma doleur conplaigne,
Quar il m'estuet partir outreement
Et dessevrer de ma loial conpaigne ; 4
Et quant li pert, n'est rienz qui me remaigne.
Et sachiez bien, Amours, seürement,
S'ainc nuls morut pour avoir cuer dolent,
Donc n'iert par moi maiz meüs vers ne laiz. 8

ce qui montre qu'il y a une structure métrique en quatre modules et deux sous-strophes ab-ab / ba-ac équivalente à la structure musicale FF-FF / EG-EF. Une telle structure enfreint en partie PREF-MOD car le module EG ne rime pas avec les autres alors que relativement à PREF-S-STR il n'y a pas d'infractions. Puisqu'il est plus fréquent que PREF-S-STR soit remplie et que PREF-MOD ne soit pas respectée, il s'ensuit qu'il existe une hiérarchie aussi dans l'application des deux règles. L'infraction de PREF-MOD est moins grave que l'infraction de PREF-S-STR ; ce qui ne veut pas dire que l'application des deux à la fois soit très rare, comme le montre l'exemple suivant[10] :

(4) Blondel de Nesle
Se savoient mon tourment
(RS 742, RT 90)

	v.1	v.2	v.3	v.4	v.5	v.6	v.7	v.8	v.9
s. m.	a	**b**	a	**b**	a	a	**b**	a	**a**
r. m.	D	**G**	D	**G**	A	A	**G**	A	**G**
m.-m.	α	β	α	β	γ	δ	ε	ζ	η

10. Ce qui semble plus rare en effet, du moins relativement à notre corpus, c'est une correspondance en même temps formelle et substantielle entre la charpente métrique et la structure musicale comme dans l'exemple (1).

Se savoient mon tourment
Et auques de mon afaire
Cil qui demandent conment
Je puis tant de chançons faire,
Il diroient vraiement 5
Que nus a chanter n'entent
Qui mieuz s'en deüst retraire ;
Maiz pour ce chant seulement
Que je muir pluz doucement

Encore une fois, l'analyse macro-mélodique est utile pour constater la bi-partition de la strophe, mais elle n'est pas à même de montrer la liaison mélodique entre les phrases β, ε et η et leur correspondance avec la structure métrique. Voici un cas où les lois de préférence peuvent s'avérer d'un intérêt philologique. La mélodie d'une chanson de Guiot de Dijon nous a été transmise en deux versions différentes. A notre avis, l'une d'entre elles a plus de chances d'être plus canonique en raison des deux lois de préférences :

(5) Guiot de Dijon
Chanterai por mon corage (L 3)
(version selon le manuscrit M)

	v.1	v.2	v.3	v.4	v.5	v.6	v.7	v.8	v.9	v.10	v.11	v.12
s. m.	a	b	a	b	a	b	a	b	c	d	c	d
r. m.	C	B	C	B	C	B	E	E	C	B	F	G
m.-m.	α	α'	α	α'	α	α'	β	γ	α	α'	β'	γ'

(version selon le manuscrit K)

	v.1	v.2	v.3	v.4	v.5	v.6	v.7	v.8	v.9	v.10	v.11	v.12
s. m.	a	b	a	b	a	b	a	**b**	c	d	c	**d**
r. m.	C	C	D	C	D	C	D	**G**	C	C	D	**G**
m.-m.	α	α	β	α'	β'	α'	β'	γ	α	α	β'	γ

Chanterai por mon corage
Que vueill reconforter,
Car avec mon grant damage
Ne vueill morir n'afoler
Quant de la terre sauvage 5
Ne voi nului retorner,
Ou cil est qui m'assoage
Le cuer, quant j'en oi parler.

Dex, quant crieront « Outree ! »,
Sire, aidiez au pelerin 10
Por qui sui espoentee,
Car felon sunt Sarrazin !

Dans les deux versions, le schéma métrique paraît indiquer une partition en six vers plus quatre : ab-ab-ab-ab / cd-cd. Dans la version M nous avons un respect non total de PREF-MOD et l'on enfreint PREF-S-STR puisqu'il n'y a pas de rime entre le vers 8 et le vers 12. Dans la version K, en revanche, on constate le même marquage en C pour les modules et en G pour les sous-strophes et donc un respect complet de PREF-MOD et PREF-S-STR.

Terminons par les chansons à *oda continua* qui semblent par définition ne pas présenter de rapport formel entre musique et métrique du fait que la mélodie varie à chaque vers. Néanmoins, dans plusieurs cas, l'étude des rimes musicales permet de mettre au jour un parallélisme inattendu. Voici les deux versions d'une autre chanson de Guiot de Dijon :

(6) Guiot de Dijon
Joie ne guerredons d'Amors
(L 10) (version selon le manuscrit T)

	v.1	v.2	v.3	v.4	v.5	v.6	v.7
s. m.	a	**b**	b	**a**	b	b	**a**
r. m.	D	**G**	G	**G**	D	B	**G**
m.-m.	α	β	γ	δ	ε	ζ	ν

(version selon le manuscrit K)

	v.1	v.2	v.3	v.4	v.5	v.6	v.7
s. m.	a	**b**	b	**a**	b	b	**a**
r. m.	G	**C**	D	**C**	E	G	**C**
m.-m.	α	β	γ	β	δ	ε	ζ

Joie ne guerredons d'Amors
Ne vienent pas par bel servir,
Car on voit ceus sovent faillir
Qui servent sans changier aillors ;
Si m'en aïr, 5
Quant celi serf sanz repentir
Qui ne me veut faire secors.

Dans les deux versions, lorsqu'on prend en considération la rime musicale, les mélodies se trouvent regroupées en deux parties, DG-GG / DBG dans la version de T et GC-DC / ECG dans la version de K tout en respectant tantôt PREF-MOD, tantôt PREF-S-STR ; ce qui est conforme au schéma strophique ab-ba / bba.

CONCLUSIONS

Nous avons brièvement essayé d'esquisser les avantages d'une approche *phonologique* du texte musical par opposition aux analyses plutôt *phonétiques* sous-jacentes à beaucoup d'interprétations de la musique médiévale. Une telle démarche nous a permis d'une part de dégager des régularités internes au matériel sonore et d'une autre de recentrer le problème du rapport entre musique et métrique d'un point de vue exclusivement formel. En partant des faits empiriques, les rimes musicales, on a pu avancer l'hypothèse que le texte musical aussi est structuré hiérarchiquement, ses constituants étant les modules, les sous-strophes et les strophes. A notre sens, il s'ensuit qu'une vision globale et substantielle de la mélodie fait implicitement l'économie de la notion abstraite de fonction et, concernant l'aspect qui nous a intéressé ici, de frontière musicale (dont les « corrélats » sont la pause et la rime musicale) ; ce qui non seulement appauvrit la description musicologique mais empêche d'en découvrir les liens avec la versification.

ANNEXE

BLONDEL DE NESLE

Cuer desirrous apaie
(RS 110, RT 89)

s. m.	a	b	a	b	c	c	c	a
r. m.	A	D	A	D	F	A	F	D
m.-m.	α	β	α'	β	γ	δ	ε	ζ

Se savoient mon tourment
(RS 742, RT 90)

s. m.	a	b	a	b	a	a	b	a	a
r. m.	D	G	D	G	A	A	G	A	G
m.-m.	α	β	α	β	γ	δ	ε	ζ	η

En tous tans que vente bise
(RS 1618, RT 91)

s. m.	a	b	a	b	a	b	a	b
r. m.	A	G	A	G	A	F	A	G
m.-m.	α	β	α	γ	β'	d	β"	δ'

CONON DE BÉTHUNE

Ahi, Amours ! com dure departie
(RS 1125, RT 92)

s. m.	a	b	a	b	b	a	b	a
r. m.	G	G	G	G	D	G	D	G
m.-m.	α	β	α	β	γ	δ	γ	δ

Chançon legiere a entendre
(RS 629, RT 93)

s. m.	a	b	a	b	b	c	c
r. m.	G	G	G	G	D	G	G
m.-m.	α	β	α	β	β’	γ	α

Ce fut l’autrier en un autre païs
(RS 1574, RT 94)

s. m.	a	b	a	b	a	a	b	a
r. m.	A	A	A	A	A	G	A	A
m.-m.	α	β	α	β	α	β’	β	β”

LE CHÂTELAIN DE COUCY

A vous, amant, plus qu’a nulle autre gent
(RS 679, RT 96)

s. m.	a	b	a	b	b	a	a	c
r. m.	F	F	F	F	E	G	E	F
m.-m.	α	β	α	β	γ	δ	ε	γ’

Li noviauz tanz et mais et violete
(RS 985/986, RT 97)

s. m.	a	b	a	b	a	b	a	b
r. m.	G	C	G	C	G	C	D	C
m.-m.	α	β	α	β	γ	δ	ε	ζ

La douce voiz du rosignol sauvage
(RS 40, RT 98)

s. m.	a	b	a	b	b	a	a	b
r. m.	C	D	C	D	D	C	C	D
m.-m.	α	β	α	β	γ	δ	ε	ζ

GACE BRULÉ

Les oxelés de mon païx
(RS 1579, RT 99)

s. m.	a	b	a	b	a	a	a	a	b	a
r. m.	F	F	F	F	A	A	E	D	F	D
m.-m.	α	β	α	β	β’	β”	α’	γ	δ	β”’

De bone amour et de lëaul amie
(RS 1102, RT 100)

s. m.	a	b	a	b	c	c	c	b
r. m.	A	G	A	G	D	C	A	G
m.-m.	α	β	α	β	γ	δ	ε	ζ

Quant voi le tans bel et cler
(RS 838, RT 101)

s. m.	a	b	a	b	a	a	b
r. m.	D	D	D	D	F	C	D
m.-m.	α	β	α	β	γ	δ	β

Biaus m’est estez, quant retentist la bruille
(RS 1006, RT102)

s. m.	a	b	a	b	a	b	b	a
r. m.	F	D	F	D	A	D	C	D
m.-m.	α	β	α	β	γ	δ	ε	ζ

Oëz por quoi plaing et sopir
(RS 1465, RT 103)

s. m.	a	b	a	b	a	a	b
r. m.	F	G	F	G	A	E	D
m.-m.	α	β	α	β	α’	γ	δ

Li consirrers de mon païs
(RS 1578, RT 104)

s. m.	a	b	a	b	a	b	b	a
r. m.	B	B	B	B	B	G	E	A
m.-m.	α	β	α	β	γ	δ	ε	ζ

A la douçor de la bele seson
(RS 1893, RT 105)

s. m.	a	b	a	b	b	a	b
r. m.	G	D	G	D	G	F	D
m.-m.	α	β	α	β	γ	δ	ε

Quant voi renverdir l'arbroie
(RS 1690, RT 106)

s. m.	a	b	a	b	a	b	a	b
r. m.	G	B	G	G	A	G	F	G
m.-m.	α	β	α	β'	γ	δ	ε	ζ

RICHARD DE SEMILLY

Par amors ferai chançon
(RS 1860, RT 110)

s. m.	a	b	a	b	b	a	a	c	a	c
r. m.	B	C	B	F	C	C	A	F	A	F
m.-m.	α	β	α	β'	γ	δ	ε	ζ	ε	ζ

GAUTIER DE DARGIES

Desque ci ai touz jorz chanté
(RS 418, RT 116)

s. m.	a	b	b	a	b	a	b	b
r. m.	E	C	G	B	C	C	G	C
m.-m.	α	β	α'	γ	δ	ε	ζ	η

Cançon ferai molt maris
(RS 1565, RT 117)

s. m.	a	b	b	a	a	b	b
r. m.	B	B	G	G	E	G	G
m.-m.	α	β	α'	γ	δ	ε	ζ

Hé Dieus ! tant sunt maiz de vilainnes gens
(RS 684, RT 118)

s. m.	a	a	b	a	a	b	b	a	a	b	b
r. m.	B	C	C	B	C	C	D	E	B	D	C
m.-m.	α	β	γ	α	β	γ	δ	ε	ζ	ε'	ε''

Quant li tans pert sa chalour
(RS 1969, RT 119)

s. m.	a	b	a	b	a	a	b	b
r. m.	A	G	A	G	G	F	G	G
m.-m.	α	β	α	β	γ	δ	ε	ζ

THIBAUT DE CHAMPAGNE

Ausi conme unicorne sui
(RS 2075, RT 140)

s. m.	a	b	b	a	c	c	b	d	d
r. m.	G	G	D	C	G	F	B	E	G
m.-m.	α	β	γ	δ	ε	ζ	η	θ	ι

Tout autresi con l'ente fait venir
(RS 1479, RT 141)

s. m.	a	b	a	b	b	a	c	c	c	c
r. m.	D	D	D	D	E	D	C	D	D	D
m.-m.	α	β	α	β	γ	δ	ε	ζ	η	θ

De fine amor vient seance et bonté
(RS 407, RT 142)

s. m.	a	b	a	b	b	a	a	b
r. m.	G	D	G	D	G	E	A	D
m.-m.	α	β	α	β	γ	δ	ε	ζ

RICHARD DE FOURNIVAL

Gente m'est la saisons d'esté
(RS 443, RT 150)

s. m.	a	b	a	b	a	b
r. m.	F	A	C	D	D	D
m.-m.	α	β	α'	γ	δ	ε

Quant chante oisiauz tant seri
(RS 1080, RT 151)

s. m.	a	a	b	b	c	b	a	b
r. m.	C	A	A	G	G	F	A	A
m.-m.	α	β	γ	δ	ε	ζ	η	θ

RAOUL DE SOISSONS

Quant voi la glaie menre
(RS 2107, RT 153)

s. m.	a	b	a	b	b	b	a	a	b	b	a	b	b
r. m.	F	F	F	F	E	F	C	E	F	F	C	E	F
m.-m.	α	β	α	β	γ	δ	ε	ζ	η	δ	ε	ζ	η

Chançon legiere a chanter
(RS 778, RT 154)

s. m.	a	a	b	a	a	b	b	c	c	b	b	c
r. m.	E	G	A	E	G	A	D	G	F	A	C	D
m.m.	α	β	γ	α	β	γ	δ	ε	β’	γ’	δ’	ε’

E ! coens d’Anjo, on dist per felonnie
(RS 1154, RT 155)

s. m.	a	b	a	b	b	a	a	c	c
r. m.	C	G	C	G	C	C	F	C	G
m.-m.	α	β	α	β	γ	δ	ε	ζ	η

GUIOT DE DIJON

Chanterai por mon corage
(RS 21, L 3)

(version de M)

s. m.	a	b	a	b	a	b	a	b	c	d	c	d
r. m.	C	B	C	B	C	B	E	E	C	B	F	G
m.-m.	α	α’	α	α’	α	α’	β	γ	α	α’	β’	γ’

(version de K)

s. m.	a	b	a	b	a	b	a	b	c	d	c	d
r. m.	C	C	D	C	D	C	D	G	C	C	D	G
m.-m.	α	α	β	α’	β’	α’	β’	γ	α	α	β’	γ

De moi, dolereus, vos chant !
(RS 317, L 4)

s. m.	a	a	a	b	b
r. m.	G	G	G	A	A
m.-m.	α	α	β	γ	β-γ

Amors m'ont si enseigné
(RS 1088, L 6)

(version de M)

s. m.	a	b	a	b	b	a	a	b	b
r. m.	F	F	F	F	G	F	A	G	F
m.-m.	α	β	α	β	γ	δ	ε	ζ	η

(version de T)

s. m.	a	b	a	b	b	a	a	b	b
r. m.	A	G	A	G	A	G	B	F	G
m.-m.	α	β	α	β	γ	δ	ε	ζ	η

He las! C'ai forfait a la gent
(RS 681, L 8)

s. m.	a	b	a	b	c	c	b
r. m.	G	G	G	G	A	D	D
m.-m.	α	α	α	α	γ	δ	ε

Quant li dous estéz decline
(RS 1380, L 9)

(version de M)

s. m.	a	b	a	b	a	b	b	c	b
r. m.	D	B	D	B	C	A	B	F	G
m.-m.	α	β	α	β	γ	δ	ε	ζ	η

(version de T)

s. m.	a	b	a	b	a	b	b	c	b
r. m.	G	D	A	G	G	D	B	A	G
m.-m.	α	β	γ	δ	α	β	ε	ζ	η

Joie ne guerredons d'Amors
(RS 2020, L 10)

(version de T)

s. m.	a	b	b	a	b	b	a
r. m.	D	G	G	G	D	B	G
m.-m.	α	β	γ	δ	ε	ζ	η

(version de K)

s. m.	a	B	b	a	b	b	a
r. m.	G	C	D	C	E	G	C
m.-m.	α	β	γ	β	δ	ε	ζ

A l'entree dou douz conmencement
(RS 647, L 14)

(version de M)

s. m.	a	b	b	a	a	c	c	d	d
r. m.	D	F	D	F	C	F	C	F	D
m.-m.	α	β	α	β	γ	δ	ε	ζ	η

(version de T)

s. m.	a	b	b	a	a	c	c	d	d
r. m.	D	D	C	D	D	G	D	A	D
m.-m.	α	β	β'	β	γ	δ	ε	ζ	η

Cuer desirrous apaie
(RS 110, L 15)

(version de M)

s. m.	a	b	a	b	c	c	c	a
r. m.	A	D	A	D	F	A	F	D
m.-m.	α	β	α	β	γ	δ	ε	ζ

(version de A)

s. m.	a	b	a	b	c	c	c	a
r. m.	G	F	G	D	D	D	C	D
m.-m.	α	β	α	β	γ	δ	ε	γ'

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

CATTIN Giulio, 1991, *La monodia nel medioevo*, Torino, EDT.

DE CORNULIER Benoît, 1995, *Art Poëtique. Notions et problèmes de métrique*, Lyon, PUL.

DE CORNULIER Benoît, 2005, « Rime et contre-rime en tradition orale et littéraire », dans Michel Murat et Jacqueline Dangel (éds), *Poétique de la rime*, Paris, Champion : 125-178.

FLOQUET Oreste, 2001, “Modelli metrici e modelli musicali nelle Cantigas de Santa Maria”, in Patrizia Botta e Carmen Parrilla (eds.), *Canzonieri Iberici*, Noia, Toxosoutos : 111-113.

FLOQUET Oreste, 2005, « Considérations sur la musique et la métrique des chansons d’Adam de la Halle dans le chansonnier La Vallière (W) », *Romania*, 1-2 : 123-140.

LANNUTTI Maria Sofia (ed.), 1999, Guiot de Dijon, *Canzoni*, Firenze, Sismel edizioni del Galluzzo.

POLLINA Vincent, 1987, « *Canso* mélodique et *canso* métrique : “Era-m cosselhatz, senhor” de Bernart de Ventadorn », dans Peter Ricketts (éd.), *Actes du Premier Congrès international de l’association internationale d’études occitanes* : 409-422.

RAYNAUD-SPANKE, 1955, *G. Raynauds Bibliographie des altfranzösischen Liedes,* neu bearbeitet und ergänzt von H. Spanke, Leiden, Brill.

ROSENBERG Samuel et TISCHLER Hans, 1995, *Chansons de trouvères* (édition critique de 217 textes lyriques, présentation et notes de S. N. Rosenberg et H. Tischler avec la collaboration de Marie-Geneviève Grossel), Paris, Le Livre de Poche, Lettres gothiques.

ROSSELL Antoni, 2003, “Una nuova interpretazione intermelodica e intertestuale della lirica galego-portoghese”, *La lirica galego-portoghese*, Roma, Carocci : 167-221.

6

DES « FRONTIÈRES » DU TEXTE AUX « FRONTIÈRES » DU MOT DANS L'ÉCRIT DES ÉLÈVES FRANÇAIS EN DÉBUT DE CE1

Christophe FORTIER
Université Paris 3 - Sorbonne Nouvelle
EA 1483

INTRODUCTION

« La phrase commence par une majuscule et se termine par un point. » (Guion 1998)

Après les premiers exercices sur les sons et sur les mots, cette assertion, bien représentative de l'ensemble des manuels, va ouvrir aux apprenants les portes de la connaissance de la langue écrite.

C'est donc ainsi que, dès le cours préparatoire, apparaît la première « frontière » textuelle pour ceux qui font leurs débuts dans le monde de l'écrit. Au cours des années suivantes, les autres démarcations seront enseignées, de l'unité mot à celle, beaucoup plus large, du texte : mot, syntagme, proposition, paragraphe, texte, l'enfant devra apprendre à découper le continuum oral et à mettre en place les démarcations qui le conduiront à l'écriture normée.

Or, si nous prenons le temps de nous arrêter un instant sur les productions écrites autonomes des apprenants nous nous apercevons que cela n'est pas si évident !

De la page, délimitant dans l'espace les frontières matérielles du texte, aux segmentations graphiques marquant l'unité du mot écrit, nous proposons d'analyser les différentes « frontières » qui apparaissent et d'étudier les procédures qui les justifient.

1. PROCÉDURE ET CARACTÉRISTIQUES DU CORPUS

1.1 Échantillon

La classe dans laquelle nous avons travaillé est une classe de cours élémentaire première année de l'école Paul-Bert à Saint-Mandé (94). L'âge moyen des élèves est de sept ans et huit mois au 15 septembre de l'année de CE1, date moyenne pour les relevés effectués en classe. L'école est située dans une zone géographique privilégiée. Contrairement aux études dans ce domaine nous nous démarquons donc des milieux défavorisés pour étudier l'acquisition du système écrit dans un contexte standard.

Notre corpus a été réalisé sur quatre années mais s'avère assez uniforme puisque la majorité des enfants ont eu les mêmes enseignants depuis la grande section de maternelle, ce qui permet d'écarter toutes différences éventuelles de méthodes de travail et d'apprentissage. Cependant, afin de mener une analyse de la façon la plus objective possible, il nous est apparu essentiel de prendre l'ensemble des élèves, avec toutes les différences individuelles que cela impliquait (le caractère hétérogène permettant de valider dans sa complexité la saisie de la dynamique des apprentissages de l'écrit en cours, et la traduction d'une démarche de la pensée en évolution).

Les textes ont été produits entre la rentrée scolaire fin août (le temps de latence des vacances étant primordial à nos observations sur l'acquisition effective) et la moitié du mois d'octobre (avant la mise en place des règles orthographiques et grammaticales majeures du cours élémentaire).

Les méthodes d'apprentissage de la lecture en cours préparatoire sont identiques pour l'ensemble des enfants : méthode mixte avec une approche globale en tout début de CP.

Au total, nous avons obtenu près de 450 relevés. Les séances d'écriture ont été suivies de séances d'enregistrement pour les élèves qui étaient volontaires. Ceci nous a permis d'obtenir une douzaine d'heures d'enregistrement durant lesquelles les enfants étaient invités à réfléchir et à donner leurs points de vue sur des transcriptions graphiques particulières.

1.2 Procédure

Notre corpus a été établi en deux phases :

– Une première plaçant les enfants en situation de production d'écrits et s'inscrivant dans une perspective naturaliste (au plus près d'une situation ordinaire) et les incitant à mobiliser l'intégralité de leur savoir. Les directives de travail concernaient des thèmes familiers et motivants, et les consignes étaient larges afin

de laisser une alternative de choix. Par contre, il était impossible pour eux de demander à un camarade ou aux adultes présents l'écriture d'un mot : il était clairement stipulé qu'ils devaient travailler seuls.

Trois caractéristiques essentielles pour l'analyse étaient donc mises en place : l'enfant était confronté à la gestion de la complexité de l'activité d'écriture dans toutes ses dimensions, cette activité était porteuse de sens, et sa production pouvait révéler des structures linguistiques impliquées par les différentes directives.

– Une deuxième phase où les enfants étaient en entretien individuel avec nous, et où ils devaient expliquer la raison de leurs choix graphiques [1].

Pour exploiter au mieux la capacité métalinguistique chez des enfants de cet âge, il convient de dissocier dans le temps les deux activités de production et d'explication et ce, pour deux raisons majeures :

– La première, parce que la dissociation des tâches permet l'allègement de la charge cognitive importante en production ; les enfants ont donc l'esprit plus disponible et peuvent mieux mobiliser leur capacité de réflexion métalinguistique [2].
– La deuxième, parce qu'il nous semble important de séparer les deux positions énonciatives que sont celles de « scripteur » et de « lecteur-réviseur ». L'activité métagraphique oblige à une révision du texte où interviennent des phénomènes particuliers, comme par exemple ceux de visualisation ou d'oralisation qui « n'interviennent pas, à proprement parler, en situation de production » (Anis 1988).

Une analyse linguistique limitée aux productions écrites nous paraissait insuffisante pour rendre compte des dynamiques de l'acquisition et, de plus, présentait intrinsèquement un caractère adultocentriste. Avec l'entretien individuel, l'interprétation se fait du point de vue de l'enfant, avec ses mots à lui, selon ses propres représentations de la langue et du système que l'on peut saisir dans l'instantanéité de l'échange.

L'observation *in situ* des procédures d'acquisition permet la description et l'analyse de leurs fonctionnements, de leurs rôles et de leurs limites et ce, avec l'intégration des variantes individuelles. De

1. Ateliers réalisés sur le modèle des « Ateliers d'explications métagraphiques » du Leaple dirigé par J.-P. Jaffré (v. Jaffré 1995).

2. L'ensemble des chercheurs souligne la gestion coûteuse au niveau cognitif et l'impossibilité de maîtriser simultanément l'ensemble des processus : « Le débutant est dans un état de surcharge cognitive lors d'une activité de production. » L'écriture est « une activité dans laquelle de nombreux sous-processus sont en compétition, dans une activité attentionnelle limitée » (Fayol 1991 et Gombert 1990).

plus, en conduisant les enfants à formuler explicitement les raisons de leurs décisions graphiques, les questions de l'adulte peuvent être orientées vers un but heuristique. En effet, la démarche réflexive et la possibilité d'intérioriser les questionnements permettent d'accéder à une conscience plus réfléchie des faits et à une plus grande maîtrise des processus. En portant un regard nouveau sur son écrit, l'enfant peut reconstruire et se réapproprier sa langue dans l'interaction : l'analyse des erreurs favorise donc directement l'acquisition. Les ateliers métagraphiques permettent de décrire les faits linguistiques au plus près de ce qu'ils sont en situation réelle, et non par rapport à des perspectives théoriques ou des hypothèses de recherche. Ils permettent d'observer l'enfant en action, essayant de comprendre, de penser l'écrit, et de lui attribuer une image différente de celle, passive, où on le maintient souvent, comme étant seulement apprenant.

2. ANALYSE

La spécificité de ce double corpus nous permettra une analyse globale des frontières de l'écrit qui se fera de l'unité la plus large (macrostructure) constituée par le texte dans son ensemble, aux unités minimales des frontières du mot graphique (microstructure).

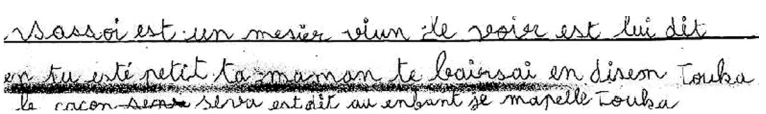
Si le corpus constitué des textes écrits servira à l'ensemble des analyses (macro et micro), l'analyse des frontières minimales (syntagmes, mots) s'enracine au croisement de celle réalisée sur le corpus écrit et de celle issue des justifications données par les scripteurs eux-mêmes en ateliers. Cette dernière analyse représentera la partie la plus importante de cet article : d'une part parce qu'elle est à la base même de l'acquisition du système graphique ; d'autre part parce que c'est à ce niveau que les différentes procédures mises en place par les apprenants nous seront révélées. Cette partie s'appuiera principalement sur la thèse que nous avons soutenue en 2007.

2.1 Le texte

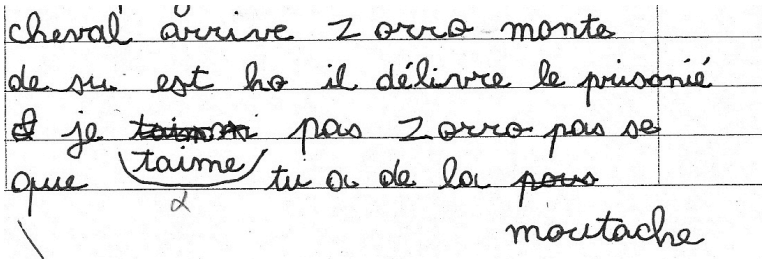
La première « frontière » qui nous est apparue de façon saisissante concerne le support même de l'écriture : la page.

En effet, il apparaît impossible à la quasi-majorité des enfants de dépasser le « cadre » imposé par la page et de poursuivre leur texte sur une seconde page. Au contraire, on assiste à des procédés qui visent à insérer le texte dans l'encadrement donné :

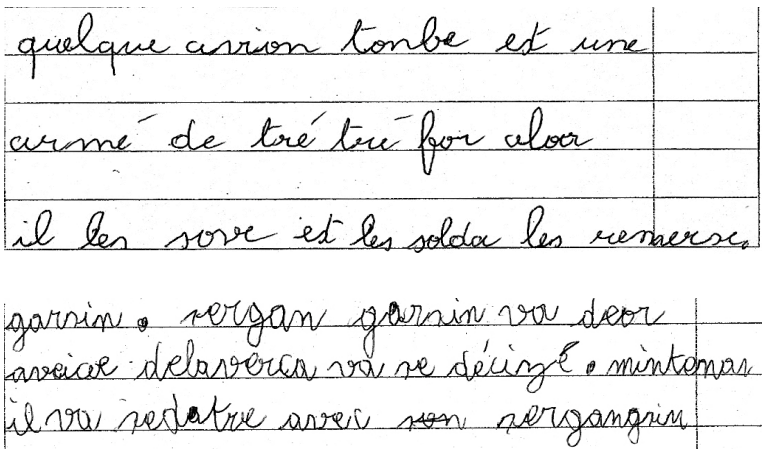
– soit par modification graphique (écriture plus petite) :



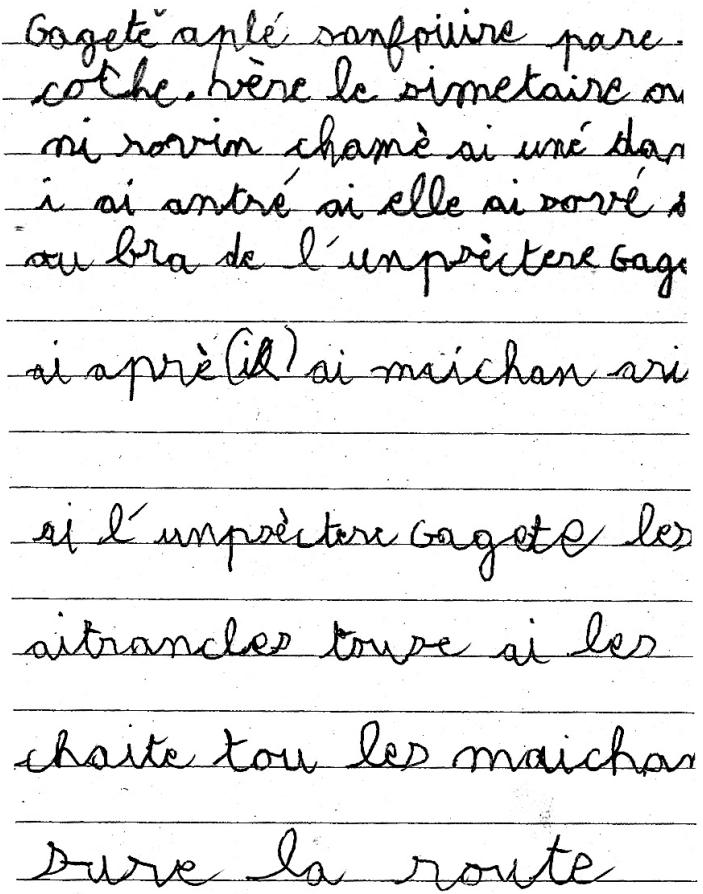
– soit par l'utilisation des marges (généralement celle de bas de page mais également les marges latérales lorsqu'elles existent) :


cheval arrive Zorro monte
de su est ho il délivre le prisonié
& je ~~taimi~~ pas Zorro pas se
que taime tu a de la ~~pour~~
moutache

– soit tout « simplement » par une interruption du texte. Étonnamment, l'enfant ne termine pas sa phrase et n'utilise pas une autre feuille pour poursuivre, et terminer, son écrit :


quelque avion tombe et une
arme de tré tré for alor
il les sove et les solda les remerse.
garsin . rergan garsin va deor
avecer delavorca va se déingé . mintanas
il va restatre avec son rergangin

La page est ressentie comme le « cadre » matériel de l'écriture imposant ses limites spatiales au déroulement graphique. La genèse des conceptions sur l'écrit élaborées par l'enfant, bien avant les apprentissages, et l'aspect unitaire des premiers livres déterminent ce processus et définissent un caractère fragmentaire : à une page est associé un texte, une histoire, ou même une leçon. Mentalement, une page est attachée à un développement scriptural et représente le « cadre » de la narration dont il est impossible de s'échapper. Dans le même ordre d'idée, certains modifient leur présentation (espacement des lignes) pour « combler » l'espace vide du cadre narratif (la page), comme si celui-ci devait être « rempli » le plus possible par l'écriture :

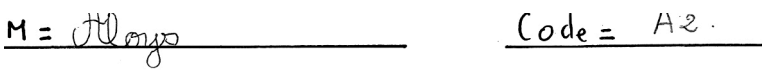

Gagetè aplé sanfoirre pare-
côthe. bère le simetaire ou
ni sovin chamè ai uné dan
i ai antré ai elle ai sorré s
au bra de l'unpèctere Gag
ai aprè (il) ai maichan ari
ai l'unpèctere Gagete les
aitrancles tourne ai les
chaite tou les maichan
sure la route

Une seconde frontière, en rapport étroit avec le texte, délimite le déroulement graphique : la plupart des enfants insèrent un titre et, ce qui nous a le plus étonné, indiquent la clôture du texte par le mot « fin » [3], le texte est ainsi volontairement délimité.

Dès son jeune âge, l'enfant est exposé à la forme narrative et intègre un mode de représentation du texte dont son écrit porte la trace, comme dans ces exemples.

Toutefois, il nous faut observer que dans la majorité des cas, les titres sont posés en dehors du « cadre » textuel. En effet, les scripteurs n'utilisent que très rarement la première « ligne-support » pour y inscrire leurs titres ; ces derniers sont placés au dessus, comme pour marquer une différence, se dissocier clairement du texte lui-même :

3. Plus de la moitié des scripteurs du corpus.



Léo et sont chien.

Léo a perdu sont chien, mais où et il

La gloire de mon père

fils j'ai bien aimé les hartavelle est au si

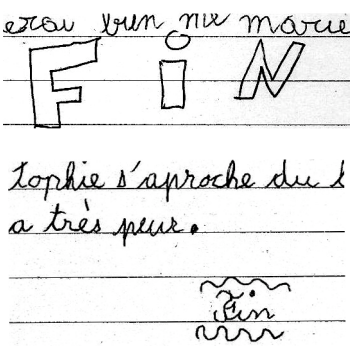
Le titre semble être assimilé à une convention ne faisant pas partie de la production textuelle. D'ailleurs, certains le spécifient comme Mathilde :

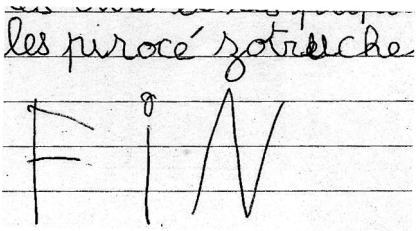
Moi je me être grand (titre)

ou Sylvain :

que le titre sa pèle bonejournet

Il en est de même pour le mot « fin » quasiment toujours séparé du texte narratif. Généralement, il est transcrit avec un graphisme différent (majuscules), et quelquefois avec effet de calligraphie :





Par le biais de la trace graphique et du sémantisme du lexème, l'enfant délimite ainsi spatialement le déroulement scriptural.

2.2 Analyse segmentale du texte

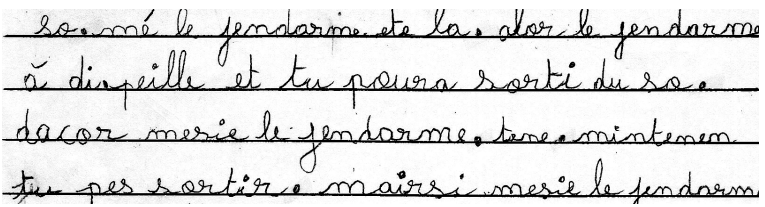
Entre macro et microstructure d'autres phénomènes assimilables à des « frontières » peuvent être observés. À l'opposé, là où certaines frontières seraient attendues (comme la linéarisation) les productions n'en révèlent pas.

- La linéarisation

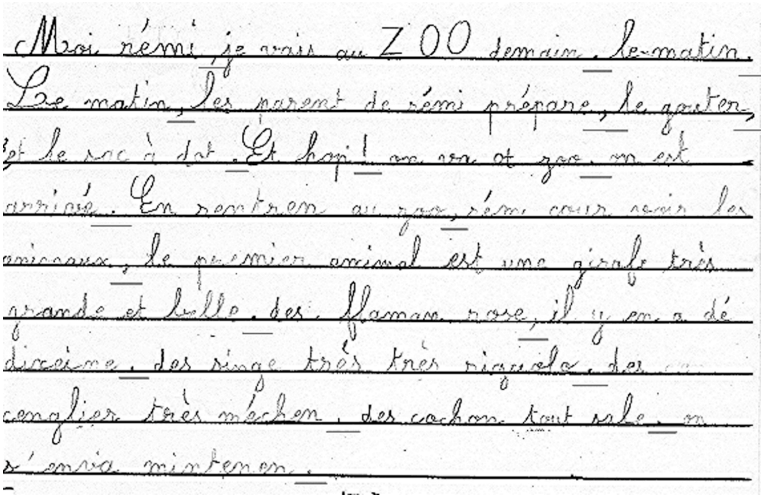
Dans notre corpus il n'y a pas, à proprement parler, de conception de la linéarisation, au sens où la ligne pourrait être plus ou moins complète suivant sa position dans la page et son rôle. Il n'y a pas de retour à la ligne volontaire, ni d'interruption de ligne marquée. Cette dernière est toujours complétée et ne permet pas, par exemple, la mise en place de fin ou de début de paragraphe. La ligne est repérée comme élément spatial de déroulement de la chaîne écrite mais à l'image du continuum sonore.

- La ponctuation

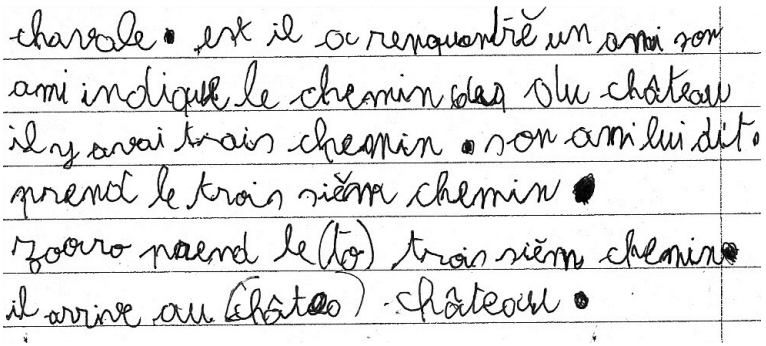
Le concept de linéarisation comme possibilité de segmentation du texte nous conduit à celui de ponctuation. On remarque que les enfants font un usage quasi exclusif du point et de la virgule qui fonctionnent comme de véritables archigraphèmes de tous les signes et ne sont donc pas utilisés à bon escient :



Quelques-uns apparaissent plus avancés, mais rapidement le point redevient l'unique signe de ponctuation utilisé.


Moi rémi je vais au ZOO demain le matin.
Le matin les parent de rémi prépare le gouter
et le sac à dos. Et hop! on va au zoo. on est
arrivé. En rentrant au zoo, rémi court voir les
animaux, le premier animal est une girafe très
grande et belle. des flamant rose, il y en a dé
douzaine. des singe très très rigolo. des
cangliers très méchant. des cochon tout sale. on
s'envia mintenant.

En règle générale, les signes ne sont pas utilisés pour participer au découpage structurel du texte mais interviennent, comme dans l'exemple suivant, comme « marqueurs » de séquences propositionnelles.


charole • est il a rencontré un ami son
ami indique le chemin du château
il y avai trois chemin • son ami lui dit •
prend le trois siém chemin •
zoorro naend le (to) trois siém chemin •
il arrive au (chatea) chateau •

• Le plan narratif

Bien que l'enfant ait intégré une représentation des structures narratives qui transparaît par l'usage de certaines conventions (« il était une fois », « c'est l'histoire de… », « il y a très longtemps… »), on relève une difficulté générale à planifier la production écrite. Si dans certains textes on voit se dessiner une structure que l'on peut rapprocher de la notion de script [4], dans l'ensemble les enfants développent une production au coup par coup, faisant se succéder les différentes propositions, comme ils le font habituellement pour une production orale.

4. Le script se définit comme un groupement ordonné d'informations correspondant à une suite stéréotypée d'actions ou d'événements (Schank & Abelson 1977).

il renpront un chine.
il renter le chine dans la maison.
il le dans le plagare le chine.
elle ouvre le plagare.
elle pous un oi.

Pour délimiter les frontières de leurs séquences, les scripteurs utilisent différents relateurs : on trouve principalement les formes « Et, Puis, Alors, Mais » qui peuvent être renforcées « Et puis, Et aussi, Mais aussi… » ou combinées « Et alors, Mais alors… ».

rigolo, et aussi la girafe avec son long cou, et aussi le lion avec sa belle crinière, et aussi l'hipopotame qui est gros comme une patate, et aussi le serpent qui mor ou, qui nous étrengle, et aussi l'éléphant avec sa grande trompe, et aussi le gagouar qui cour très vite.

Les formes simples « Et » et « Mais », très nombreuses, fonctionnent comme véritables substituts aux autres connecteurs avec un problème de sémantisme évident et peuvent donc être assimilées à des « archiconnecteurs ».[5]

rose a fait aussi un bébé la maman du petit garçon avai fait un petit bébé mais maiteran il a trois ans mais il le premier petit garçon mais Je avai 5 ans mais il savai déja lire

5. Archiconnecteur : néologisme construit sur le modèle d'archigraphème : connecteur qui se substitue à tous les autres (représentant prototypique), souvent asémantique.

L'enfant établit des séquences qu'il marque généralement au rythme de l'oral en utilisant des chevilles qui sont perçues comme marqueurs séquentiels mais dont le sémantisme exact peut être relégué au second plan, l'important pour lui étant de maintenir un semblant de cohésion et de structuration. Sans entrer dans les détails, il faut référer ici aux capacités mnémoniques des enfants pour expliquer cette difficulté à élaborer un plan et une structure narrative. En effet, les enfants de cet âge ont des problèmes pour maintenir un plan en mémoire à long terme ou, du moins, les allers et retours nécessaires entre la mémoire à long terme et la mémoire de travail (de capacité limitée) sont difficiles à effectuer. De ce fait, les séquences ne sont pas articulées selon une progression décidée mais s'établissent selon un schéma simple, correspondant à une production au coup par coup, et les « archiconnecteurs » permettent d'établir un lien entre les séquences.

On peut également s'interroger pour savoir si ces archiconnecteurs ne serviraient pas à instaurer une pause nécessaire pour effectuer la recherche en mémoire à long terme et faire basculer les items dans la mémoire de travail. Cette hypothèse, si elle était validée, permettrait d'expliquer le sémantisme inadéquat de ces « chevilles ».

Il n'existe aucune étude à ce jour sur ce fait mais nous pouvons établir un rapprochement avec la recherche de Dominique Delomier sur le rôle de la conjonction de coordination « Et » dans l'acquisition des mots du discours (Delomier 2001). En effet, D. Delomier observe la même fréquence de ces « chevilles » à l'oral mais, travaillant avec des enfants plus jeunes (4 à 5 ans), la différence majeure tient à un lexique plus restreint « Et, Puis, Alors, Après » et leurs variantes « Et puis, Et alors ». Son étude sur l'intonation lui permet de définir plusieurs rôles au relateur prototypique *Et* [6]. Dans certains cas, elle lui attribue une valeur particulière, spécifique aux enfants qui l'utilisent pour le travail de formulation, à l'instar du « Euh » d'hésitation chez l'adulte [7]. Si la situation d'écrit ne peut se rapporter à un besoin de conserver la parole, il apparaît cependant que le travail de recherche de formulation peut se trouver similaire : l'enfant ayant besoin d'effectuer une « pause » dans son récit pour se « remémorer » et formuler la suite de son écrit. La « cheville » serait ainsi la trace écrite du travail effectué mentalement. Bien évidemment, une étude complémentaire devrait être réalisée pour valider cette hypothèse.

6. « Au-delà d'une forme morphologique unique, les différences mélodiques qui affectent ce matériau changent sa valeur dans la construction du discours » (Delomier 2001 : 13).

7. « Les enfants manifestent quant à eux le "travail de formulation" en répétant le ligateur et auquel ils assignent cette fonction par l'allongement » (*ibid.* : 13).

2.3 Analyse segmentale des énoncés

- La proposition

Les critères hétérogènes traditionnels qui caractérisent la phrase nous semblent difficiles à appliquer à nos relevés. Aussi avons-nous préféré le terme de « proposition » [8] plus conforme aux écrits des enfants, et défini comme « partie de phrase consistant en un verbe […] accompagné des éléments qui lui sont liés ». Généralement de forme canonique (SVC) [9] elle correspond à une action, un évènement ou un discours.

La phylogenèse nous rappelle que la segmentation de l'écriture n'a rien de naturel ni d'évident. De la *scriptura continua* latine aux manuscrits du XVIIIe, en passant par les ateliers de copistes du Moyen-Âge, l'écriture a évolué pour aboutir aux « normes » que nous connaissons. La première prose latine, par exemple, hérite du rythme incantatoire du « carmen » avec des propositions courtes et juxtaposées. Peu à peu des chevilles, puis des signes de classement, vont souligner les articulations de séquences pour enfin, introduire de véritables outils de subordination. La phylogenèse peut-elle rendre compte de l'ontogenèse ?

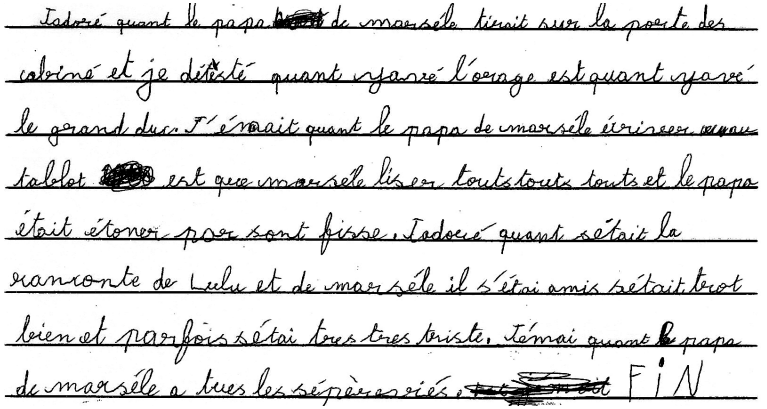
Dans nos relevés, la succession des propositions peut se faire à l'image du continuum sonore, sans séparateur, ou à l'inverse, le scripteur peut faire une utilisation abusive de signes diacritiques comme le point. En ce qui concerne plus précisément les frontières des propositions, elles se répartissent selon deux principes directeurs : la juxtaposition (mode le moins contraignant et le plus proche de l'oral où l'intonation suffit) et la coordination (avec les trois « archi-coordinateurs » que nous avons relevés précédemment).

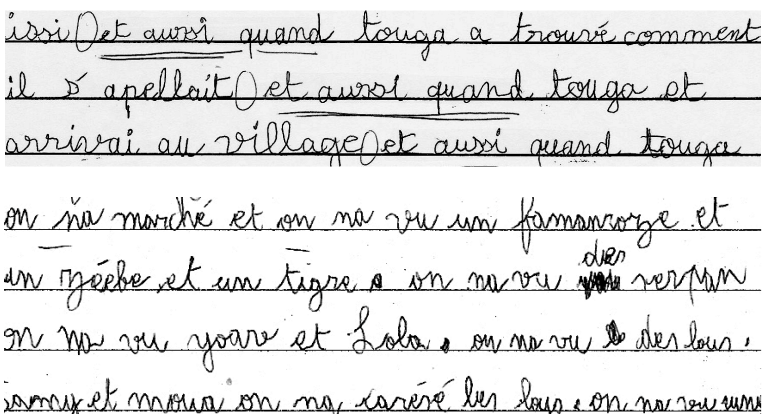
Mais l'élément majeur qui est révélé à l'analyse, c'est la tendance générale des débutants scripteurs à répéter le même schéma séquentiel et surtout à reproduire les mêmes frontières entre les propositions. Ainsi le « marqueur » est repris et répété dans une sorte de leitmotiv, sans valeur sémantique précise, comme si l'essentiel était d'échapper à la juxtaposition, trop proche de l'oral, et de marquer ainsi une spécificité de l'écrit. On peut également analyser cette « reprise » comme une assimilation avec la fonction phatique du « Euh » et des autres « chevilles » de l'oral, ou bien comme une survivance des principes phylogénétiques. Cependant, on ne peut se satisfaire du principe d'économie qui semble prévaloir pour une explicitation pragmatique et une étude plus approfondie nous permet d'observer une constante chez les apprenants qui consiste à répéter le premier schéma phrastique utilisé. Il en va de même pour le marqueur de liaison entre propo-

8. Voir par ex. la définition de Gardes-Tamine dans *La Grammaire II*, Armand Colin, 1990.

9. S : sujet, V : verbe, C : complément.

sitions, répété à l'identique dans le déroulement textuel. La reproduction et la répétition des segments se trouvent donc ponctuées par des indices récurrents qui apparaissent comme autant de marqueurs de frontière, comme par exemple dans les textes suivants : « J'aimais quand », « Et aussi quand », « On na vu ».


Jadoré quant le papa de marsèle tirait sur la porte des cabine et je détesté quant yavé l'orage est quant yavé le grand duc. J'était quant le papa de marsèle écrire sur un talolot est que marsèle lisait touts touts touts et le papa était étoner pas sont fisse. Jadoré quant sétait la ranconte de Lulu et de marsèle il s'étai amis sétait trot bien et parfois sétai tres tres triste. Témai quant le papa de marsèle a tues les séparés riés. FIN

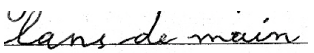

issi Et aussi quand tonga a trouvé comment il s' apellait Et aussi quand tonga et arrivai au village Et aussi quand tonga on ña marché et on na vu un famanorze et un zèbre et un tigre on na vu des serpen on na vu yave et Lola on na vu des lous. ouay et moua on na caréré les lous on na vu une

lodique, du moins sonore, qui servirait de base aux répétitions. Nous avancerons que celle-ci, conservée en mémoire de travail, réapparaît pour chaque nouvelle production de séquence, à l'image du leitmotiv musical : utilisée comme support mnémotechnique afin de faciliter la production, il existerait donc une « frontière » inconnue, n'appartenant à aucun critère linguistique d'analyse traditionnelle et s'inscrivant probablement dans le registre de la phylogenèse.

• Le mot graphique

Comme nous l'avons dit précédemment il n'y a rien d'évident dans la segmentation de l'écriture. Jusqu'au XIIe siècle, la séparation des mots avec des blancs a connu de nombreuses fluctuations et ce n'est qu'avec l'imprimerie que l'usage s'est imposé. Par ailleurs, nous savons maintenant qu'en langue française la difficulté à repérer l'unité mot dans le flux oral est liée à l'accent de groupe qui se substitue à l'accent de mot. Comme de plus, la structure syllabique de notre langue affiche une préférence pour les syllabes ouvertes, les frontières de mots deviennent perméables aux influences contextuelles : l'unité mot reste donc extrêmement difficilement à percevoir pour l'apprenant.

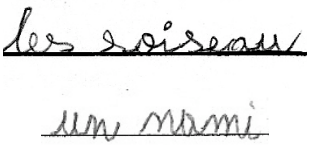
Dans notre corpus, selon les différentes procédures utilisées par les scripteurs, les mots subissent des altérations graphiques et les transcriptions apparaissent non conformes à la norme. Ces dernières s'organisent principalement selon « deux dynamiques opposées d'attraction et d'extraction » préalablement baptisées par Ferreiro et Pontecorvo : hyposegmentation, lorsque le scripteur attache des segments graphiques qui devraient être séparés (par exemple *lavion*) et hypersegmentation, lorsqu'il sépare une séquence conventionnelle unique (par exemple *lans de main*) (Ferreiro & Pontecorvo 1993) :



Dans notre corpus, deux autres catégories principales sont répertoriées et ne peuvent être assimilées fonctionnellement aux phénomènes précédents :

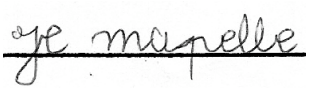
– La première catégorie que nous avons baptisée *transgraphie*, lorsque la finale consonantique d'un mot est déplacée à l'initiale du mot suivant : *lé senfants, il zon, vou sete…*

– La seconde catégorie baptisée *dupligraphie*, lorsque la finale consonantique d'un mot est répétée à l'initiale du mot suivant : *les soiseau, les zenfan, un nami…*

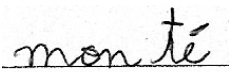


Les deux termes génériques d'hypo- et hyper-segmentation nous sont apparus inadéquats pour traduire les transcriptions réalisées par les apprenants. En effet, ils se positionnent inévitablement du côté de l'observateur en privilégiant un point de vue adulto-centriste qui ne rend pas compte de la réalité observée (le concept même de « segmentation » apparaît d'ailleurs ambigu en référence à ce même point de vue). Aussi, après concertation avec d'autres linguistes [10], avons-nous décidé de créer des termes qui reprennent cette notion primordiale, dans notre étude, de transcription graphique. En effet, il ne s'agit pas uniquement d'« attraction » ou d'« extraction » en rapport à des segmentations : les altérations graphiques du mot sont intrinsèquement dépendantes de la transcription opérée par le scripteur lors de sa production écrite. C'est pourquoi la création de néologismes permet de mieux rendre compte de ce qui se passe concrètement du côté du producteur d'écrit et nous utiliserons dorénavant :

– *Adgraphies* pour les transcriptions qui réunissent des séquences graphiques normalement séparées : *lavion, jarive, je mapelle…*



– *Disgraphies* pour les transcriptions qui séparent en plusieurs unités une séquence normée unique : *lans de main, mon té…*



Le terme générique choisi pour désigner l'ensemble des transcriptions non conformes à la norme étant *allographies* (du grec *allos*, « autre »).

10. M.-A. Morel et J.-P. Jaffré.

3. ANALYSE

À ce stade de l'acquisition, l'adgraphie apparaît comme un phénomène majeur puisque près de trois quarts des allographies s'inscrivent dans cette catégorie. La majorité des adgraphies sont la résultante de phénomènes d'élision (3/4) et de phénomènes lexicaux (1/4) : l'élision apparaît donc comme une des problématiques majeures dans l'acquisition de l'écrit.

Les phénomènes de liaison engendrent des dupligraphies (10 %) et des transgraphies (> 2 %) et se trouvent à égalité avec les transgraphies (14 %) pour constituer le dernier quart de l'ensemble des allographies [11].

3.1 Les adgraphies

En règle générale, on observe que les adgraphies confirment le rôle de la syllabe orale dans la réalisation écrite et visent à restituer une syllabe avec attaque consonantique (base schéma syllabique en français : CV [Consonne + Voyelle]) tout en s'inscrivant dans le déroulement linéaire du message. Deux critères majeurs apparaissent :

– L'enfant écarte la possibilité d'isoler des lettres ou des petits mots et les rattache aux termes qui les accompagnent, avec restitution du schéma CV : *jai* (j'ai), *na* (n'a), *din* (d'un), *jen* (j'en), *ses* (c'est), *lun* (l'un), *quil* (qu'il)…

  L'élément principal du syntagme (généralement substantif ou verbe) s'associe avec une unité graphique secondaire (mots outils ou fonctions) : *lotarie, lembrasse, tapele, listoire, lemmaine, menerve*… Dans ces cas, la pression du contexte sonore est plus forte que la tendance à isoler et à identifier une unité lexicale, le traitement adjoint les mots outils et les mots fonctions appartenant au syntagme et à la réalité phonique. Aussi, article défini, pronom personnel, préposition, conjonction, adverbe de négation, élidés, sont-ils reliés au substantif ou au verbe, quelquefois à un pronom ou à une préposition. De même, la forme pronominale des verbes subit l'adgraphie dans une majorité de transcriptions.

  Les ateliers de discussions nous ont éclairé sur les représentations du mot construites par les enfants de cet âge et celles-ci ne peuvent attribuer le statut de mot à une lettre isolée. À ce sujet, même les petits mots (outils et fonctions) ne sont que très rarement considérés comme des mots par les apprenants de notre corpus :

  « Un mot, c'est des lettres qui vont ensemble et qui disent quelque chose. »

  « Un mot c'est plusieurs syllabes et ça a un sens. »

11 Pour plus d'informations au niveau quantitatif, voir Fortier 2007.

« “A” c’est pas un mot, tu vois bien, c’est une lettre toute seule, c’est comme dans l’alphabet. » (pour *il a*)

– Pour les phénomènes lexicaux, le présentatif, les groupes interrogatifs, et « parce que ».

  L’agglutination du groupe entier confirme l’hypothèse lexicographique, l’enfant ne perçoit qu’une seule et même unité, la procédure s’applique sur un groupe de sens de l’oral et réalise graphiquement un ensemble que nous avons nommé « synthème » en référence à Martinet (1973) : *acoze, touleten, alafin*… Toutes les unités lexicales peuvent être concernées mais le traitement graphique dépend considérablement du degré de figement des unités et se trouve grandement influencé par l’oral, pouvant même reproduire certaines déformations : *quesquia* (qu’est ce qu’il y a), *pasece* (parce que), *yavé* (il y avait), *orvoir* (au revoir)…

Les phénomènes de liaison engendrent des allographies qui se répartissent en deux catégories : les *dupligraphies* et les *transgraphies*.

Dans les deux cas, il y a transcription graphique des phonèmes de liaison selon une procédure syllabique qui s’effectue dans le déroulement linéaire du message et privilégie le schéma de base CV.

Pour les *transgraphies*, il y a transcription graphique des phonèmes de liaison [z] et [t] en début du second terme graphique : *il zont, vou sete, petit senfant, nou sa, il etai tune foi*, etc.

Pour les *dupligraphies*, le scripteur conserve une forme graphique acquise et conforme à la norme (*un, on, les, nous, il*…), sans prise en compte de la finale consonantique comme agent déclencheur de liaison. Ceci l’oblige à appliquer une stratégie reproduisant graphiquement le son de liaison à l’initiale du terme suivant (*son narmoire, un nami, les soiseau, nous zalon, il la, voit telle*…). On observe une majorité de dupligraphies liées aux mots avec voyelles nasalisées (*un, on, en*...) et il faut rappeler ici leur particularité au niveau des apprentissages. En effet, les digrammes nécessitent une acquisition spécifique [12] et une mémorisation de logogrammes.

3.2 Les disgraphies

Les disgraphies subissent, elles aussi, l’influence du découpage syllabique de l’oral, en restituant des unités mono ou bi-syllabiques en référence à la syllabe orale. En général, elles s’appuient sur un logogramme (l’ensemble des « petits mots » et des « mots outils » est concerné : articles, pronoms, conjonctions, prépositions, etc.) confirmant le développement du lexique[13], mais sans aucune considération sémantique (*vous les, à rive, sa pele, mon te, lent demain*, etc.)

12. Par ex. (u) + (n) = (ɛ̃).

13. Partie de la mémoire accessible « directement ».

Certaines, basées sur l'apostrophe confirment l'importance des logogrammes (figures de mot rassurantes) pour le développement de l'acquisition : l'enfant émet des hypothèses en référence à ses acquisitions scolaires effectives (*l'émuriain, d'éjeunai, tranqu'il, qu'en*). Ces hypothèses validées ou invalidées lui permettront d'évoluer dans son acquisition de l'écrit.

4. PROCÉDURES

Par la mise en parallèle des deux analyses, sur corpus et sur ateliers, nous avons pu définir précisément les différentes procédures mobilisées par les débutants scripteurs qui justifient l'ensemble des transcriptions non normées relevées précédemment.

La première procédure, *phonographique,* est primordiale pour les enfants de la tranche d'âge étudiée et apparaît quasi exclusive pour certains. Directement reliée aux capacités mnémoniques et à la voie d'assemblage pour la recherche lexicale [14], elle est également renforcée par l'enseignement des correspondances *phonie - graphie* en début d'apprentissage. Généralement, il y a transcription du continuum oral par restitution des unités phonologiques : « Je choisis les sons avec les lettres », « J'écris comme j'ai entendu », etc. Pour certains, la procédure est syllabique : « J'écoute dans ma tête, je découpe, je fais par syllabes » (*la chete*). Les limites de cette procédure que nous avons relevées sont liées à la focalisation sur les correspondances phonologiques qui s'oppose à une vérification de type logographique (ex : lettre muette comme dans *vou* / *vous*), et/ou à une vérification de type sémantique (ex : homophones comme *ses* / *ces*, *n'ont* / *non*).

La seconde procédure, *logographique,* est directement liée au développement du lexique et permet la restitution de « figures de mots » qui s'inscrivent globalement, avec leurs images, dans la mémoire visuelle du locuteur. Elle est reliée à la possibilité d'accès direct au lexique et se trouve également renforcée par les apprentissages (méthode mixte en lecture, dictée préparée, etc.). Les justifications des scripteurs font référence à des sources extérieures : « C'est des mots qui existent, je les ai déjà vus », « Je connais ces mots, je les ai vus dans les livres », « Maman m'a dit que c'était comme ça », ou bien renvoient à une procédure individuelle intériorisée : « Les mots, je les vois dans ma tête ».

Ce savoir mémorisé a l'inconvénient majeur d'occulter la variabilité de la langue puisqu'il tend à faire du mot une unité invariante : les enfants, certains de produire une graphie conforme à la norme, sont

14. Sur la mémoire voir en particulier Lecoq, Erlich & Flores. De manière très schématique, il existe deux voies de traitement : la voie d'assemblage ou voie phonologique qui permet d'établir une conversion par manipulation des segments, et la voie directe ou voie lexicale qui permet de transcrire directement le mot.

rassurés, voire sûrs d'eux, et n'émettent pas d'autres hypothèses. Dans ce cas la forme produite, légitimée par la norme, entrave la remise en cause et le questionnement, et freine l'acquisition et le développement de l'activité morphosyntaxique. D'une manière générale, cette procédure est très influencée par le découpage syllabique : « Quand je vois pas le mot, je fais par syllabe », « J'essaie de trouver des mots ou des petits bouts de mots que je connais bien et qui peuvent aller » (pour *tous ta cou*), et le sens des unités est occulté au profit des combinatoires logographiques.

La troisième procédure, *sémantique,* est essentielle et a été définie par plusieurs chercheurs comme un axe central de l'acquisition. Produire un texte écrit c'est, avant tout, délivrer un message signifiant ; plus précisément, le principe sémantique relie une unité graphique à un concept.

Dans notre étude, de nombreuses explications tendent à prouver que l'importance du sens peut avoir des effets contraires au développement de l'acquisition. Souvent la référence au contexte empêche la référence au message et devient ainsi une entrave à l'évolution de l'apprenant.

Au niveau du traitement graphique, le terme sémantique s'est trouvé inadapté pour rendre compte de certaines procédures engagées par les scripteurs. Aussi avons-nous créé une nouvelle procédure baptisée *lexicographique* afin de rendre compte de manière explicite de certains traitements des unités lexicales et des faits de lexicalisation. En effet, certains faits de lexicalisation interviennent dans le traitement graphique et empêchent l'enfant d'accéder à la constance morphologique des mots.

Pour les adgraphies nous avons observé deux traitements principaux : l'association syntagmatique avec par exemple *lamour, sapele*, et la création de synthèmes comme *touleten, ojourdui*… La procédure lexicographique interfère également avec une procédure de type logographique et engendre des disgraphies comme *lans demain, lent de main, bon jour*…

Dans les deux cas, la procédure permet à l'enfant de conserver le caractère unitaire de l'item considéré. La procédure lexicographique met en avant l'opposition entre syntagme et lexique dans la transcription graphique et montre l'influence de l'oral dans le traitement des unités. Appliquée au niveau d'une unité (logogramme) ou d'une séquence (groupe de sens), elle empêche l'enfant d'effectuer les vérifications aux deux niveaux d'analyse segmentale et textuelle, elle freine donc l'acquisition en focalisant l'attention à un seul niveau de traitement. Par ailleurs, certains faits nous permettent de rapprocher ontogenèse et phylogenèse, puisque certaines allographies comme *toulemonde, daccor, dabor,* peuvent être assimilées à certaines évolutions

et modifications réalisées dans la langue comme *enfin, ensuite*.

La quatrième procédure, *morphographique,* qui prend en considération les particularités de l'écrit et les rapports syntaxiques est apparue comme très rarement mobilisée par les enfants. Ceci est lié d'une part à l'âge des sujets étudiés (donc à des problèmes de maturation psychologique et de développement du lexique) et d'autre part, aux acquis scolaires limités à ce domaine puisque nous nous trouvons en début d'apprentissage.

Nous avons observé que les procédures pouvaient être mixtes, comme par exemple *phono-logographique* lorsqu'à un segment issu directement du lexique est associé un segment transcrit par médiation phonologique. Généralement les limites de cette procédure sont liées aux logogrammes qui occultent le sens des constituants et ne permettent pas la mise en place d'autres vérifications procédurales comme sémantique ou logographique à un niveau supérieur, par exemple *on nez ta rivé*. Ou bien aussi *phono-sémantique*, et dans ce cas l'attachement au sens occulte les rapports morphosyntaxiques, comme pour *jé* (j'ai). Enfin, nous avons observé que les procédures et les savoirs pouvaient être connus mais non appliqués ou appliqués à mauvais escient, et ce pour diverses raisons, dont la première celle du surcoût cognitif en activité de production.

En parallèle, lors des ateliers, nous avons relevé que d'autres justifications apparaissaient en marge des procédures linguistiques, et que celles-ci pouvaient expliciter certains traitements de la part des jeunes scripteurs. Comme elles sont apparues de manière récurrente, il convenait de les prendre en considération. Les différentes erreurs sont justifiées par des difficultés liées à la situation de production et peuvent être répertoriées selon les différentes grandes catégories suivantes :

- le rythme de production : « J'écris vite, j'fais pas attention » ;
- les capacités mnémoniques non mobilisées : « Là j'ai oublié, j'm'en suis pas rappelé… » ;
- la succession des unités et l'anticipation : « J'étais en train de penser à la suite… » ;
- l'absence de relecture : « J'aurais dû relire, je connaissais et j'me suis trompé… » : les positions énonciatives « lecteur » et « scripteur » sont encore dissociées à cet âge ;
- le support matériel de l'écrit lui-même : « J'ai attaché car je croyais que j'aurais pas assez d'place… ».

Toutes ces explications démontrent une fois encore que pendant l'activité d'écriture l'apprenant est en surcharge cognitive et ne peut prendre en considération tous les aspects spécifiques de l'écrit, ni mobiliser toutes les procédures adéquates à une transcription normée.

La tension cognitive énorme vécue par les scripteurs lors d'une activité d'écriture d'une part favorise la voie phonologique et une transcription par assemblage rassurante mais d'autre part paralyse la mise en place des procédures et/ou la vérification procédurale. Elle implique très souvent un ordre de traitement linéaire des unités qui favorise le recours au syllabique tout en évitant un surcoût cognitif au niveau de la mémoire de travail. Enfin, elle maintient dissociées les deux positions énonciatives que sont celles de scripteur et de lecteur, empêche l'enfant d'effectuer la révision par lui-même et de ce fait, l'éloigne de la compréhension métalinguistique des spécificités de l'écrit.

Il nous faut ici analyser plus avant cette question concernant l'ordre de traitement des unités car de très nombreuses justifications et explications données lors de nos ateliers réfèrent à cette problématique très dépendante des spécificités inhérentes à l'écriture. Une étude plus approfondie démontre de manière effective que l'ordre de traitement des unités conditionne les différentes procédures mobilisées : celles-ci sont appliquées au fur et à mesure du déroulement linéaire du message.

Nous trouvons effectivement des traitements syllabiques comme *tous ta cou* ou comme *on nez ta rivé*. Nous relevons également des réalisations favorisant un noyau sémantique et dissociant l'élément périphérique comme *la chaite,* mais aussi des adgraphies privilégiant le sens en contexte et la phonographie avec *lavion* ou *jeme*. Enfin, nous répertorions des traitements plus complexes où l'enfant privilégie une unité porteuse de sens (souvent logogramme) à laquelle il associe un phonogramme pour réaliser sa transcription comme dans *lans demain* ou *mon n'amour*, ou un autre logogramme comme dans *lent demain*.

La tension cognitive en jeu favorise donc bien l'ordre de traitement des unités qui, par sa linéarité, subit l'influence syllabique.

Au-delà, c'est l'influence de l'oralité qui réapparaît en intervenant plus particulièrement sous la forme d'un traitement syllabique dans les différentes procédures avec, généralement, restitution du schéma de base du français « attaque consonantique plus voyelle (CV) ». Différentes évidences se sont imposées à l'analyse.

D'abord, on se doit de constater que les habitudes de l'oral, de son système économique, et les habitudes « sonores » déterminent une capacité épilinguistique qui influence le traitement des unités graphiques mais limite l'acquisition par manque de réflexion métalinguistique. Effectivement, l'enfant s'appuie beaucoup sur les formes sonores car il sait, par expérience, les différentes formes recevables dans différents contextes. Par exemple, lors d'une expérimentation basée sur des mots inconnus, un enfant nous dit pour la recherche d'un déterminant

avec le mot « amaryllis » : « J'mettrai un L, le amaryllis, j'trouve que ça veut rien dire, la amaryllis non plus. »

Ensuite, dans le cas de l'association syntagmatique, cette réalité phonique apparaît plus forte que la tendance à isoler et à identifier les unités lexicales : substantifs et verbes sont accompagnés de petits mots qui font corps phonétiquement avec eux. De même, la pression du contexte phonique engendre les synthèmes, car il y a une et une seule unité perçue par l'enfant, sans prise en compte des différents éléments constitutifs. Pour les disgraphies, on observe également que l'unité est perçue au niveau du groupe, même si l'enfant établit une séquenciation graphique.

Tout ceci soulève des interrogations sur les méthodes d'apprentissage du code alphabétique. En effet, si on sait que l'unité syllabique est facile à isoler dans la langue, on sait également que le passage du syllabique au segmental pose problème et nécessite une intervention extérieure. Nos observations et nos analyses montrent qu'à l'âge des enfants étudiés l'apprentissage du code n'a pas complètement ni suffisamment « libéré » l'enfant de l'influence syllabique ; de même, l'enseignement des correspondances phonie - graphie est apparu insuffisant pour accéder à l'écrit normé. Il nous semble évident que des connaissances supplémentaires doivent être mises en place, comme celles des différents rôles phonologiques des unités minimales dans leurs différents contextes d'utilisation et, principalement, celles des terminaisons graphiques et leurs fonctions (ex : « S » du pluriel et liaison sonore), ainsi que celles des digrammes très fréquents dans les petits mots (*un, mon, nous*, etc.) qui altèrent les rapports syllabe phonique / syllabe graphique.

Dans le cadre de notre recherche, les ateliers ont bel et bien confirmé l'importance sur le développement acquisitionnel de la focalisation sur certaines unités (petits mots élidés dans notre étude). Les enfants ayant participé aux ateliers ont progressé plus rapidement en classe que les autres, ce qui nous permet de confirmer que c'est bien par le développement de la conscience métalinguistique (alliant compréhension et connaissance) que l'enfant peut évoluer dans l'écrit et plus particulièrement dans son acquisition des frontières graphiques.

CONCLUSION

Chaque individu est d'abord locuteur dans sa langue et ses premiers pas dans le monde de l'écrit sont inévitablement marqués par ses habitudes antérieures. Les premières transcriptions graphiques, comme celles de notre corpus, portent donc les traces de cette genèse. Cependant, les caractéristiques inhérentes à l'écriture comme activité motrice délimitée par un cadre matériel (outils et supports) et implicitement conventionnel (de gauche à droite et de haut en bas en français)

nécessitent d'autres procédures particulières de traitement par les apprenants. De plus, comme les enfants de cette étude n'ont pas atteint leur maturité psychologique et cognitive, certaines limites leur sont imposées et favorisent, selon un principe d'économie, les procédures les plus simples pour eux.

Grâce au croisement des analyses des productions écrites et des ateliers d'entretiens, les différentes frontières que nous avons relevées depuis la macrostructure jusqu'à la microstructure du texte sont autant de traces révélatrices de ces différents phénomènes. Ce sont donc autant d'indices sur lesquels les éducateurs peuvent s'appuyer pour aider les enfants à avancer plus facilement dans cet apprentissage difficile.

En ce qui concerne la progression individuelle, bien que ce corpus ne permette pas une étude longitudinale, l'hétérogénéité des sujets et les explications relevées en ateliers nous ont permis de profiler un schéma d'évolution de l'acquisition pour le traitement graphique dont celui particulier des « frontières » du mot graphique.

Les premières productions autonomes comportent des adgraphies généralisées à tous les lexèmes et beaucoup de disgraphies (en raison d'une syllabation très forte). Ensuite, les transcriptions non normées sont limitées et caractérisées par celles qui sont impliquées dans des phénomènes de liaisons (transgraphies et dupligraphies) conséquence d'une séquenciation intégrée et marquée. Puis l'influence logographique, liée au développement du lexique, favorise une augmentation des dupligraphies : l'enfant s'appuie sur des formes normées connues (principalement les petits mots et les mots outils). Enfin, on observe un traitement avec peu d'adgraphies et peu de disgraphies (généralement avec des logogrammes), pour ne plus trouver que les formes les plus tardives à acquérir, concentrées sur les expressions lexicalisées, les locutions plus ou moins figées, les interrogatifs et « que », et les verbes à la forme pronominale (à l'exception de « s'appeler »).

Nous en arrivons à la conclusion selon laquelle, au départ, pour l'enfant, les groupes syntagmatiques sont vus comme un tout et déterminent le positionnement des principales frontières. Ensuite, il lui apparaît nécessaire d'établir une séquenciation pour isoler le terme sémantique qu'il considère le plus fort. La progression dans la voie de l'identification lexicale lui permet d'évoluer vers une transcription « normée » avec, au départ, une différence marquée entre les petits mots et les mots pleins, jusqu'à l'intégration d'une connaissance métalinguistique des petits mots. De l'unité syntagmatique perçue comme un tout, l'enfant doit évoluer vers une séparation des éléments du syntagme et découvrir que les mots de la syntaxe s'écrivent bien comme ceux du lexique, et que ces derniers sont les seuls susceptibles d'être représentés graphiquement. Ainsi les frontières normées sont-

elles en place. Ceci nous conduit à émettre une hypothèse majeure, et qui mériterait une étude plus approfondie, à savoir que l'acquisition de l'écrit pourrait « reproduire » celle de l'oral, avec trois grandes étapes similaires (absence de l'arbitraire syntaxique et différents contextes stockés en mémoire, refus de variation de la forme, accès lexical).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

ANDRIEUX-REIX Nelly, 1999, « Rythmes de diction ? Une hypothèse pour interpréter certaines pauses dans l'écriture à la main du français », *Faits de langue*, 13 : 98-109.

ANIS Jacques, CHISS Jean-Louis et PUECH Christian, 1988, *L'Écriture, Théories et descriptions*, Bruxelles, De Boeck.

BOSMAN Anna Maria and Van Orden Guy, 1997, "Why spelling is more difficult than reading", *in* Charles Perfetti, Laurence Rieben and Michel Fayol (eds), *Learning to Spell: Research, Theory, and Practice across Languages,* Mahwah (NJ), Lawrence Erlbaum Associates: 173–194.

DELOMIER Dominique, 2001, « Le rôle de *et* dans l'acquisition des mots du discours : l'importance de l'intonation », *Présences de la Recherche à l'IUFM de Paris*, 3 : 99-112.

EHRLICH Stéphane, 1975, *Apprentissage et mémoire chez l'homme*, Paris, Puf.

FAYOL Michel, 1997, *Des idées au texte*, Paris, Puf.

FAYOL Michel *et alii*, 1992, *Psychologie cognitive de la lecture*, Paris, Puf.

FAYOL Michel et GOT Constance, 1991, « Automatisme et contrôle dans la production écrite », *L'Année Psychologique*, 91 : 187-205.

FAYOL Michel et JAFFRÉ Jean-Pierre (éds), 1992, « L'orthographe : perspectives linguistiques et psycholinguistiques », *Langue Française*, 95.

FERREIRO Emilia et PONTECORVO Clotilde, 1993, « Le découpage graphique dans des récits d'enfants entre 7 et 8 ans : Étude comparative espagnol-italien », *Études de Linguistique Appliquée*, 91 : 22-33.

FLORES César, 1970, « Mémoire à court terme et mémoire à long terme », dans Danielle Bovet *et alii* (éds), *La Mémoire : symposium de l'association de psychologie scientifique de langue française*, Paris, Puf.

FORTIER Christophe, 2007, *Allographies : Analyse linguistique des segmentations non conformes dans l'écrit des apprenants en dé-*

but de CE1, thèse de doctorat de l'Université Paris 3 - Sorbonne Nouvelle.

GARDES-TAMINE Joëlle, 2008, *La Grammaire, Tome 2 : Syntaxe*, Paris, Armand Colin.

GOMBERT Jean-Émile, 1990, *Le Développement métalinguistique*, Paris, Puf.

GUION Jean, 1998, *Toute l'orthographe par ordre alphabétique CM1 - CM2 - 6ème*, Paris, Hatier.

GUION Jeanine et GUION Jean, 1992, *Apprendre l'orthographe, CE1*, Paris, Hatier.

HÉBRARD Jean, 1977, « Rôle du parler dans l'apprentissage de l'écrit », dans Laurence Lentin *et alii*, *Du parler au lire*, Paris, ESF : 57-90.

JAFFRÉ Jean-Pierre, 1995, « Les explications métagraphiques. Leur rôle en recherche », dans *Les Métalangages de la classe de Français, DFLM, actes du sixième colloque*.

LECOQ Pierre, 1988, « Conscience phonologique, mémoire de travail et acquisition de la lecture », dans *L'orthophonie, ici… ailleurs… autrement : approches cognitivistes et pragmatiques* (Actes du congrès international d'orthophonie de Nice, 23-25 octobre 1987), Isbergues, Ortho-Édition : 356-387.

LECOQ Pierre, 1989, *L'Accès lexical*, Lille, Presses Universitaires de Lille.

MARTINET André, 1967, « Syntagme et Synthème », *La linguistique*, 2 : 1-14.

SCHANK Roger and ABELSON Robert, 1977, *Scripts, Plans, Goals, and Understanding*, Hillsdale (NJ), Lawrence Erlbaum Associates.

SEYMOUR Philip, 1993, « Un modèle du développement orthographique à double fondation », dans J.-P. Jaffré *et alii, Lecture-Écriture : Acquisition. Les Actes de La Villette*, Paris, Nathan : 59-79.

SEYMOUR Philip, 1997, « Les fondations du développement orthographique et morphographique », dans Laurence Rieben *et alii*, *Des orthographes et leur acquisition*, Lausanne, Delachaux et Niestlé : 385-403.

SUBLET Françoise, 1990, « L'acte d'écrire », dans Jacques Fijalkow (éd.), *Décrire l'écrire*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail : 143-152.

7

LES CADRES DE DISCOURS ET LEURS FRONTIÈRES

Michel CHAROLLES
Université Paris 3 - Sorbonne Nouvelle
UMR Lattice ENS Ulm

Dans la première partie de cet article, nous montrerons que certains adverbiaux sont susceptibles, quand ils sont employés à l'initiale de phrase, de jouer un rôle dans l'organisation du discours du fait qu'ils peuvent porter non seulement sur le contenu de leur phrase hôte mais aussi sur celui d'une ou plusieurs autres apparaissant dans la suite. Dans les études consacrées au fonctionnement de ces adverbiaux cadratifs (Charolles 1997, Charolles & Prévost 2003, Charolles & Péry-Woodley 2005, Vigier & Terran 2005), les problèmes de frontières occupent une place essentielle, une des questions majeures qui se pose étant de savoir quels indices contextuels sont à même de signaler qu'un cadre en cours doit ou non être fermé.

Dans la seconde partie, nous présenterons et discuterons rapidement une étude récente de Crompton (2006) qui conteste que seuls les adverbiaux antéposés soient dotés d'une portée extraphrastique. Ce point n'est pas douteux, mais les données sur corpus dont fait état Crompton ne sont pas suffisantes pour remettre en cause l'hypothèse que c'est seulement quand ils sont dans cette position qu'ils peuvent être utilisés pour structurer les informations véhiculées par le discours. Cette hypothèse est étayée, comme nous le montrerons pour finir, par les données d'un travail sur le fonctionnement des SN temporels en *un jour* dans deux textes narratifs du XVIIIe siècle (Charolles 2006b).

1. PORTÉE EXTRAPHRASTIQUE ET FONCTION DES ADVERBIAUX CADRATIFS

Certains groupes prépositionnels peuvent indexer plusieurs phrases faisant suite à celle en tête de laquelle ils sont détachés [1]. Il en va ainsi dans l'extrait suivant où la portée du SP spatial *en France* s'étend jusqu'à la fin du paragraphe :

(1) Les attaques cérébrales, ou « accidents vasculaires cérébraux » (AVC) ont un coût très lourd en matière de santé publique. *En France,* où 140 000 nouveaux cas sont déclarés chaque année, elles constituent la troisième cause de mortalité et la première cause de handicap. Il est établi que 25 % à 30 % des patients ayant subi une attaque cérébrale décèdent rapidement. Et si un quart des survivants récupèrent sans séquelles apparentes, les autres souffrent de handicaps dont la nature et l'ampleur diffèrent selon l'étendue et la localisation de la région cérébrale affectée (paralysie, déficits d'apprentissage, pertes de mémoire, troubles comportementaux et moteurs).

Si l'on compare (1) avec (1') où le SP *en France* est inséré en position post-verbale :

(1') Les attaques cérébrales, ou « accidents vasculaires cérébraux » (AVC) ont un coût très lourd en matière de santé publique. Cent quarante mille nouveaux cas sont déclarés *en France* chaque année où elles constituent la troisième cause de mortalité et la première cause de handicap. Il est établi que 25 % à 30 % des patients ayant subi une attaque cérébrale décèdent rapidement. Et, si un quart des survivants récupèrent sans séquelles apparentes, les autres souffrent de handicaps dont la nature et l'ampleur diffèrent selon l'étendue et la localisation de la région cérébrale affectée (paralysie, déficits d'apprentissage, pertes de mémoire, troubles comportementaux et moteurs).

on voit que dans (1') le complément spatial et le complément temporel qui l'accompagne (*chaque année*) sont rattachés à la prédication, quoiqu'ils ne soient pas régis par le verbe [2]. Ce rattachement forcé tend à limiter leur influence à la seule phrase dans laquelle ils figurent, d'où le fait que l'on soit enclin à considérer que les données mentionnées à la suite de *il est établi que* concernent l'ensemble des pays pour lesquels on dispose de statistiques sur les AVC et non pas seulement la France, comme c'est le cas dans la version originale.

Dans l'extrait suivant, les SP (en italiques) détachés à l'initiale de phrase fonctionnent comme dans (1) mais ils sont employés de manière sérielle, ce qui est très courant dans les textes expositifs. Ces SP s'opposent au sein d'une première série (*chez de nombreux mollusques* versus *chez les insectes*) qui s'oppose en bloc à la suivante (*chez*

1. La capacité que peut avoir un adverbial d'influer sur plusieurs phrases est un phénomène remarquable que les grammaires en général ignorent du fait qu'il dépasse les limites de la phrase.

2. Voir Charolles (2003) et Lacheret-Dujour & François (2004).

les oiseaux, les reptiles et les poissons vs *chez les mammifères*), avec une phrase charnière (en petites capitales) entre les deux blocs :

(2) Est-il possible de circonscrire l'oscillateur circadien d'un organisme (son « horloge interne ») à des structures bien déterminées ? Oui, mais la structure en question diffère selon les groupes zoologiques.

Neurones horlogers. *Chez de nombreux mollusques,* l'oscillateur a été localisé au niveau d'un groupe restreint de cellules nerveuses situées à l'arrière de la rétine, tandis que, *chez les insectes,* plusieurs rythmes circadiens sont placés sous le contrôle d'un petit groupe de neurones appelés « neurones latéraux ». L'HORLOGE BIOLOGIQUE DES ORGANISMES SUPÉRIEURS SE TROUVE, ELLE, DANS DES RÉGIONS SPÉCIFIQUES DU SYSTÈME NERVEUX CENTRAL. *Chez les oiseaux, les reptiles et les poissons,* elle est constituée par l'épiphyse (ou glande pinéale), petite glande située au sommet du cerveau qui, *chez ces animaux,* est un capteur de lumière – le fameux « troisième œil ». *Chez les mammifères,* la situation apparaît, de fait, plus complexe. Certes, la glande pinéale conserve la capacité de synthétiser de façon cyclique, en l'occurrence la nuit, la mélatonine (hormone dont l'un des quelques rôles connus consiste en la régulation des changements saisonniers de l'activité reproductrice), mais elle ne constitue pas en elle-même une horloge. Elle dépend, en effet, d'autres structures pour générer des oscillations. L'horloge centrale est localisée dans une petite région située à la base du cerveau, le noyau suprachiasmatique (NSC), groupe compact de quelques milliers de neurones qui se trouve dans la partie antérieure de l'hypothalamus. Le NSC produit plusieurs neuropeptides* de manière circadienne et envoie des signaux oscillants à la glande pinéale. (*La Recherche*)

Le mode d'organisation des informations adopté dans (2) peut être schématisé très simplement comme suit :

Est-il possible de circonscrire l'oscillateur circadien d'un organisme (son « horloge interne ») à des structures bien déterminées ? Oui, mais la structure en question diffère selon les groupes zoologiques.

Neurones horlogers.

Chez de nombreux mollusques,

tandis que,

chez les insectes,

L'horloge biologique des organismes supérieurs se trouve, elle, dans des régions spécifiques du système nerveux central.

Chez les oiseaux, les reptiles et les poissons,

chez ces animaux

Chez les mammifères,

Figure 1.

Dans (2) comme dans (1), les SP détachés en position préverbale ouvrent des cadres de localisation qui tendent, par défaut, à étendre leur portée aux propositions arrivantes et à indexer les situations qu'elles dénotent. Cette extension n'est interrompue que par l'occurrence d'un ou plusieurs indices signalant que les informations en cours de traitement ne tombent plus sous la portée du critère spécifié par l'adverbial introducteur, ce qui est en particulier le cas lorsque l'occurrence d'un nouvel adverbial de localisation vient clore l'influence du précédent. C'est ce qui se passe dans (2) où l'ouverture du cadre initié par *chez les insectes* se traduit par la fermeture de celui initié par *chez de nombreux mollusques,* le même mécanisme se reproduisant, quelques lignes plus loin, avec *chez les mammifères* qui clôt le cadre *chez les oiseaux, les reptiles et les poissons*.

Le potentiel cadratif des adverbiaux préposés peut être plus ou moins exploité. Cela paraît bien également dans (2) où les trois premiers cadres n'intègrent que leur phrase d'accueil, au contraire du dernier dont la portée s'étend jusqu'à la fin de l'extrait. Dans les textes, l'exploitation des adverbiaux à des fins d'organisation des informations est en général limitée à des segments de taille réduite et elle implique, très souvent, des adverbiaux d'un même type sémantique.

Les adverbiaux spatiaux et temporels dits scéniques sont d'excellents cadreurs mais ils ont tôt fait de prendre un sens plus abstrait, comme dans (2) où la préposition *chez* ne réfère pas à un lieu identifiable dans un espace à trois dimensions. De même, les adverbiaux praxéologiques (Vigier 2004 et 2005), qui réfèrent à des domaines dits parfois notionnels (du genre *en droit, légalement*), sont des sortes de localisateurs abstraits. On peut envisager de la même façon, les SP médiatifs ou énonciatifs en *selon / d'après / pour X* (Schrepfer-André 2005 et 2006) qui affectent des contenus à des énonciateurs et les localisent, là aussi abstraitement. De même, les hypothétiques en *si* antéposées évoquent une situation possible qui sert de point de référence pour la « localisation » d'une ou plusieurs autres situations présentées comme en découlant (Charolles & Pachoud 2001). En fait, tous les constituants dénotant une dimension des situations peuvent être utilisés à des fins organisationnelles pour autant que l'on arrive à les détacher d'avec la prédication, ce qui exclut les SP préposés arguments du verbe (cf. *De son passage à Paris(,) Paul n'a pas retenu grand chose*). À cette restriction, il faut ajouter que les adverbiaux potentiellement contrastifs sont beaucoup mieux à même de jouer un rôle dans la structuration des discours que ceux qui ne se prêtent pas à des oppositions. Ce facteur explique que les adverbes évaluatifs comme *malheureusement* ou *heureusement* qui apparaissent fréquemment en tête de phrase soient de mauvais cadreurs et restent des modalisateurs. Outre que ces adverbes sont prédicatifs (dans le sens où ils

portent un jugement sur la situation dénotée par la proposition qu'ils préfixent, ce qui n'est pas le cas des adverbiaux locatifs), on a du mal à imaginer des contextes dans lesquels un rédacteur pourrait être amené à répartir les informations qu'il souhaite rapporter en fonction de leur caractère bénéfique ou non. Le fait que les SP médiatifs apparaissent souvent en isolat, sans s'opposer à d'autres (*Selon X...*), ne remet pas en cause cette observation dans la mesure où le simple usage d'un *selon X* dans un texte conduit à imputer rétrospectivement les segments de discours traités jusque-là à un énonciateur différent de X [3].

Dans les extraits du genre de (1) ou (2), tout se passe donc comme si le rédacteur profitait du contenu des situations dont il fait état pour mettre en exergue l'une ou l'autre des circonstances les accompagnant afin de répartir ce qu'il a à en dire dans des fichiers annotés par les adverbiaux dénotant ces circonstances. On peut parler de repérage comme Culioli (1982), de référentiel comme Desclés (1994), d'univers de discours comme Martin (1983), ou de *space builders* comme Fauconnier (1984), Fauconnier & Sweetser (1996), Huumo (1996) et (1999), l'idée est chaque fois à peu près la même, et elle va plus ou moins de pair avec celle consistant à voir dans cette forme d'usage des « circonstances » le résultat d'une démarche stratégique (Enkvist 1967, Virtanen 1992, Ho-Dac 2007) hautement attentionnelle et donc plus ou moins réservée à l'écrit. Le fait que les adverbiaux détachés en position préverbale soient dotés d'un potentiel organisateur peut être rapproché de l'idée couramment défendue selon laquelle ces constituants fonctionnent comme des topiques. Cette analyse ne va cependant pas de soi du fait que l'on a du mal à admettre que les contenus propositionnels indexés par un adverbial cadratif puissent être « à propos » de l'adverbial en question [4]. Rien ne s'oppose, par contre, à ce que l'on fasse valoir que ces expressions sont prédestinées, en raison de la place qu'elles occupent, à renvoyer à des informations activées dans le contexte précédent. C'est exactement ce que l'on observe dans (2) où les SP de localisation sont amorcés dans la phrase précédente par *selon les espèces biologiques* (non médiatif) qui annonce le passage en revue des espèces mentionnées dans la suite.

Les connecteurs qui signalent des relations de discours entre les situations dénotées par les propositions rassemblées dans un cadre ne tombent en principe pas sous la portée des adverbiaux les introduisant [5]. La relation de contraste indiquée dans (2) par *tandis que* articule, de l'extérieur, les informations regroupées dans les cadres précédents et suivants. De même, la phrase :

3. Voir Charolles (1997) et Charolles & Pachoud (2001).

4. Pour une discussion, v. Charolles (2003), Prévost (2003) et Sarda (2005).

5. Voir Charolles (2005) et Charolles & Vigier (2005).

L'horloge biologique des organismes supérieurs se trouve, elle, dans des régions spécifiques du système nerveux central.

n'est pas incluse dans le cadre ouvert par *chez les insectes* : elle joue le rôle de charnière entre les deux cadres ouverts jusque-là et les deux autres qui apparaissent après. Le SN *l'horloge biologique* renvoie au « titre » (*neurones horlogers*), le complément adnominal *des organismes supérieurs* ramène à la phrase amorce, et le pronom disjoint (*elle*) signale une opposition entre les deux types d'êtres vivants évoqués jusque-là et ceux dont il est question dans la suite. Le rédacteur aurait pu profiter de cette allusion pour recourir à une formulation comme :

(2') *Chez les organismes supérieurs,* l'horloge biologique se trouve, elle, dans des régions spécifiques du système nerveux central.

avec un SP détaché en tête de phrase, ce qui aurait modifié l'organisation du début de l'extrait :

Chez de nombreux mollusques,

tandis que,

chez les insectes,

Chez les organismes supérieurs,

Figure 2.

Plusieurs raisons peuvent expliquer que le rédacteur n'ait pas recouru à ce mode de présentation. L'effet possiblement indésirable de la répétition d'une même structure n'est pas négligeable, mais il faut tenir compte d'un autre facteur. L'ouverture d'un cadre consacré aux organismes supérieurs aurait posé le problème des liens qu'il peut entretenir avec les deux cadres suivants, les deux solutions suivantes (au moins) étant possibles :

Chez de nombreux mollusques,

tandis que,

chez les insectes,

Chez les organismes supérieurs,

Chez les oiseaux, les reptiles et les poissons,

Chez les mammifères,

Figure 3.

Chez de nombreux mollusques,

tandis que,

chez les insectes,

Chez les organismes supérieurs,

Chez les oiseaux, les reptiles et les poissons,

Chez les mammifères,

Figure 4.

La figure 3, dans laquelle le cadre super-ordonné introduit par *chez les organismes supérieurs* inclut les deux cadres sous-ordonnés qui suivent, est évidemment la bonne, sauf que, pour des lecteurs peu au fait de la classification des espèces naturelles, ce choix n'a rien d'évident. La formulation adoptée dans la version originale élimine ce problème et l'on peut penser que c'est pour cette raison qu'elle a été choisie.

Le fait que, dans le passage de (2) reproduit ci-dessous, le rédacteur ait éprouvé le besoin de préciser *chez ces animaux* est intéressant à relever :

> Chez les oiseaux, les reptiles et les poissons, elle est constituée par l'épiphyse (ou glande pinéale), petite glande située au sommet du cerveau qui, *chez ces animaux,* est un capteur de lumière – le fameux « troisième œil ».

Le SP anaphorique détaché en tête de la relative ne peut étendre sa portée au-delà de celle-ci, mais comme il réfère résomptivement aux mêmes espèces que celles auxquelles fait allusion le SP en tête de la principale, la clôture des deux cadres coïncide. Pour comprendre ce qui a pu pousser le rédacteur à préciser que le contenu de la relative s'appliquait bien à ces espèces, il suffit de supprimer cette indication. Sans *chez ces animaux,* on comprendrait que l'épiphyse est un capteur de lumière chez tous les êtres vivants, et non pas seulement, comme c'est le cas, chez les oiseaux, les reptiles et les poissons. Ce phénomène tient au fait que les relatives explicatives constituent des incises commentatives : le rédacteur introduit des informations en rapport avec les référents mentionnés mais de portée plus générale, d'où le fait qu'elles échappent à la portée sémantique [6] des introducteurs de ca-

6. Sur la différence parallèle entre portée sémantique et cadrative et entre portée idéationnelle et textuelle, v. Charolles & Vigier (2005) et Le Draoulec & Péry-Woodley (2005).

dres. Partant de là, il n'y avait effectivement d'autre solution pour le rédacteur que celle retenue dans la version originale et qui consiste, tout simplement, à réinitialiser le cadre en cours en tête de la relative.

Concernant les connecteurs dont on a dit un mot un peu plus haut, il semble assez légitime de considérer que, lorsqu'ils figurent avant un SP cadratif, comme c'est le cas de *tandis que* dans (2), ils marquent une relation de discours non seulement entre les faits dénotés par les énoncés rassemblés dans les cadres mais aussi entre ceux-ci. Ce passage du plan sémantique au plan informationnel et organisationnel – pour ne pas dire métadiscursif – se comprend bien, mais il pose toutes sortes de questions théoriques sur lesquelles nous ne nous étendrons pas. D'autant que, toujours à propos des connecteurs, d'autres remarques s'imposent. Si l'on regarde en effet ce qui se passe dans (2) à la suite de *chez les mammifères*, on est tenté de considérer que le SP intègre non seulement la phrase en tête de laquelle il figure (*la situation apparaît de fait plus cruciale*), ce qui est trivial [7], mais aussi l'ensemble de la suite où les connecteurs abondent (*certes, mais en effet*). Loin de fermer le cadre en cours, les connecteurs invitent à le poursuivre : la phrase hôte du SP dénote un fait qui est ensuite élaboré (avec des rebondissements) par un développement concernant clairement ce qui se passe chez les mammifères. Si l'on se rapporte au niveau informationnel où les SP de localisation sont exploités pour organiser le texte, rien ne s'oppose, au contraire, à ce que l'on intègre l'ensemble de la suite du paragraphe de (2) sous l'introducteur mis en exergue par le SP *chez les mammifères*. Les données et raisonnements dont il est fait état dans cette partie du texte ont bien à voir avec cette espèce et c'est cela qui en fin de compte importe.

Le mode d'organisation des informations textuelles que l'on vient d'examiner ne se rencontre pas, il faut le souligner, que dans les ouvrages ou les articles de caractère scientifique et technique. Il est parfaitement courant dans la prose narrative où l'on trouve fréquemment des développements structurés par des SP notamment spatiaux et temporels. L'extrait suivant de *Madame Bovary* offre un bon exemple de ce genre d'usage :

(3) *À partir de ce moment,* son existence ne fut plus qu'un assemblage de mensonges, où elle enveloppait son amour comme dans des voiles, pour le cacher.

C'était un besoin, une manie, un plaisir, au point que, si elle disait avoir passé, hier par le côté droit d'une rue, il fallait croire qu'elle avait pris par le côté gauche.

Un matin qu'elle venait de partir, selon sa coutume, assez légèrement vêtue, il tomba de la neige tout à coup ; et comme Charles regardait le temps à la fenêtre, il aperçut M. Bournisien dans le boc du sieur Tuvache qui le conduisait à Rouen. Alors il descendit confier à

7. Encore que l'on puisse déjà se demander si *de fait* n'est pas un connecteur.

l'ecclésiastique un gros châle pour qu'il le remît à Madame, sitôt qu'il arriverait à la Croix rouge. À peine fut-il à l'auberge que Bournisien demanda où était la femme du médecin d'Yonville. L'hôtelière répondit qu'elle fréquentait fort peu son établissement. Aussi, *le soir,* en reconnaissant madame Bovary dans l'Hirondelle, le curé lui conta son embarras, sans paraître, du reste y attacher de l'importance ; car il entama l'éloge d'un prédicateur qui pour lors faisait merveille à la cathédrale, et que toutes les dames couraient entendre.

N'importe s'il n'avait point demandé d'explications, d'autres plus tard pourraient se montrer moins discrets. Aussi jugea-t-elle utile de descendre chaque fois à la Croix rouge, de sorte que les bonnes gens de son village qui la voyaient dans l'escalier ne se doutaient de rien.

Un jour pourtant, M. Lheureux la rencontra qui sortait de l'hôtel de Boulogne au bras de Léon ; et elle eut peur, s'imaginant qu'il bavarderait. Il n'était pas si bête.

Mais *trois jours après,* il entra dans sa chambre, ferma la porte et dit :

— J'aurais besoin d'argent.

Elle déclara ne pouvoir lui en donner. Lheureux se répandit en gémissements, et rappela toutes les complaisances qu'il avait eues […]

Il revint *la semaine suivante,* et se vanta d'avoir, après force démarches, fini par découvrir un certain Langlois qui, depuis longtemps, guignait la propriété sans faire connaître son prix […]

L'organisation de ce passage peut être représentée comme suit :

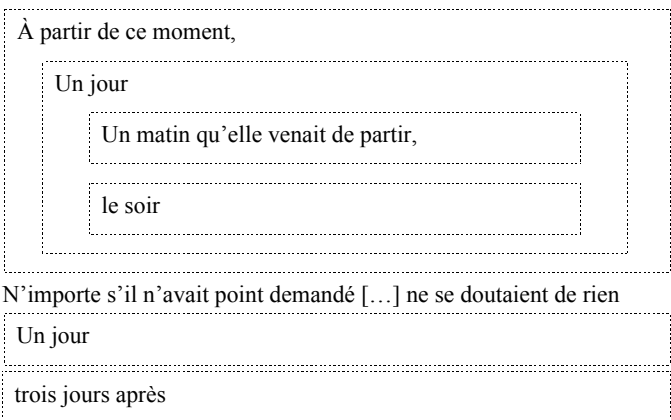


Figure 5.

Dans cet extrait, l'introducteur temporel initial (*à partir de ce moment*) fait le lien avec ce qui précède (cf. le SN démonstratif anaphorique). L'exploitation des circonstances temporelles à des fins organisatrices que l'on observe dans la suite, est donc, si ce n'est amorcée, au moins ancrée dans le contexte amont, ce qui va dans le sens de

l'idée que l'on a affaire à une sorte de topique.

Le changement de comportement d'Emma auquel fait allusion la première phrase est spécifié par la relative, puis élaboré dans le paragraphe suivant, d'où son intégration dans le cadre initial, malgré l'alinéa. Ce passage fixe le nouvel état d'arrière-plan (cf. la succession des procès statifs à l'imparfait) dans lequel évolue le personnage durant l'intervalle temporel ouvert par *à partir de ce moment*.

Le SN temporel indéfini *un matin qu'elle venait de partir*, qui apparaît en tête du paragraphe suivant, sélectionne sur cet intervalle d'arrière-plan une matinée spécifique qui sert de cadre à la série de procès perfectifs qui suivent. Les propositions regroupées dans ce cadre temporel entretiennent une relation de narration, y compris celle commençant par le groupe adverbial *à peine fut-il* qui n'est pas cadratif du fait que le SP phrastique est intégré syntaxiquement (cf. le *que*). La chronologie avance, avec l'intervention d'autres personnages, mais le mode de structuration adopté invite à comprendre que les situations indiquées se déroulent durant la matinée en question [8]. Cette intuition est confirmée par l'apparition du SN défini associatif *le soir* qui ferme le cadre introduit par un *matin* et en ouvre un nouveau. Les deux cadres sont reliés référentiellement et les procès perfectifs qui se succèdent jusqu'à la fin du paragraphe sont inclus dans la soirée. L'apparition dans la suite d'un nouvel adverbial en *un jour* initie un cadre dont la portée s'étend au paragraphe en tête duquel il apparaît, et il en va de même avec *trois jours après* qui figure au début de l'alinéa suivant. Les deux derniers cadres mis en place sont reliés anaphoriquement par l'adverbe *après ;* par contre, la façon dont s'articule le cadre introduit par le second *un jour* avec ceux introduits par *un matin* et *le soir* ainsi qu'avec *à partir de ce moment* ne coule pas de source.

Pour comprendre comment les cadres mis en place dans (3) peuvent s'agencer de la façon indiquée dans le schéma ci-dessus, il faut revenir au paragraphe :

(3a) N'importe s'il n'avait point demandé d'explications, d'autres plus tard pourraient se montrer moins discrets. Aussi jugea-t-elle utile de descendre chaque fois à la Croix rouge, de sorte que les bonnes gens de son village qui la voyaient dans l'escalier ne se doutaient de rien.

que nous avons laissé de côté. La première phrase au discours indirect libre fait allusion aux pensées d'Emma. Ce changement de registre énonciatif est très sensible, d'autant qu'il s'accompagne d'un passage à la ligne. Pour anodin qu'il paraisse, ce choix typo-dispositionnel est important : sans alinéa, on aurait compris que c'était durant la soirée où elle est revenue en compagnie de l'abbé Bournisien qu'Emma

8. Pour une discussion de ce point délicat, v. Terran (2002) et (2005), Charolles, Le Draoulec, Péry-Woodley & Sarda (2005), Le Draoulec & Péry-Woodley (2003) et (2005).

s'était dit qu'elle devait être plus prudente. Le fait que Flaubert n'ait pas adopté cette présentation se comprend assez bien quand on lit la suite. De l'enseignement qu'Emma tire de sa journée à Rouen, on passe en effet directement à la mise en œuvre répétée (*chaque fois*) du stratagème qu'elle a adopté et aux situations qui en ont régulièrement découlés (cf. les procès à l'imparfait), lesquelles situations ne peuvent être intégrées dans le cadre initié par le dernier adverbial temporel en cours, à savoir le SN *le soir*. Encore qu'il soit difficile de reconstituer précisément ses effets à la lecture, on peut conjecturer que :

– l'alinéa avant le passage au discours indirect libre alerte le lecteur sur la possible clôture du dernier cadre temporel en cours ;
– cette hypothèse est confirmée d'abord par l'emploi (en position non cadrative) de l'adverbe *plus tard* dont la référence est calculée par rapport à la journée (un matin + le soir) précédente ;
– d'où l'inférence rétrospective que les deux cadres introduits par *un matin* et *le soir* sont inclus sous un même *un jour* implicite (comme indiqué dans la figure 5).

Partant de là, le calcul de la référence du second *un jour* ne pose plus problème. Le lecteur sélectionne un jour particulier (non spécifié) sur l'ensemble des jours où Emma avait pris l'habitude de descendre *chaque fois* à la Croix rouge. Cet ensemble est disjoint de celui sollicité pour l'interprétation de l'*un jour* précédent et cette disjonction résulte du fait que le paragraphe reproduit sous (3a) n'est pas inclus dans le cadre introduit par *à partir de ce moment*. S'il en allait ainsi, on devrait avoir *un autre jour*, ce qui n'est pas le cas et confirme l'analyse proposée.

2. PROFIL DE DISCOURS DES ADVERBIAUX CADRATIFS

Comme on vient de le voir dans les quelques extraits analysés ci-dessus, les problèmes de frontière occupent une place centrale dans l'étude des adverbiaux cadratifs. Cette fonction, ainsi qu'on l'a relevé, semble liée à la position en tête de phrase. Les effets de sens résultant du déplacement des SP en fin de phrase dans (1) paraissent difficilement contestables, mais Crompton (2006) fait justement remarquer, à propos d'emplois du même type invoqués par Quirk *et alii* (1985), Thompson & Longacre (1985), Thompson (1985), Lowe (1987), Downing (1991), Prideaux & Hogan (1993), Diessel (2001), que dans les exemples forgés suivants :

(4_{13}) [i] On the fifth day they were at the summit. [ii] They took photographs.

(5_{14}) [i] They reached the summit on the fifth day. [ii] They took photographs.

(6_{16}) [i] The summit was reached on the fifth day. [ii] They took photographs.

on infère que les protagonistes ont pris des photos le cinquième jour et cela que le circonstant temporel figure en tête de phrase (4) ou à la fin de celle-ci (5), et même quand il est en position rhématique (6). Cette interprétation s'imposant également quand l'adverbial est « transformé » en actant sujet (7) :

(7_{15}) [i] The fifth day found them at the summit. [ii] They took photographs.

Crompton discute d'autres exemples fabriqués ou attestés mais surtout il présente des données tirées de deux corpus comprenant :

– 20 textes argumentatifs produits par des étudiants de l'université d'Indiana sur le fait « le Crime ne paie pas » (textes faisant partie du « LOCNES corpus ») ;
– 20 éditoriaux de la presse britannique.

Dans ces textes qui forment, dit Crompton, un ensemble relativement homogène du fait qu'ils sont tous *"nontechnical, formal, and persuasive"*, l'auteur prend en compte les adverbiaux prépositionnels de localisation spatiale et temporelle ainsi que les adverbiaux propositionnels, en l'occurrence les *when* et *if clauses* ainsi que les *infinitive purpose clauses*. Pour chacun des 217 emplois relevés, il annote la position des adverbiaux (103 initiaux / 114 non initiaux), les indices de clôture (*cancellation markers*) indiquant qu'une phrase ultérieure ne peut être intégrée dans leur portée, et l'empan (*span*) en nombre de phrases de celle-ci. De ces données il ressort globalement que :

– peu d'adverbiaux ont une portée supérieure à une phrase (environ 1/4) ;
– les adverbiaux initiaux sont proportionnellement moins nombreux que les non initiaux à avoir une portée supérieure à une phrase ;
– les adverbiaux initiaux n'ont pas un empan textuel supérieur à celui des non initiaux ;
– il n'y a pas de différence entre les adverbiaux initiaux et non initiaux quant à la place des indices de clôture.

D'où la conclusion de Crompton (2006 : 274) :

> *Neither the data regarding the establishment of suprasentential scope nor the data regarding cancellation of such scope support the proposition* […] *that the communicative function of initial position for adverbials is to establish suprasentential scope.*

Les données présentées par Crompton sont intéressantes mais elles reposent sur un corpus très limité (217 emplois), incluant des adverbiaux prépositionnels et propositionnels. Les adverbiaux pris en compte sont par ailleurs sémantiquement différents, ce qui fait que

pour chaque catégorie (spatial, temporel, hypothétiques et finaux), les effectifs d'initiaux et de non initiaux sont très faibles. Les textes dans lesquels figurent ces adverbiaux sont également assez courts (500 mots en moyenne), ce qui peut avoir une influence sur l'empan de leur portée extraphrastique. À cela on ajoutera que les textes annotés étant plutôt argumentatifs se prêtent plus à l'emploi d'adverbiaux connecteurs que cadratifs.

Les données sur le français présentées par Vigier (2004 et 2005) sur les SP praxéologiques en *en N* dénotant un domaine de connaissance (*en syntaxe*) ou d'activité (*en tagalog*), ainsi que celles de Schrepfer-André (2005 et 2006) sur les SP énonciatifs en *selon X,* portent sur des effectifs plus importants (264 SP chez Vigier et 336 chez Schrepfer-André) dans des corpus de textes expositifs (presse ou ouvrages spécialisés) ne vont pas exactement dans le même sens. Les différences mériteraient un examen attentif, mais pour revenir à l'argumentation de Crompton, on notera que la taille de l'empan n'est pas un critère aussi décisif qu'il l'explique. Si, comme on y a insisté, la fonction des adverbiaux antéposés est avant tout organisatrice, s'ils servent essentiellement à répartir les informations textuelles dans des blocs homogènes relativement au critère spécifié par l'adverbial, il n'y a aucune raison pour que ces blocs incluent un grand nombre de phrases (surtout si les textes sont courts), le fait qu'ils fonctionnent en série ou par contraste semblant plus pertinent.

Cela dit, le fait que les adverbiaux non initiaux puissent avoir aussi bien que les initiaux une portée extraphrastique n'est pas contestable. Dès lors que, comme dans (4) à (7), le rédacteur prend soin d'indiquer qu'une situation se passe à tel moment, il n'y a en effet aucune raison pour que cette indication ne joue aucun rôle dans la suite. Le principe de pertinence de Sperber & Wilson (1986) suffit à expliquer que cette indication ait tendance à s'appliquer par défaut à une ou plusieurs phrases subséquentes pour autant que celles-ci dénotent une ou plusieurs situations compatibles. C'est ce qui se passe dans (4) à (7) où le fait de prendre des photos est compris comme ayant eu lieu durant la journée où les personnes avaient entrepris de gagner le sommet et même juste après l'avoir atteint, ce qui n'aurait pas été le cas, avec une seconde phrase comme *Le maire leur remit la Médaille de la ville*.

Concernant les adverbiaux temporels, dans Charolles (2006b), je présente des données sur cent emplois de *un jour* de localisation temporelle non prospectif [9] dans deux textes narratifs du XVIIIe siècle, en l'occurrence les *Confessions* de Rousseau et *Gil Blas de Santillane* de Lesage. Parmi les critères annotés (environ 60), j'exploite dans cette étude le fait que *un jour*

9. Sur la référence des SN temporels en un jour, v. Charolles (2006a).

– soit nu ou modifié (*un jour de / que / où…*) ;
– apparaisse ou non dans un contexte aspecto-temporel prototypique (en gros, dans une phrase perfective précédée d'une phrase imperfective) ;
– soit préposé en tête de phrase ou de paragraphe, inséré ou postposé ;
– ait une portée étroite (de 1 à 5 propositions), moyenne (> 5 propositions) ou large (au-delà d'un paragraphe, indépendamment du nombre de propositions) ;
– que la fin de sa portée soit signalée par un ou plusieurs indices de clôture fiables (comme *le lendemain*) ou non (cas, par exemple, où aucun indice ne vient signaler sa fermeture si ce n'est le fait qu'une situation arrivante ne peut pas s'être déroulée durant la journée en question).

Le croisement de ces critères fait ressortir deux grands types de configuration dans les usages de *un jour* :

Configuration A	Configuration B
un jour modifié	*un jour* nu
en tête de paragraphe ou de phrase	inséré ou postposé
dans un contexte aspecto-temporel prototypique	dans un contexte aspecto-temporel non prototypique
avec une portée large	avec une portée étroite
avec des indices de fin de portée robustes	sans indices de fin de portée fiables

La configuration A correspond aux usages cadratifs de *un jour*. Dans les emplois de ce type, *un jour* est utilisé stratégiquement pour indexer un segment de discours : il ouvre un cadre qui regroupe des propositions dénotant des situations qui se déroulent durant l'intervalle temporel spécifié par l'adverbial. Le rédacteur contrôle l'ouverture de ce cadre et il signale sa fermeture à l'aide marqueurs robustes. Les emplois de ce type ne représentent qu'un faible pourcentage des emplois de *un jour*, à savoir 12 %, mais ils se différencient nettement des emplois de type B qui sont quantitativement comparables (13 %), les autres emplois (75 %) s'échelonnant entre ces deux pôles. Les données prises en compte dans cette étude sont trop peu nombreuses pour que l'on puisse en tirer des conclusions générales. Il faudrait aussi les soumettre à des traitements statistiques plus poussés, mais elles suggèrent que les emplois cadratifs de *un jour* de localisation temporelle représentent une forme d'usage bien attestée de ce SN dans

les textes narratifs, au moins dans les deux textes pris en compte dans notre étude. Les emplois cadratifs sont associés à des profils de discours [10] bien particuliers. Dans ces emplois, *un jour* n'est pas seulement utilisé pour localiser temporellement une ou plusieurs situations. En plus de ce rôle sémantique, il assume une fonction au niveau informationnel : il fixe un critère pour le traitement des phrases subséquentes mais la reconnaissance qu'il est employé dans ce but n'est pas univoquement marquée. Le fait qu'il apparaisse en tête de phrase et *a fortiori* en tête de paragraphe et le fait (relativement inattendu) qu'il soit modifié sont de bons indices sur lesquels les lecteurs peuvent s'appuyer d'emblée. De même, le fait que la phrase précédente comporte un verbe à l'imparfait, et celle dans laquelle figure *un jour* soit au passé simple sont des facteurs qui interviennent à un stade précoce du traitement.

Ces facteurs suffisent-ils pour que les lecteurs s'attendent à ce que les *un jour* associés à des profils de type A ouvrent un épisode incluant de multiples événements ? Suffisent-ils pour qu'ils s'attendent à trouver dans la suite un autre adverbial temporel venant clore cet épisode ? On peut le conjecturer, mais les données tirées de corpus annotés du genre de celui que l'on vient d'indiquer ne permettent pas de trancher. Ces données suggèrent que la position des adverbiaux à l'initiale de phrase, surtout quand elle s'accompagne d'autres indices contextuels comme l'alinéa, code une instruction de traitement particulière qui est liée à leur potentiel cadratif. Les expérimentations psycholinguistiques sur l'impact de la place des adverbiaux spatiaux (préposés/postposés) dans la compréhension en lecture que nous menons dans le projet ANR *Spatial Framing Adverbials* tendent à confirmer ce point de vue, mais elles appellent, elles aussi, des investigations complémentaires.

CONCLUSION

Les analyses développées dans la seconde partie de cette étude prêchent en faveur d'une approche contextuelle et configurationnelle du fonctionnement des adverbiaux. Les données présentées en réponse à l'étude de Crompton invitent à considérer que les adverbiaux cadratifs qui assument des fonctions dans l'organisation des discours sont associés à un faisceau de traits qui les caractérisent en propre. Ils se différencient assez nettement des adverbiaux insérés ou postposés qui ne présentent pas le même profil et n'assument vraisemblablement pas les mêmes fonctions, sachant qu'il n'y a pas une frontière étanche entre ces deux pôles.

10. Sur cette notion, v. Ariel (2004).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

ARIEL Mira, 2004, "Accessibility marking: discourse functions, discourse profiles and processing clues", *Discourse Processes,* 37 (2): 91–116.

CHAROLLES Michel, 1997, « L'encadrement du discours : univers, champs, domaines et espaces », *Cahier de Recherche Linguistique* [Landisco, URA-CNRS 1035 Université Nancy 2], 6 : 1-73. http://www.lattice.cnrs.fr

CHAROLLES Michel, 2003, « De la topicalité des adverbiaux détachés en tête de phrase », dans M. Charolles et S. Prévost (éds), *Adverbiaux et topiques. Travaux de Linguistique,* 47 : 11-51.

CHAROLLES Michel, 2005, "Framing adverbials and their role in discourse cohesion", *Symposium on the Exploration and Modelling of Meaning, SEM'05*: 13–30.

CHAROLLES Michel, 2006a, « La référence des compléments en *un jour* », dans M. Riegel, C. Schnedecker, P. Swiggers et I. Tamba (éds), *Aux carrefours du sens, Hommages offerts à G.Kleiber pour son soixantième anniversaire*, Louvain, Peeters : 53-69.

CHAROLLES Michel, 2006b, "*Un jour* (*one day*) in narratives", in I. Korzen and L. Lundquist (eds.), *Comparing Anaphors. Between Sentences, Texts and Languages*, Copenhagen, Samfundslitteratur Press, *Copenhagen Studies in Language*, 34: 11–26.

CHAROLLES Michel et LAMIROY Béatrice, 2002, « Syntaxe phrastique et transphrastique : du but au résultat », dans H. Nølke et H.L. Andersen (eds.), *Macrosyntaxe et macrosémantique*, Bern, Peter Lang : 383-419.

CHAROLLES Michel, LE DRAOULEC Anne, PÉRY-WOODLEY Marie-Paule and SARDA Laure, 2005, "Temporal and spatial dimensions of discourse organisation", *French Language Studies,* 15: 115–130.

CHAROLLES Michel et PACHOUD Bernard, 2001. « "Si la Lorpailleur est folle" et si le plus fou n'était pas celle que l'on croit ? », dans E. Roulet et M. Burger (éds), *Des modèles du discours au défi d'un « dialogue romanesque ». L'incipit du roman de R. Pinget « Le libera »*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy : 307-350.

CHAROLLES Michel et PÉRY-WOODLEY Marie-Paule, 2005, « Les adverbiaux cadratifs: introduction », *Langue Française*, 148 : 9-30.

CHAROLLES Michel et PÉRY-WOODLEY Marie-Paule (eds.), 2005. *Les adverbiaux cadratifs, Langue Française,* 148.

CHAROLLES Michel et PRÉVOST Sophie (éds), 2003, *Adverbiaux et topiques, Travaux de Linguistique,* 47.

CHAROLLES Michel et VIGIER Denis, 2005, « Les adverbiaux en position préverbale : portée cadrative et organisation du discours ». *Langue Française,* 148 : 9-30.

CROMPTON Peter, 2006. "The effect of position on the discourse scope of adverbials", *Text and Talk*, 26–3: 245–279.

CULIOLI Antoine, 1982. « Rôle des représentations métalinguistiques en syntaxe », *Pour une linguistique de l'énonciation II. Formalisation et opérations de repérage*, Paris, Ophrys : 95-114.

DESCLÉS Jean-Pierre, 1994. « Quelques concepts relatifs au temps et à l'aspect pour l'analyse des textes », *Studia kognitywne*, 1, SOW, Warszawa: 57–88.

DIESSEL Holger, 2001, "The ordering distribution of main and adverbial clauses : A typological study", *Language,* 77 (2): 433–455.

DOWNING Angela, 1991, "An alternative approach to theme : A systemic functional perspective", *Word,* 42 (2): 119–143.

ENKVIST Nils Erik, 1987. "Text strategies : single, dual, multiple", in R. Steele and T. Threadgold (eds.), *Language Topics : Essays in Honour of M. Halliday II*, Amsterdam, Benjamins: 203–211.

FAUCONNIER Gilles, 1984, *Espaces mentaux*, Paris, Minuit.

FAUCONNIER Gilles and SWEETSER Eve, 1996. *Spaces, Worlds and Grammar*, Chicago, Chicago University Press.

HO-DAC Lydia-Mai, 2007, *La Position initiale dans l'organisation du discours : une exploration en corpus*, thèse de doctorat de l'Université de Toulouse le Mirail.

HUUMO Tuomas, 1996, "A scoping hierarchy of locatives", *Cognitive Linguistics*, 7, 3, 265-299.

HUUMO Tuomas, 1999, "Space and time : temporalization and other special functions of locating-setting", *Linguistics*, 37-3: 389–430.

LACHERET-DUJOUR Anne et FRANÇOIS Jacques, 2004, « Circonstance et prédication verbale en français : contraintes sémantico-pragmatiques et filtrage prosodique », *Syntaxe & Sémantique,* 6 : 35-56.

LE DRAOULEC Anne and PÉRY-WOODLEY Marie-Paule, 2003, "Time travel in text: temporal framing in narratives and non-narratives", in L. Lagerwerf, W. Spooren and L. Degand (eds.), *Determination of Information and Tenor in Texts, Proceedings of Multidisciplinary Approaches to Discourse*. Amsterdam, Stichting Neerlandistiek & Münster, Nodus Publikationen: 267–275.

LE DRAOULEC Anne and PÉRY-WOODLEY Marie-Paule, 2005. « Encadrement temporel et relations de discours », *Langue Française,* 148 : 45-60.

LOWE Ivan, 1987, "Sentence initial elements in English and their discourse function". *Occasional Papers in Systemic Linguistics,* 2: 5–34.

MARTIN Robert, 1983, *La Logique du sens,* Paris, Puf.

PRIDEAUX Gary and HOGAN John, 1993, "Markedness as a discourse management device : The role of alternative adverbial clause orders", *Word,* 44 (3): 397–411.

QUIRK Randolf, GREENBAUM Sidney, LEECH Geoffrey and SVARTVIK Jan, 1985, *A Comprehensive Grammar of the English Language*. London, Longman.

SARDA Laure, 2005, « Les cadres spatiaux dans les résumés de films : caractérisations des types de transitions entre cadres », *Langue Française,* 148 : 61-79.

SCHREPFER-ANDRÉ Géraldine, 2005, « Les *selon X* énonciatifs : portée phrastique et textuelle et indices de clôture », *Verbum,* XXVII, 3 : 215-229.

SCHREPFER-ANDRÉ Géraldine, 2006. *Les Expressions en "selon X" introductrices de cadres de discours énonciatifs et leur portée textuelle*, thèse de doctorat de l'Université Paris 3 - Sorbonne Nouvelle.

SPERBER Dan and WILSON Deirdre, 1986, *Relevance*, London, Blackwell.

TERRAN Élise, 2002, *Le Cadrage temporel en français*, thèse de doctorat de l'Université Paris 3 - Sorbonne Nouvelle.

TERRAN Élise, 2005, « Problèmes de fin de portée : l'exemple du cadre temporel », *Verbum*, XXVII-3 : 249-264.

THOMPSON Sandra, 1985, "Grammar and written discourse: Initial vs. final purpose clause in English", *Text,* 5 (1–2): 55–84.

THOMPSON Sandra and LONGACRE Robert, 1985, "Adverbial clauses", in T. Shopen (ed.), *Language Typology and Syntactic Description*, vol. II, Cambridge, Cambridge University Press: 169–205.

VIGIER Denis, 2004. *Les groupes prépositionnels en « en N » : de la phrase au discours*, thèse de doctorat de l'Université Paris 3 - Sorbonne Nouvelle.

VIGIER Denis, 2005. « Les adverbiaux praxéologiques détachés en tête de phrase et leur portée : études sur corpus », *Verbum,* XXVII, 3 : 293-312.

VIGIER Denis et TERRAN Élise (éds), 2005, *Les adverbiaux cadratifs et l'organisation des textes*, *Verbum,* XXVII-3.

VIRTANEN Tuija, 1992. *Discourse functions of adverbial placement in English*. Abo, Abo Akademi University Press.

DEUXIÈME PARTIE

AUX LIMITES DE LA PHRASE

8

CLAUDE SIMON AUX FRONTIÈRES DE LA PHRASE : LIMITES DU MODÈLE PHRASTIQUE ET PROPOSITIONS POUR D'AUTRES UNITÉS SYNTAXIQUES

David ZEMMOUR
Unité de recherche « Sens, Texte, Histoire »
Université Paris 4 - Paris Sorbonne

La réflexion proposée ici reprend certains des résultats d'une recherche menée dans le cadre d'un travail de thèse intitulée « L'écriture de la perception dans les romans de Claude Simon : une syntaxe du sensible ». Il s'agissait dans ce travail de mener une réflexion en deux temps : un premier temps linguistique cherchant à identifier et définir une unité syntaxique pertinente pour décrire l'écriture de Claude Simon, une écriture dont le moins qu'on puisse dire est qu'elle ne se conforme pas au modèle de la phrase ; un second temps, stylistique, qui propose une exploitation de ce modèle pour tenter de répondre à la question : quelle représentation de la perception est engagée par la syntaxe simonienne ? C'est ici le premier versant de cette réflexion qui sera abordé, en essayant de situer l'écriture de Simon par rapport à la phrase. Dans quelle mesure la phrase est-elle une unité pertinente ou non pertinente pour décrire la langue simonienne ? Quelles relations l'écriture de Simon entretient-elle avec la phrase ? Et encore quelle unité syntaxique pourrait-on lui substituer ?

Point de départ possible pour ce parcours, ces quelques mots prononcés par Simon en 1986 à l'occasion de la réception du Prix Nobel :

> Si je ne peux accorder crédit à ce *deus ex machina* qui fait trop opportunément se rencontrer ou se manquer les personnages d'un récit, en revan-

> che, il m'apparaît tout à fait crédible, parce que *dans l'ordre sensible des choses*, que Proust soit soudain transporté de la cour de l'hôtel des Guermantes sur le parvis de Saint-Marc à Venise par la sensation de deux pavés sous son pied, crédible aussi que Molly Bloom soit entraînée dans des rêveries érotiques par l'évocation des fruits juteux qu'elle se propose d'acheter le lendemain au marché, crédible encore que le malheureux Benjy de Faulkner hurle de souffrance lorsqu'il entend les joueurs de golf crier le mot « caddie », et tout cela parce qu'entre ces choses, ces réminiscences, ces sensations, existe une évidente communauté de qualités, autrement dit une certaine harmonie, qui, dans ces exemples, est le fait d'associations, d'assonances, mais peut aussi résulter, comme en peinture ou en musique, de contrastes, d'oppositions ou de dissonances. (1986 : 22)

« *Dans l'ordre sensible des choses* » : la formule est soulignée par Simon lui-même. Et si elle retient notre attention, c'est aussi parce qu'elle met en relation la question de l'organisation de l'œuvre avec la perception. Sur ce point, précisons d'emblée qu'il sera donné à la perception une acception assez large : toute forme de manifestation à la conscience, ce qui revient à ajouter à la perception immédiate le souvenir mais aussi la rêverie et l'imagination (on sait du reste que chez Simon les frontières sont poreuses entre ces différents domaines).

En parlant de la sorte, Simon évoque des questions d'organisation et de composition romanesque : c'est là l'ordre des choses dont il parle. Son propos fait référence notamment au principe de mémoire involontaire découvert par le narrateur de la *Recherche* dans *Le Temps retrouvé*, et l'on sait que les romans de Simon sont dans une large mesure une mise en application directe de ces glissements imprévus de la mémoire, en y ajoutant donc la perception immédiate et la rêverie. Il évoque également le monologue intérieur de Molly Bloom ou le *stream of consciousness* faulknérien pour expliquer comment il conçoit la dynamique du récit.

Notre propos est d'étendre la réflexion de Simon à l'échelle très locale de la syntaxe. Parler d'un « ordre sensible des choses », n'est-ce pas aussi concevoir un ordre des mots qui serait régi par la sensation, c'est-à-dire une syntaxe du sensible ? Ici plus que jamais s'établit un lien entre écriture et vision du monde susceptible de fonder le style simonien. C'est sur la base de ce lien nécessaire chez Simon entre perception et syntaxe que nous mènerons notre réflexion, en commençant par envisager les relations qu'entretient l'écriture simonienne avec la phrase.

1. LE STATUT DE LA PHRASE CHEZ SIMON

La phrase est une notion qui ne va pas de soi, et cela à la fois pour des raisons générales et pour des raisons spécifiques à l'écriture de Simon.

Les difficultés générales liées à la notion de phrase sont connues. Nous les mentionnerons donc rapidement. Tout d'abord, si une grande

majorité de linguistes s'accorde pour faire de la phrase l'unité maximale de l'analyse syntaxique, cette harmonie tourne vite à la cacophonie lorsqu'il s'agit de proposer une définition commune. Qui plus est, les critères généralement retenus par les grammaires traditionnelles (critères graphique, sémantique, intonatif et syntaxique) s'avèrent souvent non opératoires ou incompatibles entre eux. C'est ce qui conduit Alain Berrendonner par exemple à prononcer des « Adieux à la phrase » en y ajoutant des « remerciements pour les services rendus » (Berrendonner 2002a : 27), plus proches du nettoyage à grande eau que de l'éloge funèbre. On pourrait opposer à cette répudiation expéditive que rien n'interdit de proposer une meilleure définition de la phrase. Elle peut encore servir. C'est du reste ce que suggère Georges Kleiber en réponse à Berrendonner (Kleiber 2003 : 18). Mais il faut bien l'admettre : d'une part il est difficile de s'accorder sur une définition stable et opératoire de la phrase, et d'autre part de nombreux énoncés ressentis comme acceptables par les sujets parlants ne rentrent pas dans le moule phrastique.

Ces difficultés sont connues et les raisons aussi, qui sont d'ordre historique. Jean-Pierre Seguin, qui s'est intéressé à l'apparition de la notion de phrase dans le champ de la grammaire au siècle des Lumières, montre comment la notion s'est grammatisée en subissant au fil de cette période des sédimentations définitoires aboutissant à une sorte d'agrégat de critères hétérogènes figés artificiellement après la Révolution à des fins utilitaires, en particulier dans le but d'enseigner la langue écrite aux écoliers. C'est ainsi que la réflexion grammaticale se trouve contrainte de s'appuyer sur un outil théorique qui n'est guère opératoire.

Ce sont pourtant d'autres difficultés que présente la phrase lorsque l'on confronte ce modèle à l'écriture de Claude Simon. On s'en aperçoit très rapidement, cette écriture ne se conforme pas au modèle de la phrase. Mais il ne suffit pas de constater cette non-conformité. Encore faut-il l'évaluer à l'aide d'outils syntaxiques afin de situer l'écriture de Simon par rapport à la phrase. Dans cette perspective, trois pistes peuvent être explorées : les déclarations de Simon sur son écriture, les emplois du mot « phrase(s) » dans l'œuvre romanesque, et surtout l'observation de la syntaxe employée dans les romans. Les deux premières pistes ne sont évidemment pas les plus probantes, mais elles méritent un détour.

Examinons tout d'abord les déclarations de Simon, qui n'a jamais refusé le jeu de l'échange avec la critique, littéraire ou journalistique. C'est ainsi qu'à l'automne 1960, à l'occasion de la publication de *La Route des Flandres*, roman qui marque un tournant dans sa manière, Simon a pu déclarer :

> Tout bouge, rien n'est fixe. Le langage lui aussi est naturellement mouvant. On ne peut pas s'exprimer en 1960 avec la phrase de Stendhal, ce serait se promener en calèche ! (Chapsal 1960)

> Je n'essaye pas de rendre, de décrire des pensées, mais de rendre des sensations. Or, *la* phrase (dans son organisation) convient fort mal à ce que je veux faire. (Juin 1960, nous soulignons)

> J'étais hanté par deux choses : la discontinuité, l'aspect fragmentaire des émotions que l'on éprouve et qui ne sont jamais reliées les unes aux autres, et en même temps leur contiguïté dans la conscience. *Ma* phrase cherche à traduire cette contiguïté. (Sarraute 1960, nous soulignons)

Dans les deux dernières déclarations, l'emploi des déterminants est éclairant : il permet d'opposer « la » phrase, celle des grammaires, et « ma » phrase, celle de Simon, une phrase dont il annonce qu'elle se plie à d'autres règles qui restent à mettre au jour. On voit bien là encore le lien que tisse Simon entre syntaxe et perception : la syntaxe doit se mettre au service de la perception, ou plus exactement de la succession des différentes perceptions dans la conscience.

Cela nous conduit à la deuxième piste, la représentation de la phrase dans les romans de Simon en tant que thème. Quel objet romanesque est-ce donc que la phrase ? On proposera ici quelques brefs constats.

D'abord *phrase* est un mot que Simon utilise peu : 120 occurrences au total (76 au singulier, 44 au pluriel) pour 19 œuvres, soient environ 6 occurrences par roman. C'est donc un mot qu'il ne prise guère. Dans presque tous les emplois, *phrase* ne désigne pas à proprement parler une entité grammaticale, mais plutôt un fragment de discours, marqué par l'incomplétude (« il ne termina pas sa phrase », « sans finir sa phrase », etc.), incomplétude parfois associée à une matérialisation de la phrase qui devient objet concret : il s'agit par exemple de titres de journaux rendus partiellement illisibles par le froissement des pages, et pour cette raison réduits à leur seule matérialité d'encre imprimée sur du papier ; il s'agit encore, par le jeu d'expressions métaphoriques de « morceaux », « lambeaux » ou encore « embryons » de phrase. Cela nous donne une idée du traitement qui, de fait, est infligé à la phrase.

On remarque également qu'un nombre relativement important d'occurrences apparaît dans un contexte politique ou idéologique marqué. C'est le cas de slogans lors de manifestations ou de phrases dans les journaux du *Palace*, dont l'action se situe à Barcelone en 1936 ; c'est le cas de phrases prononcées lors d'un Congrès littéraire où règne un dogmatisme idéologique dans *Les Corps conducteurs* ; c'est le cas aussi de paroles prononcées dans *L'Invitation*, autre texte marqué par un fort contexte politique, puisqu'il y est question d'artistes invités en URSS, séjour à l'occasion duquel il leur est de-

mandé de signer une pétition favorable au régime communiste, ce que Simon refuse de faire. Du reste, ce texte est celui qui, parmi les ouvrages de Simon, comporte la fréquence la moins faible de « phrase(s) » : 7 occurrences pour 90 pages environ, et l'on sait d'une part que *L'Invitation* ne porte pas le sous-titre de roman, contrairement aux autres œuvres, et d'autre part que cette œuvre est écrite au moyen d'une syntaxe relativement conventionnelle. En somme, plus il y a de « phrase » et de phrases, et moins il y a de roman.

La troisième piste pour explorer les rapports que Simon entretient avec la phrase, piste sans doute la plus probante, concerne l'écriture proprement dite. Les longs blocs textuels sans ponctuation, la difficulté à segmenter le texte, par exemple lorsqu'il s'agit de citer, tout cela peut suffire pour admettre que Simon n'écrit pas avec des phrases. Les choses sont pourtant plus complexes. On rencontre, plus ou moins ponctuellement, et de façon variable selon les romans, des séquences textuelles qui peuvent se décrire au moyen de phrases.

Il convient de distinguer tout d'abord dans l'œuvre simonien la période des années soixante-dix qui comporte trois romans, *Les Corps conducteurs* (1971), *Triptyque* (1973) et *Leçon de choses* (1975), pour lesquels la syntaxe utilisée reste assez proche de la phrase. Précisons que ces trois romans sont les plus formalistes de Simon et qu'ils correspondent à l'époque du Nouveau Roman théorique triomphant. Cette période constitue à ce titre un cas particulier. Pour le reste de l'œuvre de Simon, il apparaît que ce qui ressemble à de la phrase côtoie des énoncés qui semblent s'éloigner de ce modèle. Un exemple parmi d'autres :

> Puis ils furent dans la grange, avec cette fille tenant la lampe au bout de son bras levé, semblable à une apparition : quelque chose comme une de ces vieilles peintures au jus de pipe : brun (ou plutôt bitumeux) et tiède, et, pour ainsi dire, non pas tant l'intérieur d'un bâtiment que, semblait-il, comme s'ils avaient pénétré (pénétrant en même temps dans l'odeur âcre des bêtes, du foin) dans une sorte d'espace organique, viscéral, Georges se tenant, un peu étourdi, un peu ahuri, clignant des yeux, les paupières brûlantes […] (*La Route des Flandres*, p. 36)

Si la syntaxe semble se conformer dans un premier temps au modèle phrastique, au moins jusqu'au premier *deux points*, elle s'en démarque ensuite, prenant la forme d'une succession de syntagmes, parfois de type propositionnel (« comme s'ils avaient pénétré dans une sorte d'espace organique »), parfois adjectival (« brun (ou plutôt bitumeux) et tiède »), parfois encore participial (« Georges se tenant »). On doit cette analyse à Catherine Rannoux qui dans sa thèse (1993) ainsi que dans *L'Écriture du labyrinthe* (1997) s'est intéressée à la phrase de Simon dans une perspective stylistique et esthétique. Elle observe ce mouvement dialectique de l'écriture simonienne, oscilla-

tion entre la phrase et ce qu'elle nomme hors-phrase, une syntaxe qui échappe au modèle phrastique. Selon elle,

> on se trouve face à des énoncés qui évoquent partiellement, fragmentairement, le temps de leur mise en place, le schéma de la phrase, mais qui se dérobent rapidement à l'identification, quels que soient les critères adoptés. Il apparaît alors plus prudent de renoncer à une notion qui semble devoir être systématiquement détournée dans l'écriture simonienne. La phrase n'est pas pour autant absolument abandonnée, sa silhouette se dessine parfois au détour de l'énonciation, mais elle sert alors de repoussoir, de modèle contradictoire. […] Il se crée ainsi une forme de mouvement double d'amplification à partir d'un noyau minimal laissé là en guise de modèle contradictoire, et de repli sur une nouvelle trace de référence au modèle traditionnel. (Rannoux 1997 : 171-172)

L'écriture progresse ainsi, entre le modèle et sa négation :

> Phrase et hors-phrase se définissent dans un rapport de complémentarité et d'opposition, chacun donnant sa configuration à l'autre pour tisser une trame textuelle à la fois solidaire et contrastée […] : chacune déborde sur l'autre, et travaille à la mise en forme d'un formidable et inextricable jeu de lumière. (Rannoux 1993 : 521)

Au terme du premier temps de notre réflexion dont le propos était de se faire une idée du rapport que Simon entretient avec la phrase, nous aboutissons à la conclusion qu'il existe dans le discours de Simon comme dans ses romans une conscience de la phrase, représentée comme un modèle qu'on pourrait dire contesté, ce qui ne veut pas dire exclu mais bien au contraire présent dans le cadre d'une relation duale. Il s'agit donc de définir pour l'écriture de Simon un modèle syntaxique qui soit non pas indépendant de la phrase, mais qui l'intègre pour le dépasser.

2. PROPOSITIONS POUR UN AUTRE MODÈLE SYNTAXIQUE

Notre recherche dans cette voie a été stimulée par une tendance assez récente de la réflexion linguistique visant à remettre en cause les formats syntaxiques. Depuis près de vingt ans est admise l'idée que la phrase n'est pas un modèle adapté à la description du discours, pour l'oral comme pour l'écrit. La réflexion linguistique visant à substituer à la phrase d'autres modèles syntaxiques a pris des orientations variées. Mentionnons en passant les travaux de Claire Blanche-Benveniste dans le domaine de l'oral, et ceux d'Alain Berrendonner dans le cadre de ce qu'il nomme une macro-syntaxe. C'est du reste chez ce dernier que nous avons puisé un modèle susceptible d'être opératoire pour Simon, moyennant un certain nombre d'ajustements.

On résumera brièvement les principes de la théorie macro-syntaxique. Elle se fonde sur deux unités : la clause et la période.

La clause est des deux entités introduites celle qui fait l'objet de la description la plus minutieuse. Berrendonner la situe à la charnière du plan syntaxique et de l'unité d'énonciation. Elle est définie par deux critères : un critère morpho-syntaxique et un critère pragmatique. Sur le plan syntaxique, la clause présente « un réseau interne de relations de rection liant tous ses éléments, mais elle n'entretient pas de relation du même type avec l'extérieur. En d'autres termes, elle forme dans le texte un "îlot" de dépendances grammaticales » (Berrendonner 2002b : 25), ou encore il s'agit d'une « unité intégrative maximale de la syntaxe de rection » (Berrendonner 2002a : 27). On ne manquera pas de noter que cette définition en rappelle d'autres qui ont pu être données de la phrase. De fait, ce critère ne suffit pas, et Berrendonner en ajoute un, d'ordre pragmatique : la clause est aussi une unité d'énonciation marquant une modification de la mémoire discursive, c'est-à-dire les savoirs partagés par les interlocuteurs. Ainsi la profération d'une clause a-t-elle pour effet une transformation de la mémoire discursive : « dès qu'une action communicative a été accomplie, elle se trouve enregistrée dans M [la mémoire discursive] à titre d'objet de discours, et devient un référent parmi les autres, que l'on peut nommer, anaphoriser, charger de prédicats, etc. » (Berrendonner 2002b : 27).

De fait, Berrendonner livre peu d'exemples pour illustrer la notion, ce qui rend difficile l'évaluation de la pertinence du dispositif. Deux d'entre eux pourront néanmoins éclairer la notion :

> Un carnet relié en cuir de Russie se trouvait là ; que prit Julius et qu'il ouvrit. (Gide)
>
> Malgré la pluie, je vais arroser les fleurs.

Dans le premier cas, le relatif a un rôle de liaison et non pas d'enchâssement syntaxique, si bien qu'il amorce le passage à une nouvelle clause, l'ensemble formant une période. Dans le second, Berrendonner voit deux clauses, le circonstant et la proposition.

En ce qui concerne la période, là encore deux critères : un critère intonatif et un autre praxéologique. En vertu du premier, la période est « une unité d'intégration prosodique » (Berrendonner 2002a : 28), se caractérisant notamment à son terme par un intonème conclusif. Observons qu'il arrive également à la phrase d'être définie de la sorte. En vertu du second, « l'état final de M [la mémoire discursive] à quoi elle [la suite de clauses] aboutit est présenté comme un but atteint » (Berrendonner 2002b : 25), ce qui semble supposer un programme discursif initiant la profération de la période et déterminant son achèvement.

Le fait est que Berrendonner n'insiste guère sur la période, donnant encore moins d'exemples commentés que pour la clause. Sans doute des travaux ultérieurs viendront-ils pallier ce manque. À ce stade de l'exposé, notre propos vis-à-vis du modèle macro-syntaxique

peut paraître sévère. Mais s'il est ainsi discuté, ce n'est certainement pas pour remettre en cause ses principes, mais parce qu'il appelle des éléments de réflexion constructifs. Et surtout, le problème qui nous occupe est ailleurs. En effet, ce que nous recherchons, ce n'est pas un modèle syntaxique général, mais un modèle syntaxique spécifique apte à décrire la syntaxe de Simon. Nous proposerons donc à notre tour une variante de ce modèle, que Berrendonner, il faut bien l'admettre, ne reconnaîtrait pas comme sien.

Le plus simple est encore de s'appuyer sur un exemple concret à partir de l'extrait déjà cité de *La Route des Flandres*, mais cette fois en y ajoutant les démarcations entre clauses :

> Puis ils furent dans la grange, # avec cette fille tenant la lampe au bout de son bras levé, # semblable à une apparition : # quelque chose comme une de ces vieilles peintures au jus de pipe : # brun (ou plutôt bitumeux) et tiède, # et, pour ainsi dire, non pas tant l'intérieur d'un bâtiment que, semblait-il, comme s'ils avaient pénétré (pénétrant en même temps dans l'odeur âcre des bêtes, du foin) dans une sorte d'espace organique, viscéral, # Georges se tenant, # un peu étourdi, # un peu ahuri, # clignant des yeux, # les paupières brûlantes […] # et cette mince pellicule de saleté et d'insomnie interposée entre son visage et l'air extérieur comme une impalpable et craquelante couche de glace, # de sorte qu'il lui semblait pouvoir sentir en même temps le froid et la nuit #

Précisons avant toute chose que c'est le rythme du texte, son phrasé, sa scansion, qui en permettent la segmentation, l'objectif de notre travail étant d'étayer cette impression ou cet effet de lecture par des critères syntaxiques. C'est ainsi que par ce découpage, nous aboutissons aux propositions de définitions suivantes.

La clause sera définie comme unité de prédication autonome (c'est-à-dire l'association d'un thème et d'un prédicat). À ce titre, la clause reste un acte d'énonciation, mais il ne semble pas nécessaire de retenir le critère mémoriel de Berrendonner. Ce faisant, on se place plutôt sur un plan logique, et l'on n'est pas loin de la définition de la proposition telle qu'elle est donnée dans la grammaire de Port-Royal. Si l'appellation de proposition n'est pas reprise, c'est parce qu'elle reçoit aujourd'hui une autre définition qui n'est plus guère contestée, et que cette définition repose sur un critère syntaxique (et non logique), à savoir la présence d'un verbe conjugué, critère qui ne convient pas à l'unité clause telle que nous la concevons.

Cette définition permet d'établir une typologie de la clause en distinguant trois catégories et neuf types, une typologie illustrée d'exemples tirés autant que faire se peut de la citation proposée plus haut :

CATÉGORIE A : LES CLAUSES PROPOSITIONNELLES

1. Clause propositionnelle indépendante

Ex. : # Puis ils furent dans la grange #

2. Clause propositionnelle introduite par une conjonction de subordination (catégorie incluant quelques rares complétives et surtout des clauses introduites par « de sorte que », « jusqu'à ce que », « si bien que », ou encore « comme si »)

Ex. : # de sorte qu'il lui semblait pouvoir sentir en même temps le froid et la nuit #

CATÉGORIE B : LES CLAUSES PARTICIPIALES

3. Clause dont un participe présent est le centre du prédicat

Ex. : # *Georges se tenant*, # un peu étourdi, # un peu ahuri, # *clignant des yeux*, #

4. Clause dont un participe passé est le centre du prédicat

Ex. : # et cette mince pellicule de saleté et d'insomnie interposée entre son visage et l'air extérieur comme une impalpable et craquelante couche de glace, #

CATÉGORIE C : LES CLAUSES A-VERBALES

5. Clause dont un adjectif est le centre du prédicat

Ex. : # Georges se tenant, # *un peu étourdi*, # *un peu ahuri*, # clignant des yeux, #

6. Clause dont le prédicat est assumé par une subordonnée relative

Ex. : # tandis qu'il lui semblait toujours voir ce buste raide de mannequin, # impassible et osseux, # *qui s'avançait en se dandinant imperceptiblement* # (c'est-à-dire les hanches épousant les mouvements du cheval […] #

7. Clause dont un adverbe ou un groupe prépositionnel est le centre du prédicat

Ex. : # quelque chose comme une de ces vieilles peintures au jus de pipe : #

8. Clause dont un nom (ou équivalent) est le noyau du prédicat

Ex. : # un instant ténèbres # puis lumière ou plutôt remémoration (avertissement ?) # rappel des ténèbres jaillissant de bas en haut à une foudroyante rapidité #

9. Clause constituée d'un fragment importé (citation)

Bien entendu cette typologie, par son aspect achevé, ne doit pas masquer son caractère provisoire ni les difficultés qui subsistent lorsqu'il s'agit de segmenter le texte simonien. Un exemple de difficulté de segmentation parmi d'autres : les cas de juxtaposition, en particulier de participes présents ou d'adjectifs. Faut-il compter une seule ou plusieurs clauses ? En d'autres termes la juxtaposition est-elle un facteur d'interruption ou d'unité de la clause ? L'exemple proposé un peu plus loin contient la juxtaposition de participes présents suivante : « les chiens dévorant nettoyant faisant place nette ». Dans ce cas précis, c'est assez simple : on est dans une situation fréquemment repérée chez Simon qui consiste à faire se succéder des termes sémantiquement proches. Un tel procédé vise à restituer la recherche du mot juste, ou du moins la tentative de la part du narrateur d'approcher l'idée qu'il désire exprimer. La parole est ainsi mise en représentation, devenant l'objet même du discours romanesque, cette mise en représentation prenant la forme d'une projection du paradigmatique sur le syntagmatique. La succession de mots a pour but de désigner une seule et même chose. Par conséquent ce type d'énumération, métalinguistique, n'entraîne pas un changement de clause, son unité relevant précisément de l'énumération. Mais il faut bien reconnaître que tous les cas ne sont pas aussi aisément décidables. Ce n'est là qu'une difficulté parmi d'autres, mais cela ne semble pas devoir remettre en question la clause dans ses principes constitutifs.

L'autre unité est donc la période. On suivra Berrendonner en n'accordant pas d'acception rhétorique à la notion, mais on s'en écartera en faisant de la période une unité phénoménale, c'est-à-dire un fragment de discours délimité par une rupture dans la perception, cette rupture pouvant résulter de plusieurs causes : changement de l'objet perçu, changement dans le mode d'appréhension de l'objet (par exemple passage d'une perception directe à un souvenir ou à la rêverie, l'objet de la perception pouvant rester le même), ou encore rupture spatio-temporelle. Nous nous appuierons en guise d'exemple sur l'incipit de *La Route des Flandres* (le passage d'une période à l'autre est marqué par un double dièse) :

> # (1) Il tenait une lettre à la main,# il leva les yeux # me regarda # puis de nouveau la lettre # puis de nouveau moi, # derrière lui je pouvais voir aller et venir passer les taches rouges acajou ocre des chevaux qu'on menait à l'abreuvoir,# la boue était si profonde qu'on enfonçait dedans jusqu'aux chevilles ## (2) mais je me rappelle que pendant la nuit il avait brusquement gelé # et Wack entra dans la chambre en portant le café # disant Les chiens ont mangé la boue, # je n'avais jamais entendu l'expression, ## (3) il me semblait voir les chiens, # des sortes de créatures infernales mythiques # leurs gueules bordées de rose # leurs dents froides et blanches de loup mâchant la boue noire dans les ténèbres de la nuit, # peut-être un souvenir,# les chiens dévorant nettoyant faisant place nette : ##

Le passage de la première période à la seconde s'explique par le passage d'une perception immédiate à un souvenir antérieur introduit par « mais je me rappelle ». Le passage de la seconde période à la troisième s'explique par le passage du souvenir à la rêverie suscitée par l'expression de Wack à propos des chiens.

Certes, nous ne sommes plus vraiment dans le domaine de la syntaxe. Il s'agit plutôt d'une proposition de découpage du texte en sous-unités pertinentes au regard des spécificités du texte simonien sur le plan du sens. Cela étant dit, la notion de période peut s'avérer utile sur bien des points qui engagent des faits de syntaxe supra-clausale. En effet, on peut essayer d'appréhender une syntaxe de la période qui se caractériserait par des séquences-type de clauses, et d'ailleurs, on remarque dans l'exemple cité que les périodes s'ouvrent plutôt au moyen de clauses propositionnelles. Cela est dû à la présence d'un verbe conjugué à un mode personnel et temporel : à cet égard la clause propositionnelle permet de situer le procès dans le temps et de le rattacher à un actant, ce que n'imposent la clause participiale ni *a fortiori* la clause a-verbale. Elle joue donc apparemment un rôle de balise textuelle, signalant qu'une rupture thématique, énonciative, spatio-temporelle ou encore phénoménologique vient d'avoir lieu.

Autre apport possible du découpage à la fois en clauses et en périodes : il apparaît qu'une clause est parfois susceptible d'appartenir simultanément à deux périodes consécutives, formant une transition dans le cadre de ce qu'on peut appeler une *segmentation floue* (notion empruntée à Blanche-Benveniste et Jeanjean 1987 : 141). C'est ainsi que Simon, dans une page célèbre de *La Route des Flandres*, passe du récit d'une course hippique avant la guerre au massacre d'un escadron pendant la guerre, moyennant une séquence textuelle pouvant appartenir à l'une et l'autre époque (ou période). Dans l'exemple cité ci-dessus, la clause « je n'avais jamais entendu l'expression » amorçant le passage du fait passé à la rêverie peut tout aussi bien avoir ce statut. On voit que clause et période peuvent s'articuler dans le cadre d'une syntaxe inter-périodique où vont de pair rupture et continuité.

3. POUR PROLONGER LA RÉFLEXION

On peut au moment de conclure s'interroger sur l'utilité et la pertinence du modèle syntaxique qui vient d'être proposé, d'une part dans le cadre large de la réflexion linguistique sur les formats syntaxiques, d'autre part dans le cadre des études simoniennes.

Dans le cadre de la réflexion linguistique, certes la clause et la période que nous proposons n'ont qu'un lien ténu avec ces notions telles qu'elles sont définies par Berrendonner, puisque nous les avons adaptées aux nécessités de la description de l'écriture de Simon. Elles sont malgré tout l'illustration de la possibilité (et la nécessité) de proposer

un modèle syntaxique original. Bien sûr, les romans de Simon constituent un corpus un peu particulier pour tirer des enseignements sur la pertinence de la notion de phrase. Il n'en demeure pas moins que l'on rencontre chez cet auteur, dans les passages relevant du récit comme dans ceux qui sont fortement marqués par l'oralité, des séquences qui pourraient se rencontrer partout ailleurs, et que le modèle syntaxique proposé permet de décrire. D'autre part Simon a de fait inventé une langue que l'on peut situer aux frontières de la phrase, une écriture qui parcourt ces frontières tantôt en deçà, tantôt au-delà, permettant à cet égard au linguiste d'appréhender la notion de phrase dans ce qu'elle charrie d'héritage historique, et dans ce qu'elle a d'épistémologiquement insatisfaisant.

Dans le cadre des études simoniennes, la clause et la période constituent un modèle certainement perfectible, mais qui s'essaie à une description un tant soit peu rigoureuse de la syntaxe simonienne, travail qui n'avait pas été entrepris jusque-là. Ce dispositif peut donner lieu à bon nombre d'exploitations stylistiques : l'ordre des mots au sein de la clause en relation avec le temps de la perception ; l'interclausalité, c'est-à-dire les affinités qui peuvent exister entre les différents types de clauses quand elles se succèdent, et les modalités de leur succession ; la recherche de spécificités propres aux différents types de clauses (un cas nous en a été donné à propos de la clause propositionnelle) ; ou encore la caractérisation de chaque roman à partir des différentes manières d'employer les clauses en relation avec différentes représentations de la perception.

Pour finir, il paraît important d'insister sur un aspect qui peut intéresser à la fois les études simoniennes et la réflexion sur les formats syntaxiques. Le modèle qui vient d'être proposé se caractérise par sa souplesse, sa plasticité : en effet il permet de considérer comme relevant d'un même plan syntaxique des syntagmes que la grammaire considère généralement comme hiérarchiquement dépendants : propositions subordonnées, syntagmes adjectivaux, ou encore groupes prépositionnels. Cela correspond à la préoccupation de Simon d'utiliser une syntaxe aussi souple que possible. Certes la dimension hiérarchique de la syntaxe persiste, mais très réduite, favorisant la juxtaposition d'unités (les clauses, donc) relativement brèves et indépendantes les unes des autres. C'est là un paradoxe de l'écriture simonienne, qui semble extrêmement complexe au vu des longs blocs textuels qui remplissent les pages, alors que ces blocs se laissent en fait aisément segmenter en unités simples et brèves. Cette souplesse permise par la syntaxe ainsi que le primat de la juxtaposition sur la rection sont un phénomène qui se retrouve à l'oral, pouvant s'analyser comme une marque de spontanéité du discours. C'est peut-être la raison pour laquelle on prête à l'écriture de Simon une certaine oralité, mais, se-

rait-on tenté de dire, une oralité toute scripturale. C'est peut-être aussi ce qui fait que le modèle proposé, quoiqu'élaboré à partir d'un corpus et d'une langue très particulière, celle de Simon, peut néanmoins trouver des prolongements féconds dans les études de la langue.

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

Textes et entretiens de Simon cités dans cette étude :

La Route des Flandres, Paris, Minuit, « Double », 1985 (1960).

« Les secrets d'un romancier », entretien avec Hubert Juin, *Les Lettres françaises*, 6-12 octobre 1960.

« Entretien avec Claude Simon », entretien avec Madeleine Chapsal, *L'Express*, 10 novembre 1960.

Le Palace, Paris, Minuit, 1962.

Les Corps conducteurs, Paris, Minuit, 1971.

Triptyque, Paris, Minuit, 1973.

Leçon de choses, Paris, Minuit, 1975.

Discours de Stockholm, Paris, Minuit, 1986.

L'Invitation, Paris, Minuit, 1987.

AUTRES SOURCES

Sur l'histoire de la phrase :

SEGUIN Jean-Pierre, 1993, *L'Invention de la phrase au XVIIIe siècle : contribution à l'histoire du sentiment linguistique français*, Louvain et Paris, Peeters, « Bibliothèque de l'Information Grammaticale ».

Dans le domaine de la macro-syntaxe :

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

BERRENDONNER Alain, 2002a, « Les deux syntaxes », *Verbum*, XXIV, 1-2 : 23-36.

BERRENDONNER Alain, 2002b, « Morpho-syntaxe, pragma-syntaxe, et ambivalences sémantiques », dans H.L. Andersen et H. Nølke (éds), *Macro-syntaxe et macro-sémantique, Actes du Colloque International d'Århus*, 17-19 mai 2001, Berne, Peter Lang : 23-42.

BERRENDONNER Alain et REICHLER-BÉGUELIN Marie-José, 1989, « Décalages : les niveaux de l'analyse linguistique », *Langue française*, 81 : 99-125.

BLANCHE-BENVENISTE Claire, 1997, *Approches de la langue parlée*, Paris, Ophrys, « L'Essentiel ».

BLANCHE-BENVENISTE Claire, 2002, « Macro-syntaxe et micro-syntaxe : les dispositifs de la rection verbale », dans H.L. Andersen et H. Nølke (éds), *Macro-syntaxe et macro-sémantique, Actes du Colloque International d'Århus*, 17-19 mai 2001, Berne, Peter Lang : 95-118.

BLANCHE-BENVENISTE Claire *et alii*, (1990) 2010, *Le Français parlé : études grammaticales*, Limoges, Lambert-Lucas.

BLANCHE-BENVENISTE Claire et JEANJEAN Colette, 1987, *Le Français parlé : transcription et édition*, Paris, Didier-Inalf.

CHAROLLES Michel et COMBETTES Bernard, 1999, « Contribution pour une histoire récente de l'analyse du discours », *Langue française*, 121 : 76-116.

COMBETTES Bernard, 2002, « Aspects de la grammaticalisation de la phrase complexe en ancien et en moyen français », *Verbum*, XXIV, 1-2 : 109-128.

KLEIBER Georges, 2003, « Faut-il dire adieu à la phrase ? » *L'Information grammaticale*, 98 : 17-22.

Sur l'esthétique de la phrase simonienne :

RANNOUX Catherine, 1993, *Immobilité et Rupture : la notion linguistique de temps dans « L'Herbe », « Histoire », « La Route des Flandres » et « L'Acacia » de Claude Simon*, thèse de doctorat de l'Université de Poitiers.

RANNOUX Catherine, 1997, *L'Écriture du labyrinthe - Claude Simon, « La Route des Flandres »*, Orléans, Paradigme, « Références ».

ZEMMOUR David, 2008, *Une syntaxe du sensible, Claude Simon et l'écriture de la perception*, Paris, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne.

9

THÉORIE DE L'INFINI : LINGUISTIQUE ET POÉTIQUE DE LA PHRASE CHEZ BENVENISTE

Arnaud BERNADET
Archives, textes et sciences des textes - EA 3187
Polart – poétique et politique de l'art
Université de Franche-Comté

« Science du langage. Mallarmé. »
(Note de Benveniste en marge
des *Problèmes de linguistique générale*.)

Benveniste a placé la réflexion sur la phrase au centre de ce qu'il appelait lui-même « la théorie du langage » (1966 : av.-pr.) au point d'y voir le fondement de sa linguistique du discours. Loin de se réduire à une stricte description technique des niveaux et des limites, son analyse se révèle capitale en ce qu'elle ouvre, sans les réaliser pleinement, les conditions de possibilité d'une poétique visant à « coordonner la théorie de la littérature et celle de la langue » (1974 : 40). Pourtant, ce n'est généralement pas sous cet angle qu'ont été lus ses textes. Avant d'en produire une relecture à l'aune des commentaires qui en ont été proposés, il convient donc de reconstituer la problématique de la phrase telle qu'elle permet de dégager un corps de propositions et d'hypothèses. Il s'agit d'une part de penser le passage d'une linguistique à une poétique de la phrase, et d'autre part, de penser le rapport entre une théorie de la valeur et une théorie de la phrase. Cette double perspective oblige à reconsidérer les termes mêmes de la question linguistique (niveaux, unités, frontières, dimensions) en fonction du critère de la *littérarité*. C'est « une autre manière de voir

les mêmes choses, une autre manière de les décrire et de les interpréter » (1974 : 79), et finalement une manière de déplacer l'*objet* de l'analyse. Ainsi, conçue du point de vue de la valeur, la théorie de la phrase se transforme. Elle montre que la littérature peut être le lieu d'un mode de connaissance du langage qui, selon le mot de Wittgenstein (1993 : 51), procède à une « critique du langage », plus radicalement encore, à une critique des catégories de l'épistémologie linguistique.

1. LIEUX COMMUNS

Il y a bien une critique de la phrase chez Benveniste. Simplement, cette critique ne s'est pas traduite par une hypothèque de la notion mais comme pour le mot, on le verra, sous la forme d'une reconception. Ce que cette reconception révèle de singulier est déjà sensible si on la rapporte à la tradition logique et propositionnelle. Elle contraste d'autant avec les approches contemporaines de la phrase, essentiellement structurales et génératives.

Aujourd'hui, une interprétation des travaux de Benveniste s'est établie qui a pris l'apparence d'une vulgate en bien des points comparable à l'exégèse structuraliste devant le *Cours de linguistique générale* de Saussure. Cette lecture, de nature souvent atomistique, par articles ou chapitres saisis séparément, s'est exercée sans contrôle des propositions ni égard pour la « théorie d'ensemble » (1974 : 214, n. 1) que l'auteur a pourtant mise en œuvre. On retient son étude de la phrase parce qu'elle constitue le parangon d'une méthodologie, potentiellement extensible, en termes de rangs et de hiérarchie des constituants, d'encodage et d'inventaire des structures. Par exemple, une grammaire des conversations transposera librement à son objet ce qu'elle considère être à ce titre une « théorie des plus classique » (Kerbrat-Orecchioni 1998 : 212).

Malgré leur diversité, les doctrines actuelles (analyse du discours, approches interactionnistes, sémantique des textes, etc.) qui opposent d'un côté la morphosyntaxe et la phrase, de l'autre le texte, ont en commun ce même présupposé : Benveniste ferait partie « des linguistes qui s'arrêtent à la phrase, voire théorisent cette limite de fait » (Rastier 2001 : 61). À l'appui de cette affirmation se dessine un contresens plus grave encore : fondée sur un critère logique, l'argumentation de Benveniste, en niant qu'un autre niveau linguistique apparaisse au-delà du niveau propositionnel, séparerait « la phrase du discours, et la langue comme système de la langue comme instrument de communication » (2001 : 29). Pourtant, l'auteur avait explicitement déclaré que la phrase est l'*unité du discours*. Enfin, en admettant que la phrase marque cette limite, de quoi est-elle exactement la limite ?

Pour représenter ce stade supérieur et terminal de l'étude linguistique, la phrase n'en ouvre pas moins suivant Benveniste (1966 : 128) « un domaine nouveau » qui reste à explorer selon trois hypothèses contraires étroitement corrélées. Leur valeur programmatique s'éclaire d'une distinction en écho immédiat à Chomsky mais aussi à Humboldt que le linguiste place entre « des phrases et des possibilités de phrases indéfinies » et « certaines conditions qui commandent la génération des phrases » (1974 : 237). Si l'on préfère, les « lois », structurales ou génératives, qui « gouvernent » la création de la phrase intéressent en définitive moins l'auteur, qui vise plus « empiriquement » le champ « des réalisations » (*id.*). Il s'agit autant du « nombre d'énonciations qui dépasse tout calcul » (1974 : 97) que du nombre de variations et de configurations dont ces énonciations sont susceptibles comme phrases. En ce sens, la phrase se caractérise moins par la limite qu'elle institue que par l'avènement d'une illimitation qu'elle rend possible dans le langage, et partant dans la langue sous l'espèce du discours. À ce titre, elle ne s'oppose nullement au plan linguistique du texte. Mieux encore, si on la conçoit dans le cadre d'une poétique, la phrase n'a d'autre dimension que le texte lui-même au sens où le texte n'est rien d'autre que la phrase qu'il s'invente – spécifiquement.

2. LE POINT DE VUE DE L'ŒUVRE

La principale difficulté liée à la phrase chez Benveniste tient à son double statut d'*unité* empirique dans la langue et de *terme* d'une épistémologie à fonder. En effet, cette unité est l'expression d'une autre rationalité qui oblige à concevoir « deux linguistiques distinctes » (1974 : 235). Elle met à découvert la double signifiance de la langue : le (mode) *sémiotique* et le (mode) *sémantique*. Autrement dit, la phrase est l'opérateur essentiel d'une sémiologie de seconde génération qui se propose de dépasser « la notion saussurienne du signe comme principe unique, dont dépendraient à la fois la structure et le fonctionnement de la langue » (1974 : 66). Par sa critique du signe, à la fois comme modèle fonctionnel et modèle anthropologique, elle instaure une alternative.

Benveniste en dégage ensuite les deux axes fondateurs. D'un côté, « l'analyse intra-linguistique, par l'ouverture d'une nouvelle dimension de signifiance, celle du discours, que nous appelons sémantique » ; de l'autre, « l'analyse translinguistique des textes, des œuvres, par l'élaboration d'une métasémantique qui se construira sur la sémantique de l'énonciation » (*ibid.*). À l'exemple des « deux modalités du sens » (1974 : 21), l'auteur envisage moins ici une dichotomie qu'il n'opère une distinction de méthode à l'intérieur d'un *continuum*. L'objectif n'est pas d'abandonner la langue. Au contraire, Benveniste démontre sans cesse sa fonction « modelante », son rôle de « matrice »

(1974 : 63) : en face d'autres systèmes symboliques, elle conserve toujours son statut d'*interprétant*, son pouvoir de catégorisation.

L'analyse *intra-linguistique* inclura diversement toutes considérations sur la langue (et les langues) au point de vue interne de son système de relations et d'oppositions : elle sera donc centrée sur une observation matérielle des données. Comme « théorie des formes » (1974 : 161), en particulier, elle ne se résout pas cependant dans une procédure technique étrangère à toute attitude spéculative. À côté des principes d'une anthropologie linguistique, « les relations entre le biologique et le culturel, entre la subjectivité et la socialité, entre le signe et l'objet, entre le symbole et la pensée » (1966 : av.-pr.), elle s'adosse à la théorie de l'énonciation qui sous-tend les fondements de cette anthropologie. Le mode sémiotique ressortit par conséquent au domaine intra-linguistique qui, lui-même, ne s'y réduit pas : il figure une clause nécessaire de l'analyse. Cette clause n'est pas non plus suffisante. De même que le mécanisme de l'énonciation s'enracine dans la morphologie verbale et le paradigme des pronoms personnels, le mode sémiotique n'englobe les « fonctions » et les « structures » que si ces dernières se rattachent à leur tour à la sémantique du discours. L'étude des verbes délocutifs ou des phénomènes d'auxiliarité y obéissent pleinement. Mais l'analyse intra-linguistique va des cas de « micro-syntaxe » (1974 : 145) tels que les composés nominaux ou les prépositions latines aux « relations de la forme et du sens » (1966 : av.-pr.) indissociables de la logique des niveaux. Ainsi, chaque constituant ou classe de constituants porteurs de problèmes intralinguistiques ne se reconnaissent et ne s'identifient qu'à la condition de la phrase, elle-même constitutive du double « problème de la signification » (1966 : 7).

L'analyse *translinguistique*, quant à elle, a pu passer pour une valorisation directe du texte et, plus largement, pour l'annonce prophétique d'une linguistique nouvelle enfin délestée des apories de la morphosyntaxe et de la structure, « axiomatiquement close, immanente » (Berrendonner 1981 : 9), aussi homogène que formalisable. Dans cette optique, une totalité émergerait dont les composantes seraient aussi irréductibles à son organisation en phrases que les phrases à leur combinaison en syntagmes et en morphèmes. De fait, la position de Benveniste s'inscrit dans le registre du paradoxe : tout en postulant une analyse translinguistique, aux yeux d'Adam (1999 : 28-29) l'auteur « réduit le discours à la phrase » et « bloque » le projet même d'une sémiologie qui impliquerait le « système polystructuré » du texte. Deux difficultés s'élèvent néanmoins. D'une part, une interprétation qui consiste à reléguer le référent propositionnel au second rang de sorte que la dimension translinguistique ne saurait non plus se confondre avec une simple extension transphrastique du domaine linguisti-

que. Mais Benveniste prend bien soin d'opposer *conjointement* l'analyse intralinguistique et l'analyse translinguistique au *signe* comme « principe unique de la langue dans son fonctionnement discursif » (1974 : 65). Cette conjonction a précisément pour nom la phrase. D'autre part, cette lecture tronquée ou sélective ne retient de la démonstration que l'expression de *textes*. Elle évacue sans l'interroger le deuxième terme, celui d'*œuvres*.

Avec les textes et les œuvres, d'évidence Benveniste ne vise pas aussi simplement un changement d'échelle de l'étude linguistique. Ainsi que le montre la ponctuation de l'extrait où elles apparaissent, aucun lien logique n'est assumé entre ces deux catégories : « une translinguistique des textes, des œuvres ». Si l'on veut, ce rapport (pluriel) représente déjà un problème et doit être lui-même l'objet d'une théorie à construire. Dans l'immédiat, on peut au moins dire que les *œuvres* ne figurent pas une amplification quantitative ni même systématique des *textes*. Ce serait voir dans le deuxième terme la glose ou le supplément du premier, et situer corrélativement l'allusion notamment esthétique au rang facultatif. Cette interprétation s'apparenterait à une décision : elle écarterait le problème à construire en y répondant. Il est légitime, en revanche, de penser qu'en introduisant l'indice particulier de la *valeur* le deuxième terme l'installe comme point de vue possible sur les textes. Dans cette hypothèse, l'analyse translinguistique rendrait directement solidaires d'une interrogation sur la spécificité le niveau, le domaine et les objets auxquels elle s'applique.

Ce n'est donc pas par absence de critères positifs que Benveniste a fabriqué un postulat qui demeurerait sans suite mais bien parce que l'analyse translinguistique dépend de l'analyse de la valeur qui travaille sur l'inconnu même des textes. Non seulement cette lecture n'est pas à exclure mais elle se place au premier plan. En effet, l'allusion aux textes et aux œuvres s'insère aussitôt après une démonstration où Benveniste vient d'énumérer et de classer les différents systèmes dont, en dehors de la langue elle-même, devrait s'occuper la sémiologie : en particulier, les expressions artistiques décrites à travers deux cas privilégiés, la musique et les productions plastiques. Cela signifie notamment qu'il est des textes à considérer *comme* des œuvres, des textes dont le statut désigne en lui-même une question. De cette question dépend à son tour la définition de ce qu'il faut entendre chaque fois spécifiquement par textes. Ainsi, la métasémantique à laquelle songe le linguiste, dérivée de la sémantique de l'énonciation, indexe directement l'art. La poétique de la phrase en découle.

3. L'ÉTHIQUE DE LA PHRASE

Il y a une théorie de l'art dans la phrase chez Benveniste qui est son éthique même. Le propre des œuvres tient à leur « signifiance unidimensionnelle » au sens où elles réalisent une « sémantique sans sémiotique » (1974 : 65) : un système singulier, à la fois individué et individuant. Dans ce système, le rapport entre signification et valeur ne s'établit chaque fois qu'à l'intérieur d'une composition particulière, plastique ou musicale, en fonction d'oppositions et d'identités que cette composition aura d'elle-même instaurées. Ce rapport ne saurait être tenu *a priori* : une couleur ou une note peuvent être évidemment dotées d'une qualité psychologique ou culturelle, cela ne signifie rien quant à leur valeur effectivement artistique qu'il convient de découvrir dans l'œuvre, celle-*ci*, spécifiquement, comparée à celle-*là*. Tandis que le signe a besoin d'être *reconnu*, la valeur exige d'être *comprise.*

« L'art n'est jamais ici qu'une œuvre d'art particulière » (1974 : 59). Entre la définition de l'*art* et l'application de l'*œuvre*, Benveniste conteste le dualisme logique du général et du particulier sur lequel se fonde la scientificité traditionnelle. À terme, si l'on accepte d'y inscrire la phrase, une telle position menacerait le sens même d'une modélisation linguistique. Mais à la différence du locuteur qui hérite d'un ensemble de signes, virtuellement disponibles, et les soumet en régime énonciatif à une conversion individuelle, l'artiste n'hérite pas d'une convention similaire : « Il ne reçoit pas un répertoire de signes, reconnus tels, et n'en établit pas un » (1974 : 58). Sans doute l'art ne saurait-il se dispenser de « cadres » et de « schémas » qui, en même temps, ne « se reforment » et ne « renaissent » (1974 : 28) que si l'artiste « crée » ou recrée « sa propre sémiotique » (1974 : 58) : cette *sémiotique personnelle* sans laquelle n'advient aucune œuvre soustrait paradoxalement l'œuvre à la logique du signe. La caractéristique d'une peinture ou d'une création musicale est d'inventer sa propre critérologie.

Dans cet ensemble, un lieu résiste, il s'agit de la littérature qui, par principe, ressortit aussi bien au sémiotique qu'au sémantique. Dans la mesure où un texte n'est qu'une réalisation particulière, parmi d'autres, de la langue, deux problèmes se trouvent étroitement associés : cette dynamique pose une artisticité du littéraire et, subséquemment, engage une réciprocité entre le linguistique et l'artistique (Dessons 2006 : 199-208). C'est à ce titre que la phrase comme unité de la langue peut devenir la catégorie d'une poétique. Il faut donc relier entre elles chacune des propositions sémiologiques de Benveniste : celles qui sont attachées à la langue et à la phrase, révélatrice de sa double signifiance, celles qui se rapportent au statut des œuvres dont l'analyse translinguistique prend également source dans la phrase. Si

l'on veut, la phrase ne figure ce lieu possible d'invention de la valeur qu'à travers l'interaction et le conflit entre l'ordre sémiotique qu'elle réalise et l'ordre sémantique qu'elle inaugure.

S'il est vrai que la phrase représente discursivement une « création indéfinie », une « variété sans limites », au point qu'un inventaire de ses emplois « ne pourrait pas même commencer » (1966 : 129), c'est en des termes approchants sinon identiques que Benveniste rend compte de la signifiance artistique dont les éléments sont « illimités en nombre, imprévisibles en nature, donc à réinventer pour chaque œuvre » (1974 : 60). Comme l'œuvre encore, la phrase, expression du sémantique, « n'est *que* particulière » (1974 : 225). De cette évidente homologie découle une autre proposition qui, si elle est contenue ici de manière latente, demande à être élaborée. En admettant que « l'étude du langage ordinaire » favorise « la compréhension du langage poétique » (1974 : 217), l'inverse est également vrai, et détermine cette recatégorisation de la phrase : le linguistique doit être repensé en fonction de l'artistique.

En effet, l'éthique de la phrase, coextensive à l'œuvre, – appelons-la avec l'auteur « la conscience de ce qu'il y a à inventer » (1974 : 28) –, peut seule fonder une rationalisation de la phrase. Parce qu'elle génère « une autre qualité de signification » (1974 : 37), en devenant l'unité de l'œuvre, la phrase génère une autre théorie du langage dont l'épistémologie est l'œuvre elle-même. Quand Benveniste rappelle qu'il y a « de nouveaux modes de lectures appropriés aux nouveaux modes d'écriture », il montre aussi que la phrase ne peut plus être analysée « au sens traditionnel » (*ibid.*) sauf à ne plus être lue. Autrement dit, l'étude linguistique de la phrase *dans* l'œuvre est aussitôt une lecture *de* l'œuvre. Cela autorise donc à penser qu'au niveau d'une métasémantique des œuvres l'analytique de la langue ne se sépare plus d'une analytique de la valeur, ou si l'on préfère, que l'une doit révéler l'autre. Et la question se pose de savoir ce que, du fait de sa théorie de la phrase, la linguistique moderne possède effectivement comme pouvoir heuristique devant Henri Michaux, Louis-Ferdinand Céline, Nathalie Sarraute ou Claude Simon, par exemple. Quand Benveniste ajoute qu'il peut y avoir « des points de vue nouveaux appliqués aux œuvres traditionnelles » (1974 : 39), il rend indissociables une théorie de la phrase d'une théorie de l'historicité, et inquiète par avance les notions consensuellement admises par la science. Ainsi, l'idée de *phrase complexe* et son corrélat logique et grammatical de *phrase simple* occultent encore la poétique de Proust ou de Mallarmé.

Conçue du point de vue d'une signifiance de l'art, la phrase ne constitue pas une limite à laquelle succéderait une translinguistique des textes et des œuvres : elle est cette translinguistique *comme poétique*, de même que la métasémantique n'existe pas sans la sémantique

(de l'énonciation). Elle a en charge la dimension de l'œuvre. Elle redéploie de la sorte la logique des niveaux et, subséquemment, l'ensemble de son champ pragmatique.

4. UN ACTE DE DISCOURS

Pourtant, c'est au nom de cette même logique que la phrase a fait l'objet d'une controverse. En écho au thème jadis développé par Benveniste, Berrendonner & Reichler-Béguelin (1989 : 117) y voient un « être de ponctuation délimité par la majuscule et par le point » et en font « l'unité de catégorisation pratique "homologue" de la clause », notion frontière appelée à jouer le même rôle méthodologique, à la fois « l'unité maximale de la syntaxe de rection et l'unité minimale de la syntaxe de présupposition » (1989 : 114). Cette symétrie suppose néanmoins dans le deuxième cas un usage métaphorique de l'idée de *syntaxe*, une stricte *dispositio* du texte qui n'a que partiellement à voir avec les contraintes de position, de hiérarchie et de dépendance formelles. Parce qu'elle sous-tend l'accomplissement d'un acte énonciatif, une phrase peut désormais comporter plusieurs clauses s'enchaînant sémantiquement entre elles sans suivre des rapports de dépendance morphosyntaxique. Ainsi, dans *Malgré la neige, je sors faire mes courses*, on distinguera deux clauses correspondant respectivement à un acte concessif et descriptif (pour une étude plus développée et illustrée, voir Béguelin 2000 : 238-259).

Benveniste (1966 : 129) aurait eu l'intuition du seuil qualitatif qui sépare aujourd'hui ces deux ordres « syntaxiques » en affirmant qu'en deçà de la proposition la combinatoire repose sur des rapports d'intégration mais qu'au-delà elle s'organise sur le mode de la consécution. Berrendonner et Reichler-Béguelin (1989 : 114) posent même que l'auteur aurait reconnu le statut des clauses qu'il nommerait « indifféremment "phrases", "propositions" ou "catégorèmes" ». Mais en linguistique comme ailleurs aucun concept n'a d'équivalent ni de synonyme. Il renvoie à un emploi, engage des présupposés, actualise des visées. Chez Benveniste, le catégorème est l'expression d'un *niveau* (comme le phonème et le monème) ; la proposition est une *propriété* (logique) de la phrase ; la phrase est *l'unité* du discours. Le lien d'implication entre les termes est donc rigoureusement vectorisé et hiérarchisé.

En outre, la phrase peut-elle être condamnée au nom de la « théorie immanentiste de l'énoncé » (1989 : 124) qu'elle représenterait ? Benveniste envisage bien la phrase dans son intégralité pragmatique, « la vie même du langage en action » (1966 : 129), mais n'en réduit jamais les propriétés énonciatives à une typologie des actes de langage. Il y perçoit plutôt un « procès global » (1974 : 228) constitutif de ce qu'il appelle « l'acte de discours » (1966 : 25) : une opération

qui se dérobe à l'évaluation logiciste des énoncés fondée sur une expansion de la catégorie de l'illocutoire ainsi qu'il apparaît clairement dans son débat avec Austin. Lorsqu'il évoque le cas des modalités (déclarative, jussive, interrogative), indexant « les trois comportements fondamentaux de l'homme parlant et agissant par le discours sur son interlocuteur » (1966 : 130), l'enjeu reste une pensée linguistique de l'individuation.

Ainsi conçue, la phrase ne peut pas être réservée à une « unité de catégorisation pratique » (Berrendonner & Reichler-Béguelin 1989 : 113). Pour être une offensive légitime contre sa description approximativement graphique et scolaire, préparée dans les dictionnaires du XIXe siècle, ce propos maintient cependant un clivage entre le sentiment du locuteur ordinaire et les conceptualisations du linguiste qui sans « admettre la phrase dans le métalangage » ne saurait toutefois « l'exclure du langage objet » (1989 : 124). Cette ligne de partage entre catégorisation savante et catégorisation pratique puise sans le dire dans une dichotomie issue de la sociologie (le *sens pratique* chez Bourdieu), et néglige deux faits : (1) la pertinence historique de la notion de phrase et des représentations qui y ont été attachées, y compris dans son émergence tardive comme entité grammaticalisée (v. Seguin 1993) ; (2) l'alternative radicale qui ne correspond ni aux exigences de la connaissance ni aux intuitions épilinguistiques du locuteur et qu'occupe spécialement l'espace de la littérature. Car sans se confondre avec le regard savant, l'instance qui advient discursivement dans l'œuvre se désigne aussi autrement qu'en tant que sujet de la langue. Entre le savoir métalinguistique et l'élocution ordinaire, le texte de création se réfère à une expérience du dire susceptible de redonner une validité linguistique à la phrase à partir de sa poétique même. Dans ce cas, la phrase devient une *unité de catégorisation critique*.

5. NIVEAUX

En face de ses figurations schématiques, depuis les *stemmas* de Tesnière, les arbres et les hiérarchies de l'analyse en constituants, l'abstraction enfin des grammaires génératives, leurs formules d'engendrement et de réécriture, Jenny (1990 : 172) observait « le divorce entre une conception empirique de la phrase – délimitée par des marques sensibles – et une conception théorique – où la phrase est définie par sa cohérence structurelle ». Il en appelait alors à l'expérience de la phrase elle-même.

Mais une linguistique ne se solde pas nécessairement par une négation de l'empirique. Ce « concret historique », Benveniste (1966 : 34) en fait très précisément sa théorie : une théorie de l'expérience contre une théorie de la prédictibilité des énoncés réels fondée sur le

principe d'un modèle *a priori* de la phrase. En assurant cette entité apparemment labile, sa linguistique ne s'arrête pas devant le texte : elle s'arrête là où commence une poétique.

Du phonème à la phrase, la modalité d'intégration des unités linguistiques entre elles est structurale. Elle est fondée linéairement. Dans ce cadre, la phrase constitue le seuil au-delà duquel cette modalité n'est plus opérante. Elle ne peut pas se combiner avec d'autres unités de même niveau à la manière dont les phonèmes se combinent entre eux et donnent ainsi accès aux unités signifiantes de la langue (les monèmes). Dernière unité codée de la langue, la phrase ouvre également au domaine du discours si bien que « du signe à la phrase, il n'y a pas transition, ni par syntagmation, ni autrement. Un hiatus les sépare » (1974 : 65).

Cet hiatus est bien le révélateur d'une limite en ce sens que la phrase n'est pas une limite en soi mais une limite *pour le signe*. Si elle se compose de signes, elle ne s'y identifie pas. C'est dans ce cadre qu'elle échappe à sa caractérisation logico-syntaxique ou au modèle distributionnel qu'elle est censée réaliser. Aussi, l'argument logique ou distributionnel chez Benveniste n'a d'autre fin que de rappeler à quelle fonction de rupture linguistique et sémiologique la phrase est dévolue. Sa définition n'y est nullement circonscrite. Enfin, que « la limite supérieure est tracée par la phrase » (1974 : 125) ou qu'« avec la phrase une limite est franchie », la tournure passive par deux fois en témoigne, tout ceci signifie que la phrase n'assigne de limite qu'en étant ce franchissement même.

Dès lors, la manière dont la phrase transcende nécessairement le signe n'est pas séparable de la manière dont elle se charge de le convertir dans le domaine sémantique. Parce qu'il n'a pas « d'applications particulières », par la phrase « le signe sémiotique » (1974 : 225) s'annule comme signe. Il peut devenir un *mot*, notion que Benveniste rapproche parfois du lexème par opposition au morphème. Doté d'un sens en l'état de signe, le mot acquiert une valeur, et à ce titre déborde plus amplement l'antinomie structuraliste entre lexème et morphème.

Tandis que le signe est « l'unité sémiotique » (1974 : 219), le mot est par excellence « l'unité sémantique » (1974 : 225). Alors que le terme, techniquement insatisfaisant, avait fait l'objet de nombreuses discussions jusqu'à s'appauvrir dans la définition graphique, plus neutre, Benveniste le réactive dans une perspective dynamique. En face du signe, son emploi qui paraît moins justifié participe paradoxalement à cet « appareil nouveau de concepts et de définitions » (1974 : 65) qu'exige la description en sémantique et métasémantique. Les valeurs du mot ressortissent toujours à la pragmatique de la phrase.

6. MODE, TYPE, GENRE

Cette pragmatique implique naturellement la théorie de l'énonciation. La phrase n'est l'unité du discours que si elle instaure, en plus du sens et de la référence, la catégorie de la subjectivité et de la personne. Elle établit donc « la structure du dialogue » (1974 : 85). Cette *structure* est anthropologique avant d'être linguistique, ou n'est pas l'une sans l'autre. À cet égard, il est impossible d'affirmer comme Nerlich et Clarke (1999 : 51) que « la théorie de l'énonciation développée par Benveniste transgresse le cadre de la phrase et joint une théorie moderne du discours comme dialogue ». Cette inexactitude, qui conçoit notamment l'étude des interactions verbales et des formes conversationnelles comme dépassement du seuil phrastique, cherche à y rattacher après coup un précurseur. Or la phrase est dialogique, ou elle n'est pas. Au niveau sémiotique, elle s'organise pour Benveniste (1966 : 25) en suivant une syntaxe de fonction ; au plan sémantique, elle met en œuvre une « syntaxe d'énonciation » (*id.*), distinction que ne recouvre pas le nouveau dualisme entre microsyntaxe et macrosyntaxe.

Il est vrai cependant que l'auteur évoque « l'analyse des formes complexes du discours » (1974 : 88), mais il recourt alors au critère du *genre*. Sa démarche se révèle dans ce cas typologique :

> C'est d'abord la diversité des discours oraux de toute nature et de tout niveau, de la conversation triviale à la harangue la plus ornée. Mais c'est aussi la masse des écrits qui reproduisent les discours oraux ou qui en empruntent le tour et les fins : correspondances, mémoires, théâtre, ouvrages didactiques, bref tous les genres où quelqu'un s'adresse à quelqu'un, s'énonce comme locuteur et organise ce qu'il dit dans la catégorie de la personne. (1966 : 242)

Cette énumération ne prend sens qu'en regard du phénomène de l'individuation : la définition préalable du discours, liée à « toute énonciation supposant un locuteur et un auditeur » (*id.*), transcende et subsume les variétés génériques sans se confondre avec elles. Le processus discursif ne saurait donc être assimilé au type particulier de réalisation formelle qui en découle.

Une difficulté analogue surgit avec l'opposition fondatrice de l'*histoire* et du *discours*. Pour être « deux plans d'énonciation » (1966 : 238) ou deux « mode[s] » (1966 : 241), ils n'en restent pas moins discontinus l'un à l'autre : ils ne sont pas l'énonciation en elle-même mais en procèdent, de même que le discours ne se confond pas avec « l'appareil formel du discours » (1966 : 239). Il est remarquable que le linguiste produise une analyse semblable dans le cas de la phrase nominale et verbale en indo-européen. Ce parallèle y saisit à nouveau « deux modes d'énonciation » (1966 : 166). Ainsi, bien

qu'elle s'inscrive hors du temps et des personnes, et asserte une vérité en général, la phrase nominale dans sa non-variabilité « suppose le discours et le dialogue » (1966 : 162). À l'exemple de la phrase relative qui se réfère elle aussi à « un certain modèle » (1966 : 208), la phrase nominale contribue donc à la théorie de la phrase par « la théorie de ce phénomène syntaxique » que constitue le critère d'opposition nom/verbe, s'il est également vrai que, dans chaque cas, la réflexion s'adresse d'abord à un « type d'énoncé » (1966 : 151).

Entre le discours et l'histoire, la différence fondamentale repose sur ce statut qui exclut notamment « toute forme linguistique "autobiographique" » (1966 : 239). C'est que le mode d'énonciation dont l'histoire relève ne s'agence pas autour de la catégorie de la personne mais la présuppose. Il efface les indices de la subjectivité sans pour autant déroger au principe de *discursivité* auquel il participe au même titre que l'énonciation « autobiographique » dont les marques donnent, en revanche, les informations explicites. On distinguera donc le discours propre à la théorie de l'énonciation comme théorie linguistique d'ensemble du discours conçu dans sa bipolarité avec l'histoire comme mode ou plan d'énonciation (Dessons 2006 : 66-67).

7. SYSTÈME ET SUBJECTIVATION

Si l'on en croit Benveniste, le dialogue ne dépasse pas la phrase, il lui est au contraire inhérent. Avant d'être un type d'énoncé présentant certaines caractéristiques structurales régulières, la phrase est l'unité de la communication. Elle fonde la relation interindividuelle, concentre simultanément le sujet et la société. Ce qu'elle possède « d'unipersonnel » y devient « omnipersonnel » (1974 : 77) : un collectif. Ainsi s'explique que l'auteur transfère les marques propres de l'appareil formel de l'énonciation à l'ensemble de l'unité considérée : « Une phrase participe toujours de "l'ici-maintenant" » (1974 : 225-226). Autrement dit, la *deixis* qui définissait la propriété de certains signes uniquement se voit développée à la phrase entière et, à travers elle, étendue à toutes les composantes du discours.

Pour qui pense que « l'appropriation signalée par [l]es indicateurs » de subjectivité et les coordonnées spatio-temporelles qui en dépendent « se propage dans l'instance du discours à tous les éléments susceptibles de s'y "accorder" formellement », cette question excède « le type d'idiome » et ses « procédés » (1966 : 255) : le verbe et les pronoms en français, par exemple. La leçon vaut plus encore pour une poétique : on peut en dégager le principe que c'est « dans toutes ses parties » (1966 : 261) que la phrase y répond et qu'elle tire de là justement son « caractère systématique » (1966 : 255). La généralisation de ces procédés et de ces marques est cela même qui fait le système de la phrase et ce système comme subjectivation.

Pourtant, Benveniste semble infléchir sa position lorsqu'il dit : « La phrase est une unité, en ce qu'elle est un segment de discours, et non en tant qu'elle pourrait être distinctive par rapport à d'autres unités de même niveau » (1966 : 130). En fait, quel qu'en soit le résultat matériel, que cette unité soit « complète » (*id.*), ou que nous communiquions par des formes « tronquées, embryonnaires » (1974 : 224), ces réalisations diverses passent toujours par des phrases. Non seulement l'auteur ne distingue pas ici la phrase de l'énoncé au nom d'un critère syntaxique précis, par exemple la présence d'un prédicat verbal. Il ne les distingue pas parce qu'il n'oppose pas d'abord énoncé et énonciation (l'énoncé ne bénéficie pas dans les *Problèmes de linguistique générale* du statut épistémologique de la phrase : soit il désigne de manière empirique le simple résultat formel et positif de l'activité énonciative ; soit il se rapporte de manière critique à l'énonciation réduite à une linguistique du contenu). Mais plus encore, il tente de montrer que la phrase ne gagne son unité qu'à être ce segment, complet ou lacunaire. Ce segment à lui seul peut représenter un système, d'un autre ordre que l'économie relative des signes dans la langue. Le statut de segment est à la fois quelconque et singulier, c'est-à-dire qu'il n'est pas *a priori*. Dans la mesure où la notion d'unité en est dépendante, l'idée de limites de la phrase est définitivement mise en échec. Où commence la phrase ? Où s'achève-t-elle ? C'est là sans doute qu'a prise une reconception poétique de la phrase comme « phrasé » (Dessons 1997). Du moins l'évaluation de ce mécanisme de délimitation est-elle délibérément laissée à une indétermination empirique chez Benveniste.

En conséquence, l'idée que la phrase constitue un segment du discours est une proposition linguistique moins banale que surprenante : elle signifie que la phrase crée de manière chaque fois spécifique et imprévisible comme toute expression relevant du mode sémantique sa propre unité. L'applicabilité de cette proposition est d'ailleurs extensive : car le mot et le texte représentent également des segments du discours. Mais cette discursivité comme mise en système du mot et du texte, la phrase en est la condition. Si l'on préfère, le mot c'est déjà la phrase ; le texte c'est encore la phrase.

8. LE MODÈLE DU CONTINU

Dans la lecture que je viens de proposer, et qui a largement sacrifié l'observation et l'exemple au débat théorique, le linguiste de profession aura du mal à se reconnaître, à reconnaître *son* Benveniste. Il reste que pour ce dernier la catégorie du *texte* se trouve très en retrait par rapport à la phrase et au discours. Elle ne constitue pas, au sens technique que lui accordait l'auteur, un *problème*. Elle n'a jamais le statut de concept. Une recension rapide montrerait que l'emploi du

terme sert le plus souvent à la description et au maniement de corpus différenciés.

La question du texte ne constitue pas pour autant chez Benveniste un oubli naïf. Avec la définition qu'il s'en donne, l'auteur indique au contraire que la phrase s'oppose moins au texte qu'elle ne s'ouvre à lui selon une modalité constante qui est le continu (Meschonnic 1981). Le continu est le lieu possible d'une poétique telle qu'elle réalise l'extension empirique de la phrase au texte qui se double, en l'occurrence, de la conversion épistémologique de la phrase au texte. Ce phénomène est particulièrement observable dans les œuvres littéraires. Du point de vue d'une signifiance de l'art, il y a une *métasémantique de la phrase* qui se traduit par la critique de la notion de modèle. Chaque texte invente son rapport à la phrase, aux modèles comme aux représentations historiques de la phrase. Ou si l'on veut, son modèle est le *continu* même : un anti-modèle.

Sans doute n'est-il pas vain que linguistiques et grammaires de texte s'attachent à combattre toutes « conceptions discontinuistes » (Charolles & Combettes 1999 : 113) dans le langage. Mais elles le réalisent généralement dans l'ordre de la prédication, de la présupposition et de la connexion, en maintenant la phrase dans son cadre classique, celui de la syntaxe rectionnelle et propositionnelle. Une poétique se définit autrement comme une analytique du continu. Elle pose que cette dimension caractérise en propre la signifiance des œuvres. Le continu est précisément ce qui neutralise le conflit de la phrase-segment et du texte-totalité.

Ce transfert vers le continu de la phrase, qui est la signature d'une œuvre, il faut en découvrir les termes et les modalités singulières en fonction de chaque texte. J'ai essayé de le montrer en examinant par exemple des auteurs aussi différents que Koltès ou Verlaine (Bernadet 2002 et 2005). De *Poëmes saturniens* à *Biblio-sonnets*, l'invention conjuguée de la phrase et de la ponctuation ne se sépare pas de la dimension de la page, du recueil et finalement du livre, dans une perspective qui devient peu à peu ironique et concurrentielle face à la poétique mallarméenne.

Le continu dans *La Nuit juste avant les forêts* coïncide plutôt avec une suite monologuée sans point final ni démarcations fortes : la phrase s'enracine dans le régime discursif de l'ininterrompu. Ce continu est rythmique et prosodique. C'est pourquoi sa référence centrale va plutôt à la musique, du reggae de Bob Marley au genre de la fugue chez Bach où les thèmes sont d'abord exposés, ensuite inversés, si bien que chacun d'entre eux est moins écrit et récrit une dernière fois qu'une énième fois.

Ainsi, chaque poétique fait de sa phrase le garant d'une théorie de l'infini dans le langage.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

ADAM Jean-Michel, 1999, *Linguistique textuelle, des genres de discours aux textes*, Paris, Nathan.

BÉGUELIN Marie-José (éd.), 2000, *De la phrase aux énoncés : grammaire scolaire et descriptions linguistiques*, Bruxelles, De Boeck et Duculot.

BENVENISTE Émile, 1966 et 1974, *Problèmes de linguistique générale I et II*, Paris, Gallimard.

BERNADET Arnaud, 2002, « L'ininterrompu et l'indicible chez Bernard-Marie Koltès », dans É. Bordas (éd.), *Le Rythme de la prose, Semen*, 16 : 163-177.

BERNADET Arnaud, 2005, « La ponctuation de livre chez Verlaine », *Champs du signe*, 20 : 115-130.

BERRENDONNER Alain, 1981, *Éléments de pragmatique linguistique*, Paris, Minuit.

BERRENDONNER Alain et REICHLER-BÉGUELIN Marie-José, 1989, « Décalages : les niveaux de l'analyse linguistique », *Langue française*, 81 : 99-124.

CHAROLLES Michel et COMBETTES Bernard, 1999, « Contribution pour une histoire récente de l'analyse du discours », *Langue française*, 121 : 76-116.

DESSONS Gérard, 1997, « La phrase comme phrasé », *La Licorne*, 42 : 41-53.

DESSONS Gérard, 2006, *Émile Benveniste, l'invention du discours*, Paris, Éditions In Press.

JENNY Laurent, 1990, *La Parole singulière*, Paris, Belin.

KERBRAT-ORECCHIONI Catherine, 1998, *Les Interactions verbales I, Approche interactionnelle et structure des conversations,* Paris, Armand Colin.

MESCHONNIC Henri, 1981, *Critique du rythme – Anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier.

NERLICH Brigitte et CLARKE David, 1999, « Champ, schéma, sujet : les contributions de Bülher, Bartlett et Benveniste à une linguistique du texte », *Langue française*, 121 : 36-55.

RASTIER François, 2001, *Arts et sciences du texte*, Paris, Puf.

SEGUIN Jean-Pierre, 1993, *L'Invention de la phrase au XVIIIe siècle*, Louvain et Paris, Peeters.

WITTGENSTEIN Ludwig, 1993, *Tractacus logico-philosophicus*, Paris, Gallimard.

TROISIÈME PARTIE

BROUILLAGES

I.
BROUILLAGES ÉNONCIATIFS DANS LES TEXTES ET BROUILLAGES SÉMANTIQUES DANS L'ÉCRITURE

10

FRONTIÈRES TEXTUELLES ET FRONTIÈRES DISCURSIVES DANS L'*HEPTAMÉRON*

France GUYOT
Université Paris 3 - Sorbonne Nouvelle

« Paradoxalement, disait Yves Le Hir, les œuvres les plus connues continuent d'offrir de vastes domaines d'enquête, tant leurs richesses sont multiples » (Le Hir 1967 : 82). Ainsi en est-il de l'*Heptaméron* de Marguerite de Navarre si on la revisite à la lumière du concept de « frontière ». À comparer trois éditions modernes, celle d'Yves Le Hir, celle de Michel François, celle de Renja Salminen [1], on pourrait croire que l'on n'a pas affaire au même texte ! L'hétérogénéité textuelle et discursive du recueil n'est plus à démontrer [2] et, comme nous allons le voir dans un premier temps, elle trouve son reflet dans les variations possibles qui affectent le découpage textuel d'une œuvre pour le moins composite qui a vu s'ajouter peu à peu [3] au récit de la Nouvelle proprement dite, un « débat », un Prologue par Journée, un Prologue général et un « Sommaire » ou résumé. De même, et du fait de l'absence ou de la rareté de la ponctuation (Le Hir 1967 : 83) dans les manuscrits, les éditions citées reposent sur un parti pris interprétatif qui induit des incertitudes quant au découpage énonciatif de certains discours comme nous le verrons, dans un second temps, à partir de l'examen de quelques passages puisés dans la lettre du Capitaine de la Nouvelle 13. Dans les deux moments de cette analyse, nous tenterons de mettre en évidence l'idée que, si les frontières textuelles et

1. Voir les références de ces éditions en bibliographie.

2. Voir Tetel 1991, chap. 5 : « Structure et signification » ; Gailliard 2005 : 58 et suiv.

3. Sur la genèse du texte, voir Lefèvre 1990, Cazauran 1995, François (1943) 1996 : XXI-XXIX.

discursives ne sont ni dans la mise en page, ni dans la mise en texte primitives d'une œuvre qui n'a jamais été achevée ou mise en forme de manière définitive du vivant de son auteure, c'est que vraisemblablement, elles seront à découvrir dans le texte lui-même, ces indices jouant alors le rôle d'ouverture, de transition ou de passage insensible, voire incertain d'un élément à un autre. L'époque de l'*Heptaméron* – première moitié du XVIe siècle – est encore proche de celle des manuscrits, si bien qu'aucune des remarques présentées ici ne prendra un caractère systématique (v. Andrieux-Reix 2001 : 108, sur les « frontières narratives ») et l'on verra que ce recueil reste emblématique d'une œuvre à la frontière de deux époques, celle des manuscrits et celle des imprimés, se caractérisant par des structures parfois assez floues et un contenu textuel ou paratextuel encore malléable.

1. LES FRONTIÈRES TEXTUELLES

On analysera successivement trois « lieux » qui ont vu varier d'une manière ou d'une autre leurs « frontières » : les limites extrêmes de l'œuvre, *i.e.* le début et la fin, puis les prologues des Journées et les « Sommaires » des Nouvelles et des Journées, enfin le découpage des Nouvelles proprement dit.

1.1 Le bornage liminaire et final

Inachevée, cette œuvre l'était aussi du point de vue de son titre général qui est le fait soit des continuateurs du XVIe siècle, soit des éditeurs modernes ; mais en tant que « titre » posthume, il est sujet à variations et demeure un élément démarcateur du recueil au contenu fluctuant : *Histoire des amanz fortunez* pour Boaistruau en 1558, qui rassemble, selon un ordre fantaisiste, 67 nouvelles dont les personnages sont soumis aux aléas du destin, *Décaméron* pour Adrien de Thou en 1553, les *Cent nouvelles de la Reine* pour Brantôme et, plus récemment, le simple titre générique *Nouvelles* adopté par Yves Le Hir en 1967. Cela étant, c'est sous le titre d'*Heptaméron* que l'œuvre nous est parvenue. Créé par Claude Gruget, qui l'attribue au recueil de 72 nouvelles édité en 1559 [4], il désigne l'œuvre par un trait purement formel (Genette 1987 : 82 et suiv. « Titres rhématiques »), qui s'appuie sur un découpage temporel fictif de sept journées identiques. Si la tradition a retenu ce titre, c'est vraisemblablement parce qu'il situait l'œuvre dans la filiation prestigieuse du *Décaméron* de Boccace [5] et parce qu'il assu-

4. *L'Heptaméron des Nouvelles* de très illustre et très excellente Princesse Marguerite de Valois, Royne de Navarre, remis en son vray ordre, confus auparavant en sa première impression […] par Claude Gruget, 1559.

5. Boccace est cité dans le Prologue général : « les cent Nouvelles de Bocace, nouvellement traduictes d'ytalien en françois… » (éd. François, p. 9).

mait mieux sa fonction d'identificateur que celui, plus générique, de « Nouvelles ».

De ce point de vue, si le titre n'existait pas à l'origine (pas plus d'ailleurs dans les manuscrits médiévaux), on peut se demander si le « grand » Prologue, outre sa fonction informative de récit-cadre, n'a pas joué aussi le rôle d'une borne-frontière « pré-liminaire » à l'œuvre, c'est-à-dire un rôle préfaciel (Genette 1987 : 157 et suiv.). Mais le statut du Prologue a pu varier selon les éditions. Yves Le Hir en fait un Prologue « intégré » à la « Première Journée », le privant ainsi de son autonomie. Ce choix crée une incohérence entre son emplacement et son contenu textuel. En effet, la narratrice-première a introduit une indication temporelle qui informe sur la chronologie des événements fictifs : « […] il leur tardait que *le lendemain* fut venu pour commencer » (éd. François, p. 10, nous soulignons). Cette mention du *lendemain* renvoyant évidemment à la « Première Journée » exclut qu'on y intègre le Prologue général. C'est sans doute une des raisons pour lesquelles les éditions Michel François et Ranja Salminen ont attribué à ce dernier l'autonomie d'une préface [6]. Mais ce choix ne va pas non plus sans soulever d'autres problèmes. D'une part, il perturbe l'effet de parallélisme avec les autres « Journées » qui sont toutes dotées d'un prologue d'une page environ. D'autre part, il rend très incertaine la frontière liminaire de la Nouvelle 1. Les éditions Yves Le Hir et Michel François font précéder le récit de la « Première journée » par quelques lignes énoncées au DD par Symontault ; inversement, l'édition Renja Salminen renvoie ce passage à la fin du Prologue général et commence directement la Nouvelle par une formule narrative stéréotypée : « En la ville d'Alençon… » (éd. Salminen, p. 11).

Pour ce qui est du *terminus ad quem*, si l'on s'en tient à l'idée d'une œuvre inachevée, il n'existe pas. Or, on trouve une discordance entre les sept Journées annoncées par le titre général et l'état actuel du texte qui contient 72 récits répartis en sept Journées auxquels s'ajoutent deux récits d'une Huitième Journée. Mais, une fois encore, la fin était annoncée dans le texte lui-même. Une première fois, il en est fait mention après une référence au *Décaméron* de Boccace : « Au bout de dix jours aurons parachevé la centaine » (Prologue général, éd. François, p. 90) ; la seconde indication apparaît dans le Prologue de la Huitième Journée qui évoque un « jeu de désistements » qui prévoit dix « séries » (*i.e.* Journées) de Nouvelles inaugurées par huit devisants différents, dont deux auraient eu l'honneur d'un double début, soit dix narrateurs, et donc dix Journées (Lefebvre 1990 : 76-77, n. 16 ; éd. François, p. 421-422).

6. Sans doute, pour Michel François, est-ce aussi un moyen de restituer une image de la genèse de l'œuvre par strates successives (v. son Introduction, p. IX)

1.2 Les « sommaires » ou résumés des Journées et des Nouvelles

Si les Prologues des Journées sont le fait de l'auteure, les résumés ou « sommaires » ont pour origine le manuscrit d'Adrien de Thou de 1553 (François 1938). Il y aurait une étude intéressante à mener sur l'emplacement et les différentes fonctions occupées par ces résumés. On ne mentionnera ici que quelques traits marquants. Les écrivains et les éditeurs du XVIe siècle ont l'habitude soit d'intituler, soit de résumer les différentes parties des œuvres qu'ils publient. Ainsi, Adrien de Thou, voulant imiter Boccace, a ajouté à chaque Nouvelle un « sommaire » ou « argument ». Mais contrairement à Boccace, il les a disposés sous forme d'une « table », « La Table du Decameron de la Royne de Navarre contenant le sommaire de chaque journee et nouvelle ». Cette disposition a pu être reprise par les éditions modernes d'Yves Le Hir ou de Renja Salminen. Cependant, puisque dans le *Décaméron,* en italien comme dans sa traduction française, le « sommaire » précédait le numéro de la Nouvelle correspondante, Michel François adopte ce principe, à ceci près qu'il intervertit les deux étages d'informations et présente, par exemple, la Nouvelle sept de la façon suivante [7] (éd. François, p. 41) :

Nouvelle 7

« Par la finesse et subtilité d'un marchant une vieille est trompée et l'honneur de sa fille sauvé »

D'après Gérard Genette (1987 : 276), ces résumés « allographes », contigus à la narration, s'ils « ressortissent bien au paratexte actuel » n'ont plus alors, comme chez Boccace, le statut d'« intertitres », de titres intérieurs à fonction thématique, mais se construisent en instances discursives supplémentaires qui servent d'introduction au récit proprement dit, pouvant, malgré leur contenu apparemment objectif, orienter le lecteur dans ses choix.

Quoi qu'il en soit, une grande liberté accompagne la disposition de ces constituants intermédiaires ou liminaires des Journées et des Nouvelles. Cela aboutit, dans les éditions, à deux types extrêmes de découpage textuel. Celle de Renja Salminen a pour parti pris de n'introduire aucun « corps étranger » dans le texte, la Nouvelle s'ouvrant *ex abrupto* sur le récit. Inversement, Michel François accumule les balises et sature la « mise en page » d'éléments divers, hiérarchisés selon des moyens typographiques variés [8]. On se risquera à en donner un bref aperçu, de manière très schématique, à travers l'exemple suivant :

7. C'est aussi le cas des autres éditions modernes.

8. On pourrait ajouter l'édition de G. Mathieu-Castellani qui superpose pour chaque nouvelle le « sommaire » d'A. de Thou en petits caractères romains et celui de l'édition Gruget en italiques.

LA DEUXIESME JOURNÉE

– suit le « Sommaire » de la Journée de deux lignes et en majuscules,

PROLOGUE

de la Journée, d'une demi-page, en caractères romains habituels,

ONZIESME NOUVELLE

– suit le « Sommaire » de la Nouvelle de sept lignes et en caractères romains plus petits,

– suit le début de la Nouvelle : « En la maison de… » en romain habituel (éd. François, p. 87-88).

L'ouverture paratextuelle des Nouvelles fait donc l'objet de variations importantes : soit absente, soit réduite, soit hypertrophiée, elle témoigne de stratégies éditoriales divergentes quant au début du récit de la Nouvelle et quant au franchissement de la frontière entre la Journée précédente et la Nouvelle suivante proprement dite.

1.3 Les « frontières » des Nouvelles

La critique génétique a prouvé que les « débats » sont apparus tardivement, mais du vivant de l'auteure, pour s'ajouter aux récits des Nouvelles, faisant se succéder régulièrement « le temps du narratif » et « le temps du commentatif ». Quelle conclusion peut-on en tirer sur les grandes articulations du recueil ?

Les manuscrits ne nous renseignent guère sur l'attitude à adopter ; la plupart d'entre eux n'offrent qu'un seul « blanc de page » pour signaler le changement de Nouvelle, parfois deux, l'un au moment du changement d'instance narrative, à la suite du débat, l'autre au début du récit. Quant à la numérotation, quand elle existe, comme par exemple dans le manuscrit BnF fr. 1512, elle est le fait d'une main « moderne », datant du XVIIe ou du XVIIIe siècle. Cette surcharge d'informations a conduit à des incohérences comme celle, par exemple, que l'on trouve à la fin de la Nouvelle 12, où Parlamente annonce qu'elle va dire « la tierce histoire », alors que c'est la mention TREIZIESME NOUVELLE qui apparaît aussitôt après (éd. François, p. 97).

Ces indices contradictoires incitent à rechercher les informations sur la structure dans le texte lui-même et non dans l'appareil paratextuel allographe, soumis à l'arbitraire des éditeurs. Deux lieux revêtent alors une importance décisive dans la recherche de ces frontières. Le premier est constitué par le début narratif stéréotypé qui sert d'incipit au récit de chaque Nouvelle. Cette séquence formulaire, de fonction adverbiale, assure un « cadrage scénique » temporel : « Au temps du marquis de Mantoue… » (Nouvelle 19), ou bien locatif : « Au port de Coullon, près de Nyort… » (Nouvelle 5), ou encore les deux à la fois : « En la ville d'Allençon, du vivant du duc Charles… » (Nouvelle 1).

À l'origine, en l'absence d'un marquage typographique fort et constant, ce sont sans doute ces énoncés relevant d'une rhétorique d'ouverture très codée qui servaient de frontières organisatrices de l'œuvre.

Le second lieu textuel qui joue un rôle structurant est constitué par les énoncés de nature également stéréotypée qui assurent le « don » de la voix d'un « devisant-narrateur » au narrateur suivant. Il s'agit d'un autre type de « formule-frontière » permettant à la fois la clôture du récit et l'ouverture sur le conte suivant : on « donne la parole » après un débat et en vue d'un nouveau « conte ». Plusieurs indices nous conduisent à penser que l'auteure a apporté le plus grand soin à ce moment discursif. Inscrites dans le temps du discours, de telles transitions contribuent au dynamisme du récit et à l'engendrement de l'œuvre. En outre, elles peuvent servir conjointement de support au signalement du rang chronologique de la Nouvelle à venir : « Parquoy je vous donne ma voix pour dire la *tierce* Nouvelle » (éd. François, p. 22, v. p. 18, p. 34, et pour les Journées, p. 85 et suiv., p. 156, p. 235, etc.). Par ailleurs, le verbe *donner*, malgré son apparente banalité, est investi d'une charge sémantique importante. Il peut encore, au début du XVIe siècle, renvoyer au « contre-don » (Matoré 1985 : 111) – « ma » parole contre « votre » récit – et contribuer ainsi à l'expression d'un échange verbal concret et dynamique. De plus, *donner* appartient alors au champ notionnel du jeu, jeu de paume ou jeu de cartes (Littré, *s.v. donner*, n° 31 et Matoré 1988 : 176-177) : or, à trois reprises, il a été question du « jeu » dans le Prologue général (éd. François, p. 9, l. 11 et l. 14, p. 10, l. 35), ce qui entre aussi en résonance avec l'expression « donner le dernier reste » (Littré, *s.v. reste*, n° 12 ; éd. François, p. 54) au sens de faire la « dernière passe » de parole de la Première Journée. Ainsi, l'expression « donner sa voix » devient-elle la charnière autour de laquelle s'organise une œuvre en construction. « Donner sa voix », c'est passer le temps [9] en passant la parole à quelqu'un ; c'est progresser dans la durée (les Journées) et dans l'œuvre en ajoutant les Nouvelles les unes aux autres.

Toutefois, on a pu reprocher à Marguerite de Navarre d'alourdir les formules indiquant un changement de locuteur par des répétitions pesantes voire factices (Le Hir 1967 : 86). L'emploi du verbe *donner* fait cependant l'objet de variations intéressantes sur son signifiant. Si, selon l'usage habituel et par le truchement de la parole « donnée », ce verbe trivalent met en relation un narrateur bien identifié et un destinataire (objet second) du « don » de parole, il arrive parfois que trois locuteurs se succèdent, au point d'inscrire ce verbe dans la figure du polyptote. Par exemple, à la fin de la Nouvelle 13, Oisille conclut le

9. Parlamente dans le Prologue général glose ainsi le « jeu » : « Je inventerois quelque passetemps ou jeu … » (éd. François, p. 9).

débat : « Pour n'en debatre plus, je vous prie, Parlamente, *donnez* votre voix à quelcun. — Je la *donne* très volontiers, ce dist-elle, à Symontault […]. — Je vous remercie, dist Simontault, en me *donnant* vostre voix […] » (éd. François, p.109). Trois voix différentes, trois formes successives de *donner* font apparaître l'image d'un glissement, d'un passage en douceur, opéré par des voix humaines, à ce moment charnière et organisateur du recueil.

En somme, c'est bien de manière intra-discursive que peut se faire le repérage des frontières textuelles, puisque les indices paratextuels relèvent, du fait de l'histoire du texte, d'un arbitraire éditorial plus ou moins motivé.

2. LES FRONTIÈRES DISCURSIVES

Lue à travers le prisme des observations précédentes, la lettre du Capitaine (Nouvelle 13, éd. François, p. 100-104) apparaît comme un creuset où seraient expérimentées toutes les formes de la parole [10], dans la représentation écrite que l'on peut en donner et, du même coup, un lieu textuel où se pose de manière intéressante le problème du marquage des frontières entre les différents types de discours [11] qui s'y inscrivent. Comme précédemment, et en l'absence d'une ponctuation moderne, ces démarcations sont intrinsèques au texte lui-même ; elles sont fournies le plus souvent de manière claire, structurant la lettre en six phases discursives distinctes ; dans ce cas, la ponctuation ajoutée par les éditions modernes ne fait souvent qu'opérer un « surmarquage » énonciatif. En revanche, il arrive parfois qu'en l'absence d'une ponctuation originale fiable et, par voie de conséquence, en présence d'une ponctuation moderne discordante selon les éditions, on ne sache plus très bien qui parle, ni à quel type énonciatif on a réellement affaire. Après avoir brièvement rappelé le dispositif énonciatif relativement complexe de cette épître, nous montrerons l'opposition qui existe entre un balisage intra-discursif nettement marqué et qui structure solidement la lettre, et quatre des passages relevés où les indices deviennent plus flous et où peut éventuellement s'opérer un glissement, si ce n'est un brouillage entre les plans énonciatifs.

Dans la Nouvelle 13, un Capitaine des Galères s'est épris d'une dame mariée, à laquelle il n'ose déclarer sa flamme. En sa présence, soit il reste muet, soit il commet des lapsus [12] ! Pour parvenir à ses fins, il décide donc de lui envoyer un diamant accompagné d'une épître en vers, qu'il rédige loin d'elle, sur son bateau en pleine mer. Il

10. Voir sur ce point Giardina 1991.

11. Sur cette notion et son ambiguïté, voir Perret 1994 : 72 et suiv., chap. 6, « Histoire / Discours : comment les distinguer ? ».

12. « et en voulant parler d'un navire, parloit d'un cheval » (éd. François, p. 98).

veut néanmoins conserver à cette déclaration écrite *in abstentia* le caractère de l'oralité. C'est ce que dénote en premier lieu le choix de la forme versifiée [13], et en second lieu celui du diamant ; cette pierre, par sa dureté, est certes un symbole de fidélité, mais surtout, son signifiant devient ici l'occasion d'un jeu de mot digne des Grands Rhétoriqueurs : en insérant un « blanc de mot » entre « *dy* » et « *Amant* » (v. 159), le texte souligne bien que dans la lettre, c'est l'Amant qui parle. Mais le plus original reste le subterfuge rhétorique dont va user le Capitaine et qui consiste à donner la parole [14] à son propre discours qu'il nomme son *Parler* (v. 5) et qu'il construit en un sujet d'énonciation distinct de lui ; puis, dans un emboîtement énonciatif ultime, le *Parler*, à son tour, donne la parole au *diamant* (v. 159) qui devient la dernière instance énonciative chargée de la déclaration d'amour [15]. Par ces emboîtements successifs, le discours amoureux exhibe à la fois son intimité, sa valeur et sa difficulté à se formuler ; il est *formellement* au plus profond du texte : le cadre énonciatif se fait écrin, la parole amoureuse, diamant, gage de transparence, de vérité, d'éternité. Cette mise en scène vient assurément compliquer un dispositif énonciatif qui, traditionnellement dans le genre épistolaire, a pour tâche de représenter un discours adressé à la *seule* dame aimée (sur le modèle du *JE* lyrique) et donc produit par un *seul* locuteur. Et comment interpréter alors la « double hétérogénéité » ouverte « en toute forme de représentation d'un discours autre » (RDA) inclus dans « du dire en train de se faire », mise en évidence par J. Authier-Revuz dans l'extrait suivant : « L'inclusion de cet *autre* représenté dans le *un* du dire en train de se faire ouvre en toute forme de RDA une double hétérogénéité : celle de l'irréductibilité de l'acte d'énonciation autre à l'image nécessairement manquante qui en est donnée ; celle de l'articulation que réalise, selon des modes différents, toute forme de RDA de deux actes d'énonciation (deux systèmes de repérage énonciatif, deux modalités d'énonciation, deux contenus de message, deux manières de dire…) respectivement à l'œuvre dans le réel de l'énonciation en train de se faire et relevant de l'image qui en est donnée – *image de l'*autre *dans l'*un » (Authier-Revuz 2004 : 40, nous soulignons), étant entendu que dans notre épître l'« autre » et l'« un » ne sont qu'un seul et même locuteur (le Capitaine dédoublé) ?

13. On rappellera que Ronsard, pour « éprouver » son vers, le récitait à voix haute en s'accompagnant de sa « lyre ». Par ailleurs, traditionnellement, l'épître amoureuse est en vers.

14. Cet acte constitue une mise en abyme du « tour de parole » décrit ci-dessus.

15. « Il s'agit à chaque fois de mettre en scène et en œuvre une ou plusieurs voix. Tel est l'objet précis de cette mise en abyme, restituer, rendre sensible à l'écrit la présence sonore, vibrante d'une voix » (Dauvois 2000 : 33).

2.1 Six phases discursives clairement délimitées

Dans les manuscrits de référence, il n'y a pas (ou peu) de ponctuation ; en tout cas, entre les XVe et XVIIIe siècles, y compris dans les imprimés, il n'existe pas de ponctuation spécifique au signalement des DD, « leur enchâssement s'opère sans signaler qu'il y a là *une voix à entendre* : ce sont des COD de *verba dicendi* » (Cunha et Arabyan 2004 : 40) ; ce marquage est intrinsèque au discours.

PHASE I – Le Capitaine, dans une énonciation de premier niveau au DD, transmet à la Dame, premier allocutaire, ce que son *Parler* lui a dit et continue de lui dire ; l'enchâssement du discours indirect (DI) se fait sous la forme classique en *dire que* : « Et lors m'a dict que… » (v. 8) ; « Et dit que… » (v. 13) qui se poursuit par un *que* « redondant » au v. 17 : « Que maintenant par force il saillira… ».[16]

PHASE II – Nouvel enchâssement, dans l'énonciation de premier niveau, d'un discours autre sous la forme d'un DD délimité par le verbe insertif *Disant* et qui semble occuper les v. 25 à 28. [17]

Les PHASES III, IV et V, à partir du v. 53, ont en commun de constituer un renversement de la perspective énonciative adoptée jusque là : au début du poème, le Capitaine rapportait à la Dame ce que son *Parler* lui disait. Ici, le Capitaine, dans une énonciation de premier niveau, s'adresse directement à son *Parler* pour formuler les propos que ce dernier devra tenir à la Dame[18] : soit, dans les phases III et IV, sous la forme d'un DI enchâssé par *que* : « Diras-tu point, au moins, que son regard… » v. 58 ; « Si tu pouvois au moins luy dire ung mot, / Que bien souvent… » v. 67, soit, dans la phase V, sous la forme d'un DD introduit par un verbe de parole : Et diz ainsy : « Craincte de te desplaire / M'a faict longtemps, maulgré mon vouloir, taire… » v. 85-86. Ces trois « phases » reposent donc sur du DD enchâssant, dont le balisage est assuré à trois reprises par une apostrophe qualifiante (v. 53 : « O Parler trop hardy » ; v. 62 : « Mon Parler foible et plein de langueur » ; v. 76 : « O mon Parler ! »), à laquelle vient s'ajouter un faisceau d'indices intra-discursifs.

Ainsi, dans les vers suivants qui correspondent à la phase III (v. 53 à 58) :

> « Que diras-tu ? O Parler trop hardy,
> Que diras-tu ? Je te laisse aller, dy (!)
> Pourras-tu bien luy donner congnoissance
> De mon amour ? Las ! tu n'as la puissance

16. V. infra l'analyse des vers 13 à 20.

17. V. infra l'analyse des vers 21 à 28.

18. Discours évoqué par « anticipation » et auquel conviendrait mal, on le voit, l'étiquette plus traditionnelle de « discours rapporté » (v. Authier-Revuz 1993 : 14).

D'en demonstrer la milliesme part :
Diras-tu point, au moins, que son regard… »

pour signaler le passage à la nouvelle situation allocutive (le Capitaine changeant d'interlocuteur), on trouve, outre les embrayeurs personnels traditionnels (*tu, te, mon*), l'apostrophe qualifiante du v. 53, la modalité interrogative aux v. 53, 54 et 58, et la modalité injonctive au v. 54 (où *dy* signifie « parle ! »), ces deux modalités étant révélatrices d'une situation d'interlocution.

La phase IV, au DD, s'inscrit entre les deux apostrophes qualifiantes des vers 62 et 76 ; on y décèle les mêmes déictiques personnels que précédemment :

Las ! mon Parler foible et plein de langueur,
Tu n'as povoir de bien au vray luy paindre
[…]
Ta puissance est pauvre, debille et molle,
Si tu povois au moins luy dire ung mot,
Que, bien souvent, comme muet et sot,
Sa bonne grace et vertu me randoit […]

Dans la Phase V, délimitée par l'apostrophe du v. 76 : « O mon Parler ! tu n'as pas la praticque / De luy compter […] », on retrouve, outre les déictiques personnels de P1 et P2, la modalité injonctive sous la forme du verbe de parole *dire* à l'impératif (v. 85) : « Et *diz* ainsi […] ».[19]

PHASE VI – C'est dans le discours citant (celui du *Parler* qui s'adresse au Diamant) que figurent les indices démarcateurs du discours autre. Le v. 159 « O diamant, dy : "Amant si m'envoye…" » s'ouvre par une apostrophe, suivie d'un verbe de dire qui prend la forme d'une injonction, annonçant ainsi, par une frontière explicite, le passage d'une situation allocutive à l'autre. Le dispositif énonciatif n'en est rendu que plus transparent : le diamant devient le porte-parole de l'Amant. Le capitaine perd son statut de *JE* lyrique pour devenir le délocuté (Amant). La « Parole » n'est plus sous son contrôle et le discours amoureux s'autonomise pour de bon [20].

2.2 Quelques exemples de brouillage énonciatif

Les vers 21 à 28

Je l'ay voulu de ce papier oster,
Craingnant que poinct ne voulusse(s) escouter
Ce sot Parler, qui se monstre en absence,
Qui trop estoit crainctif en ta presence ;
Disant : « Mieulx vault, en me taisant, mourir,

19. V. infra l'analyse des vers 85 à 158.

20. Cet événement illustre l'idée que la maîtrise du discours est un art, et qu'elle peut échapper, comme dans les lapsus déjà évoqués.

Que de vouloir ma vie secourir
Pour ennuyer celle que j'aime tant
Que de mourir pour son bien suis content ! » (éd. François, p. 101)

L'incertitude concernant les frontières discursives des v. 25 à 28, qui terminent ce passage, tient d'une part au brouillage référentiel (fréquent dans la langue du XVIe siècle) affectant l'agent du participe *Disant* : est-il co-référentiel au *je* du v. 21, celui du Capitaine et de l'énonciation de premier niveau (hypothèse A), ou bien s'agit-il de « Ce sot parler » du v. 23 (hypothèse B) ? D'autre part, la ponctuation moderne rend incertain le nombre de vers occupés par le discours cité annoncé par « *Disant* ». En effet, les éditions sont en désaccord sur ce point : celle de Michel François insère ces quatre vers dans les guillemets encadrants du DD moderne (v. citation ci-dessus) ; l'édition Simone de Reyff (p. 143) les ouvre, mais ne les ferme pas. Celle de Nicole Cazauran (p. 180) ne met pas de guillemets du tout. Il est alors difficile dans ces conditions d'interpréter le décrochement énonciatif délimité par « Disant » et d'en déterminer les limites exactes. Quoi qu'il en soit, dans l'hypothèse A, les deux discours, citant et cité, ont la même source locutoriale, c'est l'allocutaire qui change et « disant » doit être compris par « en me disant » : le Capitaine citerait ses propres pensées sous forme d'une parenthèse monologuée. Dans l'hypothèse B, on aurait affaire à du DD où le Capitaine citerait les paroles de son double. Le repère temporel ne serait plus alors celui de l'énonciation de premier niveau, mais un repère passé : c'est lorsqu'il « estoit crainctif en ta presence » et qu'il se taisait que le *Parler* invoquait cet argument, « se disant… ».

Les vers 85 à 158

Le Capitaine interpelle pour la troisième fois son *Parler* : O mon Parler ! (v. 76) et il poursuit au vers 85 :

Et diz ainsy : « Craincte de te desplaire
M'a faict longtemps, maulgré mon vouloir, taire […]

Contrairement à ce qui se passait dans les deux « phases » précédentes III et IV [21], c'est dans un DD enchâssé que sont énoncés les propos que le *Parler* devra dire à la Dame. Ce n'est plus le moment de modaliser son discours par toutes sortes d'artifices (questions rhétoriques, hypothèses, négations…), mais bien de proférer enfin la déclaration d'amour (voir le v. 113 « Aymer te veulx comme la plus parfaicte »). Cependant, on peut se demander s'il s'agit encore de « discours autre », celui du *Parler* déclarant à la Dame l'amour du Capitaine ; en effet, il ne reste pour toute marque de RDA que le verbe insertif *diz* à la modalité injonctive du v. 85. Pour la suite de ce long

21. V. supra.

passage, l'adaptation des embrayeurs personnels *je / tu* contribue à créer une situation allocutive ambiguë qui pourrait tout aussi bien relever de l'énonciation de premier niveau, assumée directement par le Capitaine.

Ces deux exemples illustrent parfaitement l'idée que, dans cette épître, on a bien affaire à un « jeu » autour du langage [22] et à une mise en scène du discours. Dans le premier de ces exemples (v. 21-28), une stratégie énonciative, où la P_1 peut désigner le *je* d'énonciation comme le *je* cité, et où le présent peut être un embrayeur de premier ou de second niveau, conduit de fait à *oraliser* un monologue intérieur, *i.e.* une expression *muette* des pensées qui peuvent surgir à l'esprit d'un personnage. Dans le second exemple (v. 85-158), le *Parler*, qui est le double du Capitaine, énonce un discours qui peut être pris en charge aussi bien par l'un que par l'autre : plus aucun marquage formel, plus aucune frontière ne les séparent ; on ne sait plus qui parle et, plus on s'éloigne du v. 85, c'est-à-dire du début de ce discours, plus la référence du locuteur devient floue et plus on oublie qu'il s'agit d'une parole déléguée ; tout se passe comme si la narratrice-première avait pris au pied de la lettre, mais en brouillant les rôles, la définition suivante : « Le discours rapporté représente un *dédoublement* de l'énonciation : le discours tenu par un locuteur de base contient un discours attribué à un autre locuteur (parfois au locuteur de base), qui est rapporté par le locuteur premier. Celui-ci se fait en quelque sorte le porte-parole du discours de l'autre locuteur […] » (Riegel, Pellat et Rioul 1994 : 597, nous soulignons).

Les vers 13 à 20

Et dit que, puis que mon oeil ne peult veoir
Celle qui tient ma vie en son povoir,
Dont le regard sans plus me contantoit,
Quand son parler mon oreille escoutoit,
Que maintenant par force il saillira
Devant tes œilz, où poinct ne faillira
De te monstrer mes plainctes et mes clameurs,
Dont le celer est cause que je meurs.

Ce passage représente le cas d'un DI décrit par Jacqueline Authier-Revuz comme faisant partie des « nombreux cas où apparaissent des *je* et *tu* en DI, là où en DD il y aurait des *ils* : ce sont tous les cas où L rapporte à R [23] des propos tenus par des tiers [24] (ni L, ni R) au sujet de l'un des deux : désignés alors en *il* dans le dire de ces tiers, ils apparaîtront alors normalement en DI, en un *je* (pour L) ou *tu* (pour R) »

22. Voir ce qui a été dit sur le verbe *donner*.

23. L et R désignant un couple d'interlocuteurs.

24. Ici, un seul tiers : le Parler.

(Authier-Revuz 1993 : 13). Ici, L (Le Capitaine) rapporte à R (La Dame) des propos tenus à son sujet par un tiers (le *Parler*). Dans cette situation particulière, le *JE* du discours cité (« mon œil, ma vie ») peut continuer à renvoyer à L (le Capitaine) et cette permanence semble faciliter la réappropriation de la parole par L qui abandonne momentanément le discours cité. Le passage d'un plan énonciatif à l'autre combine un double système de marquage, mais qui tient toujours à la présence d'indices intra-discursifs.

Tout d'abord, un encadrement plus formel est procuré par l'artifice syntaxique de la répétition du *que* démarcateur du DI enchâssé : la présence du « *que* redondant » [25] au v. 17 suivi de l'adverbe de temps *maintenant* assurent un ré-embrayage discret du discours, confirmant a posteriori que celui-ci a été momentanément interrompu par un autre plan énonciatif.

Ensuite, le glissement énonciatif se fait en deux temps :

– au plan argumentatif, le connecteur *puisque* introduit aux v. 13-14 (« … puis que mon œil ne peut veoir / Celle qui… ») la justification de l'énoncé principal ; cette énonciation peut aussi bien être comprise comme un commentaire pris en charge par le locuteur premier, ce que semble confirmer la suite ;
– en effet, à la rime des v. 15 et 16, les imparfaits *contentoit* et *escoutoit* engagent le discours vers une énonciation plus historique, l'évocation autobiographique de son passé ; débrayés du *je* d'énonciation (dans « *me* contentoit » et « *mon* oreille », v. 16), les déictiques personnels renvoient à un Moi-passé (celui du Capitaine à terre).

Les vers 67 à 76

Si tu pouvois au moins luy dire ung mot,
Que, bien souvent, comme muet et sot,
Sa bonne grace et vertu me randoit,
Et, à mon œil qui tant la regardoit,
Faisoit gecter par grande amour les larmes,
Et à ma bouche aussy changer ses termes ;
Voire [26] et en lieu dire que je l'aymois,
Je luy parlois des signes et des mois
Et de l'estoille Arcticque et Antarcticque.
O mon Parler ! tu n'as pas la practicque […]

Ces vers offrent une situation énonciative proche de la précédente. Mais ici L (Le Capitaine) enjoint à R (Le *Parler*) de rapporter à un

25. Courant depuis le Moyen-Âge et encore fréquent dans la syntaxe de la prose du XVIe siècle : « Le "que" de subordination peut être répété lorsque dans la subordonnée des compléments précèdent le sujet et le verbe » (Gougenheim 1974 : 146).

26. L'adverbe « voire » se trouve en position détachée au sens d'acquiescement : « oui, vraiment… », « oui, ce que je dis est vrai… », on pourrait le faire suivre d'une virgule.

tiers (la Dame) des propos le concernant, ce qui aboutit à un DI du type : « Dis lui que *je* suis amoureux d'elle » (*vs* au DD : « Dis lui : "*il* est amoureux de toi" »). Néanmoins, on observe la même omniprésence de L à la fois dans le discours citant et dans le discours cité, et le glissement énonciatif, comme précédemment, est à deux étages. À partir du vers 69, le *je* peut se rapprocher du *je* de l'autobiographie, le Capitaine reprenant la parole dans une énonciation plus historique pour évoquer quelques événements marquants de sa vie passée. Une nouvelle fois, ce sont des indices intra-discursifs qui assurent le passage d'un plan énonciatif à l'autre :

– l'emploi constant de l'imparfait dans l'ensemble du passage ;
– l'adverbe *bien souvent,* dit adverbe omnitemporel, qui accepte les deux types d'ancrage (discours / récit).

Puis, à partir du vers 73 :

– l'adverbe *voire* en position détachée à l'initiale du vers, chargé de renforcer l'assertion précédente en l'illustrant par des exemples, annonce un commentaire du vers précédent ;
– le changement d'agent de l'infinitif *dire.* Au v. 67, c'était le *tu*, c'est-à-dire le *Parler* ; au v. 73, il faut comprendre : « au lieu que *je* lui dise que je l'aimais, je commettais tel ou tel lapsus » ; il n'y a plus d'ambiguïté : le Capitaine se réapproprie la parole dans un commentaire dont il est nécessairement le seul à connaître le contenu, puisqu'il s'agit de ses propres lapsus !
– enfin, l'apostrophe « O mon Parler » du v. 76 ré-embraye la situation de discours et dénonce a posteriori un décrochement énonciatif antérieur.

Ces analyses confirment bien l'idée que le DI enlève une grande part d'autonomie au discours cité, que le Capitaine garde la haute main sur ce discours et peut même en soustraire une partie, de manière plus ou moins insensible, qu'il se réapproprie en faveur d'une énonciation plus « historique » en raison de son fort investissement à ce moment là. Par ailleurs, c'est l'imparfait qui l'emporte dans la plupart de ces *glissements* énonciatifs, ce qui ne surprendra pas si l'on se réfère à l'analyse d'Anna Jaubert qui montre (après Weinrich) que ce temps est « agent de mise en perspective, autant que support descriptif d'événements passés ; et s'il ménage si aisément une transition entre les deux modes d'énonciation, c'est qu'avec lui *le décalage n'est pas rupture* » (Jaubert 1990 : 53, nous soulignons).

À bien des égards, l'*Heptaméron* apparaît comme un texte privilégié pour interroger la notion de frontière. Celle-ci est mise en tension d'abord dans sa dimension la plus extérieure, ce qui conduit à redéfinir la clôture de l'œuvre, tant du point de vue de sa désignation (le

titre, tributaire encore de pratiques anciennes) que dans ses lieux stratégiques (ouverture et clôture du recueil). Par ailleurs, à l'intérieur du texte proprement dit, les frontières des Journées – sur lesquelles repose pourtant la structure d'ensemble – sont soumises à des flottements. La disposition typographique et le paratexte n'étant nullement irréfutables, on peut être tenté de privilégier les indications intratextuelles. Reste que le texte lui-même ne permet pas de répondre à toutes les questions concernant la répartition des discours. Les voix s'emboîtent, se mêlent, se confondent parfois ; les discours échappent aux locuteurs et les frontières discursives sont parfois brouillées.

On pourrait proposer de réexaminer ce recueil en en éliminant tous les « corps étrangers », qu'il s'agisse du paratexte ou du balisage produit à l'occasion des mises en page successives du texte imprimé. On laisserait alors le texte se dérouler dans son plus simple appareil, contraignant le lecteur à être (redevenir ?) attentif aux formules-frontières et autres indications contextuelles visant à structurer -de l'intérieur- ce recueil. Quant aux frontières discursives, les analyses ont montré que la ponctuation s'avérait superflue, voire néfaste. Il paraît certes inimaginable de supprimer la ponctuation moderne, puisque nos habitudes de lecture ont changé, mais avec elle, nous occultons probablement une partie de l'« épaisseur » du message transmis. Enfin, on a pu constater que grâce à l'originalité de sa genèse, l'*Heptaméron* se trouve par bien des aspects au carrefour du manuscrit médiéval et du texte imprimé ; cette particularité confrontée à la notion de « frontière » lui confère un intérêt multiple, pouvant relever aussi bien de l'histoire de la prose littéraire que de celle du livre ou encore de celle des modes de lecture.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Éditions anciennes

Histoires des Amans fortunez, dédiées à très illustre princesse Madame Marguerite de Bourbon, duchesse de Nivernois, éd. par Pierre Boaistuau, dit Launay, Paris, G. Gilles, 1558.

L'Heptaméron des Nouvelles de très illustre et très excellente Princesse Marguerite de Valois, Royne de Navarre, remis en son vray ordre, confus auparavant en sa première impression et dédié à très illustre et très vertueuse Princesse Jeanne de Foix, Royne de Navarre, par Claude Gruget, parisien. Paris, J. Cavallier, 1559.

Éditions modernes

L'Heptaméron, texte établi par Michel François, Paris, Classiques Garnier, 1943, réimpr. 1996 [texte du ms. BnF fr. 1512 ; variantes d'après le ms. BnF fr. 1524 et l'éd. Gruget].

Nouvelles, texte critique établi par Yves Le Hir, Paris, Puf, 1967 [texte du ms. BnF fr. 1524].

Heptaméron, éd. critique par Renja Salminen, Suomalainer Tiedeakatemia, Helsinki, 1991, réimpr. Genève, Droz, 1999, « Textes Littéraires Français » n° 516 [texte du ms. BnF fr 2155].

Heptaméron, éd. de Simone de Reyff, Paris, Flammarion, 1982, « Collection GF » [texte du ms. BnF fr. 1512].

L'Heptaméron, éd. de Gisèle Mathieu-Castellani, Paris, Le Livre de Poche, 1999, « Le Livre de Poche Classique » n° 16048 [texte du ms. BnF fr. 1512].

L'Heptaméron des nouvelles, éd. présentée par Nicole Cazauran, texte établi par Sylvie Lefèvre, Paris, Gallimard, 2000, « Folio Classique » [texte de l'édition Gruget].

Études citées

AUTHIER-REVUZ Jacqueline, 1992, « Repères dans le champ du discours rapporté », *L'Information grammaticale,* 55 : 38-42.

AUTHIER-REVUZ Jacqueline, 1993, « Repères dans le champ du discours rapporté (suite) », *L'Information grammaticale*, 56 : 10-15.

AUTHIER-REVUZ Jacqueline, 2004, « La représentation du discours autre : un champ multiplement hétérogène », dans Juan Manuel Lopez Muñoz, Sophie Marnette et Laurence Rosier (éds), *Le Discours rapporté dans tous ses états,* Actes du colloque international de Bruxelles, 8-11 novembre 2001, Paris, L'Harmattan : 35-53.

BAUMGARTNER Emmanuèle et ANDRIEUX-REIX Nelly, 2001, *Le Merlin en prose. Fondation du récit arthurien,* Paris, Puf.

BAUMGARTNER Emmanuèle et HARF-LANCNER Laurence, 2002, *Seuils de l'œuvre dans le texte médiéval I et II*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle.

CAZAURAN Nicole, 1995, « Sur l'élaboration de l'*Heptaméron* », dans Marcel Tetel (éd.), *Les visages et les voix de Marguerite de Navarre,* Colloque de Duke University, Paris, Klincksieck : 19-39.

CUNHA Dóris et ARABYAN Marc, 2004, « La ponctuation du discours direct des origines à nos jours », *L'Information grammaticale,* 102 : 35-45.

DAUVOIS Nathalie, 2000, *Le Sujet lyrique à la Renaissance,* Paris, Puf.

FRANÇOIS Michel, 1938, « Adrien de Thou et l'*Heptaméron* de Marguerite de Navarre », *Humanisme et Renaissance,* V : 16-36.

GAILLIARD Michel, 2005, *L'Heptaméron de Marguerite de Navarre. Analyses textuelles*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail.

GENETTE Gérard, 1987, *Seuils,* Paris, Seuil.

GIARDINA Calogero, 1991, « La parole dans l'*Heptaméron* de Marguerite de Navarre », *L'Information littéraire,* 1 : 3-6.

GOUGENHEIM Georges, 1974, *Grammaire de la langue française du XVIe siècle,* Paris, Picard.

JAUBERT Anna, 1990, *La Lecture pragmatique,* Paris, Hachette.

LEFÈVRE Sylvie, 1990, « L'*Heptaméron* : codices et indices », *Autour du roman. Études présentées à Nicole Cazauran*, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure : 71-94.

LE HIR Yves, 1967, « Le texte de l'*Heptaméron* de Marguerite de Navarre », *Comptes rendus* de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres, janvier-mars : 82-89.

MATORÉ Georges, 1985, *Le Vocabulaire et la société médiévale*, Paris, Puf.

MATORÉ Georges, 1988, *Le Vocabulaire et la société du XVIe siècle,* Paris, Puf.

PERRET Michèle, 1994, *L'Énonciation en grammaire du texte,* Paris, Nathan Université.

RIEGEL Martin, PELLAT Jean-Christophe et RIOUL René, 1994, *Grammaire méthodique du français*, Paris, Puf.

TETEL Marcel, 1991, L'Heptaméron *de Marguerite de Navarre : thèmes, langage et structure,* Paris, Klincksieck.

11

LES CHEMINS LINGUISTIQUES D'UNE DERNIÈRE FRONTIÈRE DANS L'ÉCRITURE DE PIERRE GUYOTAT

Marie-Christine LALA
Université Paris 3 - Sorbonne Nouvelle
Syled, EA 2290

INTRODUCTION

La réception actuelle de l'œuvre de Pierre Guyotat nous donne la mesure de son importance au sein des écritures de la modernité [1], et son écriture poétique fait de nous les contemporains de l'écrit en train de se faire. Nous avons à peine commencé d'explorer les voies ouvertes par cette pratique entièrement inédite de l'écriture fictionnelle qui nous mène bien évidemment aux frontières du récit. On peut dire que des « brouillages sémantiques » en résultent, mais le commentaire parallèle incessant [2] que l'auteur prodigue au fur et à mesure de l'évolution de la matière écrite est certainement né de la nécessité où il se trouva de mener par lui-même cette « défense et illustration » de sa propre langue. En même temps, par cet exercice rationnel du discours, il témoigne du plus grand respect à l'égard du lecteur avec le souci de communiquer et de faire sens pour rendre compte du symbolique (il y a un principe de raison à l'œuvre) et pour expliquer la démarche de toute une vie. Sa réflexion approfondie sur le langage, liée autant à

1. Le colloque international *Pierre Guyotat : Motricités* (Paris, BnF, mai 2007) l'a encore récemment manifesté. Actes parus dans la revue *Europe* n° 961, mai 2009.

2. Tout d'abord – après la censure qui frappe *Eden, Eden, Eden* –, avec *Littérature interdite* (1972, Gallimard), puis tout au long de l'œuvre à travers articles et interviews, notamment ceux rassemblés dans *Vivre* (1984, Denoël). Enfin, plus récemment dans *Explications* (2000, Léo Scheer) et *Coma* (2006, Mercure de France), ou le dernier essai (autobiographique) *Formation* (2007, Gallimard).

une expérience et une intelligence de locuteur dans sa langue maternelle qu'à des connaissances philosophiques sur le langage, se double d'une conscience précise et argumentée des enjeux scientifiques, artistiques et politiques. Cet amour de la langue – qui interroge la qualité de la langue et tout particulièrement le cas du français [3] – concerne au plus haut point le linguiste. Une telle pratique de la « littérature interdite » est le signe d'une perception aiguë des frontières langagières, vécue à partir de la transgression des limites du langage dans le contexte des années soixante-dix – silence de la censure sur l'horreur et le traumatisme de la guerre d'Algérie et libération des mœurs après Mai 68 –, puis de plus en plus assumée par le corps d'un sujet parlant et écrivant dans la traversée de son époque, notre vingtième siècle hanté par la conscience du Mal – avec la guerre, l'esclavage et la prostitution comme thèmes récurrents. Guyotat, notre contemporain, délivre ainsi une production inédite, et régulière, de l'écrit depuis plus de quarante ans. L'expérience des limites dans l'écriture se lie d'abord, avec *Tombeau pour cinq cent mille soldats* (1967), à ce moment biographique de toute une génération de jeunes gens à laquelle il appartient et qui ont « fait » la guerre d'Algérie. L'évolution de la matière écrite (Lala 2009 : 101-110) manifeste un travail sans précédent dans la langue française, et nous proposons de mettre en perspective les incipit de trois textes, séparés de plusieurs années, pour exposer ces chemins linguistiques d'une dernière frontière dans l'écriture quand le télescopage de l'humain et du « non-humain absolu » rencontre le langage.

1. CORPUS

Les trois extraits suivants [4] sont les incipit de *Eden, Eden, Eden* (1970, Gallimard), *Le Livre* (1984, Gallimard) et *Progénitures* (2000, Gallimard). Notre étude montre trois étapes dans le traitement de la matière écrite : l'observation de ces occurrences permet de noter une très grande diversité de marqueurs de frontières langagières, aussi pourrons-nous identifier à partir de là quelques principes linguistiques présidant à leur position, leur nature ou leur fonction. Ce corpus exemplifie les éléments d'analyse que nous proposons ici et qui doivent mener à des descriptions détaillées, pour des analyses exhaustives, dans un cadre plus large.

3. Textes réunis par Jean-Michel Eloy (1995).

4. Le lecteur se réfèrera à l'édition originale afin de restituer les signes d'accentuation nombreux – et très pertinents – qui figurent dans le corpus (2). Les coupures que nous établissons sont signalées par […].

Corpus 1 : Incipit d'*Eden, Eden, Eden* (1970)

/ Les soldats, casqués, jambes ouvertes, foulent, muscles retenus, les nouveaux-nés emmaillotés dans les châles écarlates, violets : les bébés roulent hors des bras des femmes accroupies sur les tôles mitraillées des GMC ; le chauffeur repousse avec son poing libre une chèvre projetée dans la cabine ; / au col Ferkous, une section du RIMA traverse la piste ; les soldats sautent hors des camions ; ceux du RIMA se couchent sur la caillasse, la tête appuyée contre les pneus criblés de silex, d'épines, dénudent le haut de leur corps ombragé par le garde-boue ; les femmes bercent les bébés contre leurs seins : le mouvement de bercée remue renforcés par la sueur de l'incendie les parfums dont leurs haillons, leurs poils, leurs chairs sont imprégnés : huile, girofle, henné, beurre, indigo, soufre d'antimoine — au bas du Ferkous, sous l'éperon chargé de cèdres calcinés, orge, blé, ruchers, tombes, buvette, école, gaddous, figuiers, mechtas, murets tapissés d'écoulements de cervelles, vergers rubescents, palmiers, dilatés par le feu, éclatent : fleurs, pollen, épis, brins, papiers, étoffes maculées de lait, de merde, de sang, écorces, plumes, soulevés, ondulent, rejetés de brasier à brasier par le vent qui arrache le feu, de terre ; les soldats assoupis se redressent, hument les pans de la bâche, appuient leurs joues marquées de pleurs séchés contre les ridelles surchauffées, frottent leur sexe aux pneus empoussiérés ; creusant leurs joues, salivent sur le bois peint ; ceux des camions, descendus dans un gué sec, coupent des lauriers roses, le lait des tiges se mêle sur les lames de leurs couteaux au sang des adolescents éventrés par eux contre la paroi centrale de la carrière d'onyx ; […] le vent ébranle les camions, le sable fouette les essieux, les tôles ; /

Corpus 2 : Incipit de *Le Livre* (1984)

∞ sos amauroz' par excès kief, bras conchiassé jusqu' deltoïd' à l'axterpation hors pluss profond tro d' tot l'îlot Yatchenko l'ukranniann' qu', evadé dexsaptann' parriçid', crân' tondu Quarant' Quatr' femm' UFF qu' desput't aux putans rast' d' sa creniar' blond' sur preau bagn' d'Anian', detend son deux matr'soixant'dexsapt non-homologué sarré culott' fillett' Oradoriann' dentell' carbonesée por cancan d' campagn' sos marronnier limousin o, menuit, en caban' inachevée fourrée liavr' d'o saut't impubar' guetteurs pubar' FFI, les brad' aux mâchoir' alsaçiann' qu' sos cils, sorcils, mostach' grillées delayés pleurs grimaj' lui seç't à son fanon dilaçéré, son sang parriçid changé sos lun' equinoxiann' en lait qu' mont' l'Haubsturbahnführer SS tetter jusqu'à dilicul' torn' en sang qu'en Ardenn' lui coll' au feldgraü qu'enculée truie ac baisers bouch' à groin por prix d' sa vie son goret por prix d' çall' d' son vié liachée meroitée soue sans rian r'cracher por prix d' sa langu', proçès-verbal segné borgmastr' poi-

gnets leïés, e çed' por prix d' sa lebarté, qu'y taill't sapt veuv' wallonn'en casaqu' por sapt amant' à la tont', […]

Corpus 3 : Incipit de *Progénitures* (2000)

(La Grande-Caissière du bordel du maître B, de nuit, à un ouvrier entrant :)

— « l'jiarret boueux, l'orbit' empossiàrée, ta poitrin' m'trembler, l'comptoir caiss', ta mâchoir', a'c, mes chieveux chiauds,

d'ö, l'hors bordel, banlioue ?, Franç' ?, m'dehanchier, gars, tes cent-un kilogs chantants, quaqu' banquet celest' ?,

d'quà ta faç' mâchiurée d'chiarogn' rat – l'relent l'tueur en refaufiler sa lam' d'dans sa taill' ! –,

l'mouchiassat t' en rentrer s'assoupir dedans tes narin' ! »,

— « l'pèr' ses gars d'qual lit, l'aub', rouler ses rest' vivants dessus ses goulots eclatés,

ma cherie, sa joue roz' l'oreiller brodé d'or quall' poubell' fourchié mon aîné d'avant mes trois lits debout feux, possiàr', grinç'ments d'dents, d'lam'

froissements d'feuillets saints,

d'combian d'litr' d'lait, ses sonj', nos portées, sacs, bocaux, marmit', vid', l'assecher !,

d'sortir d'caban' d'ma mèr' répudiée, d'leur fricot d'nuit ses coutumiers l'recrachier d'dans bouch m' l' r'crachier d'dans ma bouch', […] »,

2. LA COHÉRENCE DU TEXTE BATTUE EN BRÈCHE PAR DES BROUILLAGES DISCURSIFS

Selon la théorie du texte [5] qui a d'abord été explicitée en France à partir de la diffusion des travaux de Mikhaïl Bakhtine, la métaphore du texte comme « volume » a permis de rendre compte de la stratification des voix énonciatives dont la tension dynamique est constitutive de la cohérence du texte. Cet horizon théorique s'est élargi et s'est nourri des analyses complexes et denses que les critères de la linguistique textuelle ont peu à peu mis en place, à partir de différents travaux [6], et notamment avec la complémentarité problématique des notions de cohésion et de cohérence.

5. Les travaux de sémiotique de Kristeva (1969 : 7-26) et l'article de Barthes (1980, *Encyclopaedia Universalis*) manifestent cet apport théorique, parallèlement aux recherches qui se développaient en linguistique textuelle.

6. Voir en particulier Charolles (1988) et Combettes (1983) ainsi que *Langue française* n° 38 (1978). Adam (2005) propose une synthèse de cette « analyse textuelle des discours », ainsi qu'une définition de la cohérence dans un article du *Dictionnaire d'analyse du discours* (Charaudeau & Maingueneau (éds) 2002).

2.1 Les fondements linguistiques de la cohésion interne

D'après les occurrences du corpus, on observe que l'écriture de Guyotat travaille à brouiller les marques de la cohésion intra- et inter-phrastiques : les principaux liens cohésifs de tout texte narratif que sont les connecteurs et la succession des temps verbaux, se trouvent pour la plupart gommés. Il ne reste plus, pour tisser les fils de la cohérence, que les liens cohésifs anaphoriques et d'autres indices sémantiques et discursifs plus ou moins marqués, tels la nominalisation et la présupposition. On peut alors se demander à quels niveaux linguistiques se posent les questions de la cohérence et de la progression textuelles, si les critères décisifs de la cohésion sont sciemment effacés ou brouillés. Ce qui demeure, en effet, c'est la capacité des sujets à prendre appui sur les éléments informatifs de connaissance de la situation et sur les savoirs, pour produire des interprétations. Mais dès lors que la dimension de l'écrit, libérée dans le mouvement de cette écriture, excède les critères habituels de logique narrative qui font l'unité cohésive, la cohérence du texte ainsi battue en brèche doit inventer d'autres voies pour retrouver les fondements linguistiques de sa cohésion interne.

D'un côté, le jugement de cohérence peut formuler des hypothèses pour la construction du sens dans le texte en s'appuyant sur des réseaux de connexion sémantique : contexte de la guerre d'Algérie pour *Eden*, de la guerre avec l'Allemagne pour *Le Livre*, etc. De l'autre la matière écrite n'en présente pas moins des agencements verbaux déroutants par leur opacité, leur densité sémantique et leur compacité langagière. Les enjeux de la construction de la référence se trouvent alors accentués et redistribués, tandis que persiste la question de savoir de quelle nature sont les brouillages discursifs à la source de ce qui est d'abord perçu comme « brouillages sémantiques »[7]. On ne peut pas parler véritablement de brouillages discursifs sur le plan de la narration, puisque – du fait du travail de l'écriture sur la fiction – la désignation des actants (*qui* fait *quoi*) comme les indications sur la situation spatio-temporelle (*où* et *quand*) fournissent suffisamment d'information (il s'agit bien de récit) pour que la référence construise des repérages actanciels (même réduits au minimum). On ne peut pas non plus parler de brouillages discursifs sur le plan de l'énonciation, puisque – du fait du travail de l'écriture sur la voix – il y a de nombreuses marques énonciatives, notamment à travers des répères indiciels et des formes de discours rapporté, et que la mise en intrigue elle-même procède d'une actualisation toujours active et d'une profé-

7. Cette notion, qui se problématise peu à peu au fil de notre étude, laisse ouverte la question de la lisibilité pour lui substituer, en termes linguistiques, celle d'une dynamique de la constitution du sens, d'un texte à l'autre.

ration de plus en plus liée à la scène théâtrale (à partir de *Bond en avant*, 1973).

2.2 Les balises des genres et de la ponctuation

Or, les « brouillages sémantiques » qui rendent opaque la référence, relèvent bien de l'ordre du discursif, mais c'est par un travail de transformation portant à la fois sur la ponctuation et sur les balises traditionnelles des contraintes de genre. En effet, la prégnance des brouillages typologiques d'ordre générique se joint à un rigoureux travail de brouillage typographique. Avec cette écriture poétique, que l'on peut caractériser à partir de sa forte spécificité de fiction [8], les contraintes de genres littéraires sont transgressées et divers genres du discours [9] se croisent dans un mixte de drame, de lyrisme et d'épopée. Les chapitres de *Tombeau* sont désignés comme « Chant » ; *Eden* commence par une majuscule avant de dérouler une très longue phrase sans point final en suspens sur une ultime virgule ; *Le Livre* s'ouvre et se clôt sous le signe de l'infini (∞) qui enserre une très longue phrase (sans majuscule ni point final) où la virgule se raréfie tandis que l'apostrophe est généralisée ; cette écriture se prolonge dans *Progénitures*, qui adopte la forme du verset en revenant à la scansion du blanc.

La notion obsédante d'une perte du sens difficile à cerner, davantage perçue comme une série de « brouillages » indéfinissables que comme non sens ou absence du sens, résulte de ce double travail sur les limites des genres et sur les démarcations typographiques, et finalement sur la phrase. En jouant sur les limites graphiques du paragraphe et de la phrase, l'écriture travaille aussi à complexifier et brouiller les repères d'ordre syntaxique. Entre texte et discours – de la phrase à l'énoncé –, on se demande quelles sont les unités de sens repérables. Les balises traditionnelles des genres et de la ponctuation sont rigoureusement congédiées, tandis que reste mise à nu la question de la découpe des unités de sens. A partir de la matérialité de l'écrit inscrite à la fois dans le mot : matérialité du signe linguistique, entité psychique à deux faces : *image acoustique* et *concept* indissociables –, et dans la phrase : ordre des mots que souligne la ponctuation, contrainte spatiale de la linéarité du signifiant rendue sensible et tangible par la matérialité de la page avec la métaphore du « grand rouleau » réactivée par le support informatique –, c'est l'écriture comme *scriptible* [10] que le traitement de la matière écrite découvre et déplie dans toutes

8. V. Käte Hamburger pour une approche de la fiction : « Le genre fictionnel ou genre mimétique » (1986 : 67-204).

9. V. Mikhaïl Bakhtine (1984) sur « les genres du discours » et sur « le problème du texte ».

10. Les travaux de Barthes apportent une contribution décisive à la notion de matérialité de l'écriture (en tant que scriptible).

ses strates linguistiques. Comment découper des unités porteuses de signifiance – de l'ordre du sémiotique et du sémantique – quand la phrase n'est plus délimitée dans le code traditionnel de la ponctuation et que le texte ne peut se rattacher à aucun genre du discours établi ? Les brouillages de l'ordre du sens ouvrent ainsi la question des frontières à la dimension translinguistique de l'écrit (Guyotat récuse d'ailleurs la notion de texte au profit de l'*écrit*) dans la mesure où ce qui est véritablement interrogé – au-delà de la phrase [11] –, ce sont les frontières entre l'énoncé et le texte d'une part, le texte et le discours d'autre part.

2.3 La cohérence et la fonction de l'auditeur suscitée par l'écrit

La production de l'écrit par Guyotat demeure intrinsèquement liée à la réception de l'œuvre, soulignant que la fonction de l'auditeur fonde la relation texte/discours et que l'écoute de l'autre – la tension question-réponse – est constitutive de la recherche de la cohérence (v. Lala 2006). Le rôle linguistique essentiel de la relation auteur-lecteur est toujours mis en relief dans la présentation de ses écrits – par un Avertissement, par le résumé du récit en tête de l'ouvrage, par un CD d'enregistrement de la voix accompagnant l'écrit –, à travers le commentaire du texte explicatif ou l'adresse directe de la lecture publique. Cette relation centrale au lecteur a pu être médiatisée par les rapports qui se sont noués entre l'analyse et la réception de l'œuvre, mais les ambiguïtés de l'incompréhension discréditent la plupart du temps la critique. Hormis les prises de position de quelques uns (« non des moindres », il est vrai : voir les préfaces à *Eden* de Barthes, Leiris, Sollers et le dossier de *Littérature interdite*, p. 145-218) –, on invoque le plus souvent le critère de lisibilité, et l'« illisibilité » se formule (en mauvaise part) sous un angle péjoratif qui fait précisément l'économie de la fonction de l'auditeur telle que la suscite l'écrit de Guyotat. Le lecteur, à la quête du sens, aborde un texte prétendu illisible en faisant l'épreuve du caractère indissociable de la forme et du fond : les unités de sens qui se découpent sont des unités également sonores et scriptibles. Le texte est *vu* – littéralement déchiffré –, et le texte est entendu – *lu* à haute voix –, parce que la recherche d'un découpage autre des unités de sens est inséparable de ces deux dimensions de l'écrit (du *scriptible*), à la fois visualisable et audible, qui frayent la voie d'une cohérence encore inédite – sensible *et* intelligible –, entièrement ancrée dans la matière écrite. Le reproche d'illisibilité n'est que le symptôme d'une limite atteinte dans la langue par un écrivain (ni

11. Nous nous référons à Benveniste, dans son approche de la « Sémiologie de la langue », qui propose d'articuler mode sémiotique et mode sémantique : c'est à partir de la combinaison de ces deux modes distincts de la signifiance que l'on peut comprendre sa théorie de la phrase et la visée d'une « analyse translinguistique » (1974 : 43-66).

maudit ni « maboul ») et le signe d'une atteinte irréversible au code (v. Kerbrat-Orecchioni 1980 : 11-17). Car la limite ultime est celle de la communicabilité de l'expérience des limites (sur un des lieux de l'internement de la folie, une allée porte cette indication, en hommage : « Artaud Poète français »…). En tant qu'artiste de la matière écrite, Guyotat (ni « comédien » ni « martyr ») mène une ascèse de la transgression des limites du langage, mais il s'agit avant tout d'une rigueur implacable [12] dans la pratique de la langue française.

3. DE L'ÉPAISSEUR DE LA LANGUE À LA MATÉRIALITÉ DE L'ÉCRIT

Comme le précise Guyotat dans son Avertissement au lecteur de *Tombeau*, la question de la frontière se pose dès le moment de la présentation du texte au lecteur :

> Le manuscrit original se présentait sous la forme d'une masse sans alinéa. Pour les besoins d'une meilleure lisibilité éditoriale il parut nécessaire d'en « aérer » la présentation, et liberté fut laissée à une dactylographe de faire dans cette masse le découpage de son choix. L'auteur souhaite néanmoins que soit vu et lu par chaque lecteur, comme il l'a écrit et vu, ce livre, sans alinéa.

L'écrit doit se présenter *sans alinéa* – à même le matériau de la langue –, afin que la matière écrite soit perçue dans sa densité de masse compacte, dès lors que la partition des paragraphes et le découpage des unités de sens ne se font plus selon les codes habituels de la ponctuation. Sans passage à la ligne, sans interstice, ni blanc : *sans alinéa*, c'est-à-dire sans aucun marquage de frontière entre blocs. Ce qui est ainsi donné *à voir* et *à lire* au lecteur, tout comme cela fut *écrit*, c'est l'épaisseur même de la langue, telle un ruban continu où la forme se détache et se distingue de tout effet de *substance* (Saussure 1972 : 155-157 et 169). L'intrication des niveaux d'intégration syntaxique et des questions de cohérence discursive est tellement serrée que la perception de la matière écrite ne peut se faire que sur le mode de l'opacité et du « brouillage sémantique », sans que l'œil ne puisse a priori dégager les indices typographiques d'aucune démarcation. C'est l'immersion dans la masse qui permettra au lecteur-auditeur d'opérer des partitions entre les plans d'énonciation et les niveaux du sens, à force d'en déplier les strates, dans la mesure où l'impact des signes de ponctuation, et des éventuels indices inédits de démarcation, est rendu d'autant plus sensible.

12. Claude Simon : « *Eden, Eden, Eden*, que je considère comme une œuvre littéraire rigoureuse, austère même, et de tout premier plan » (*Littérature interdite*, p. 170).

3.1 Ponctuation, déponctuation, reponctuation…

Le rôle de la ponctuation retiendra d'abord notre attention, étant donnée la fonction ambiguë et multiple de ce codage graphique qui signale aussi bien la syntaxe ou le prosodique, que les modalités. On peut le mobiliser pour une lecture visuelle comme pour une lecture oralisée, et problématiser simultanément le statut de l'oral dans l'écrit. On peut souligner aussi que le nombre de ces signes de ponctuation est limité, alors qu'ils permettent de rendre des effets très variés : hésitations de natures diverses, ruptures intonatives, changements de rythme, interruptions, silences, accents d'intensité, détachement d'un terme (Pinchon et Morel 1991 : 17)… Mais auparavant, il importe de rappeler que la pratique systématique de l'absence de ponctuation, telle que la pratique Guyotat et depuis Apollinaire, a explicitement exposé le problème de la lisibilité du discours écrit. En effaçant ce code, on délègue au jeu des espacements et des blancs de délimiter les mots, tandis que la suppression des signes de ponctuation rend le texte plus compact. Dans le roman contemporain, la prose bouleverse et transgresse les codes ponctuatoires traditionnels, mais c'est « la révolution apollinarienne » en effet qui, de manière décisive, a sensibilisé notre œil et notre oreille à la valeur de la ponctuation. En soulignant la précarité et l'arbitraire de cette codification (tardive dans l'histoire de la langue française), elle a simultanément indiqué que tout changement de cet ordre affecte en profondeur la signification du texte, astreignant le lecteur au travail interprétatif.

Dans l'écriture de Guyotat, les effets de la déponctuation touchent tous ces aspects : cela massifie l'ensemble en surinvestissant le rôle du blanc dans la scansion de l'écrit, et des marqueurs de l'oral (des marqueurs prosodiques) viennent se superposer aux signaux de ponctuation. Cela sollicite à la fois l'œil et l'oreille de l'autre : « La ponctuation supprimée souligne, par absence, que *lire suppose la découpe* » [13], et c'est pourquoi toute déponctuation s'accompagne d'une reponctuation prosodique simultanée. Dans les trois extraits du corpus,

– la constante de la suppression du point final n'abolit cette frontière ultime que pour mieux rendre perceptible la phrase dans son continuum.
– C'est ce que l'ambivalence du point-virgule met en exergue dans *Eden* puique la pause qui se marque par là délimite des proposi-

13. L'analyse remarquable de Jean Peytard (1982), à partir de Lautréamont, insiste sur l'importance pour les écritures de la modernité de cette étape de la déponctuation. Depuis Apollinaire, le jeu sur le code graphique a ouvert les voies d'une liberté poétique où se rejoue dans les pratiques langagières la dialectique de la norme et de l'usage. Nous adoptons sa terminologie de « signaux de ponctuation » qui explicite la synthèse des fonctions du lecteur-auditeur dans l'écrit (écouter / voir / lire).

tions sans que l'enchaînement soit interrompu.

– Et simultanément, la généralisation de l'emploi de la virgule au détriment de ces deux précédents signes de ponctuation (c'est aussi le cas dans *Le Livre* et dans *Progénitures* où de plus l'apostrophe joue un rôle majeur) marque explicitement sa fonction en tant que signal de ponctuation, tout en renforçant les faits de langue et les effets stylistiques qu'elle permet de diversifier en tant que pause brève : simple coordination, mise en relief d'opposition ou de prédication seconde, séparation de groupes fonctionnels, apostrophe, incise, détachement, marque de l'ellipse, répétition et surtout énumération… L'écriture de Guyotat joue sur toute la gamme des emplois de la virgule que viennent doubler les emplois d'autres signaux de ponctuation, pour opérer une distribution inattendue des pauses, créant ainsi des séries de notations suprasegmentales.

– C'est le cas, dans *Eden*, des deux points qui marquent une pause et un changement de ton, sans rupture de la continuité syntaxique, mettant en rapport par ajout des termes parallèles – puisque ce qui suit apporte une précision ou une rectification.

– C'est aussi le rôle du tiret, même si par ailleurs il cumule les fonctions, comme on le voit dans *Progénitures* où le travail sur les voix énonciatives s'intensifie (on peut y noter de surcroît les points d'interrogation et d'exclamation). Outre les ajouts de constituants syntaxiquement liés à la phrase (détachement d'un adjectif épithète, d'une apposition, d'un circonstant ou mise en incise) qui viennent suspendre la chaîne sans l'interrompre, il permet la visualisation de phénomènes d'ordre intonatif. Le détachement visuel, le décrochement énonciatif et la rupture dans le débit font que l'énoncé reçoit une accentuation particulière qui tranche avec l'intonation de ce qui précède.

– Enfin, avec la barre verticale, la fonction syntaxique (de séparation et d'organisation des segments) se superpose à un effet purement phonologique d'arrêt « en coup de glotte » où la pause et le souffle de la voix elle-même se font à la fois voir et entendre.

Non seulement la ponctuation participe au découpage de la chaîne graphique en portant la clarté dans le discours à l'appui de l'ordre des mots qu'elle souligne, mais elle guide simultanément la lecture oralisée de par son rôle prosodique de signalement des pauses. Les signaux de ce code scriptural montrent traditionnellement les rapports existant entre les parties du discours en travaillant au niveau syntaxique à délimiter les syntagmes par les découpages pratiqués dans la chaîne graphique. La redistribution rigoureuse des signaux de ponctuation rend donc perceptible la scansion de la chaîne scripturale. On comprend la complexité du double geste de déponctuation et de reponc-

tuation, caractéristique de l'écriture de Guyotat, qui à force d'ajouts et de déplacements des signaux, aboutit à marquer le relief de l'écrit en multipliant les entailles, comme si le texte dans sa matérialité graphique signalait l'écriture comme telle (inscription littérale du *scriptible*). En même temps, les marques des signaux de ponctuation, ainsi renouvelées, réorientent la lecture par la production d'un texte tout autre : le sens textuel reste à déchiffrer à partir de ces nouvelles segmentations, puisqu'il s'agit bien de découper et découvrir des relations syntagmatiques. Tout ce travail de l'écriture – par resegmentations et notations suprasegmentales – restitue au français une souplesse d'allure prosodique que l'ordre des mots consécutifs lui fait perdre. Simultanément, le mixage des genres littéraires qui en résulte ouvre à la dimension – à la fois cénesthésique, visuelle et sonore – de la scène théâtrale.

3.2 Prosodie et travail du rythme

Quand le code de la ponctuation est à ce point bouleversé, le niveau prosodique est d'autant plus élevé. Là où la ponctuation orientait virtuellement l'oralisation, avec la phrase marquée sur le plan phonétique par une intonation caractéristique (montante/descendante) et limitée par deux pauses importantes de la voix, le mouvement de déponctuation/reponctuation travaille à produire les traces graphiques de nouvelles modulations d'intonation. A travers les trois incipit du corpus, on peut distinguer les étapes d'une ponctuation tout autre à l'œuvre dans le geste où se forge la matérialité de l'écrit, au fur et à mesure que des indices inédits de démarcation rendent perceptible une prosodie jusqu'alors latente. La suppression de l'*e* caduc (largement pratiquée dans *Prostitution*, 1975) se généralise dans *Le Livre* tout en s'accompagnant – au niveau graphique, d'une apostrophe qui signale la non réalisation du graphème *e*, – et au niveau prosodique, d'une accentuation spécifique où perce la notion de « groupe rythmique ». Dès lors que l'écrit tend à restituer l'oral, la suppression de cet *e* (source d'altération de la graphie) sollicite l'existence d'un code dans l'intégration par l'écrit de phénomènes oraux, et donc c'est la norme du français standard qui doit en répondre. Si des graphies aberrantes risquent d'excèder la limite, dans quelle mesure, et jusqu'à quel point, peut-on toucher au lexème ?

Il se trouve que ce phénomène du traitement de l'*e* caduc, le mieux apte à rendre compte de ce qui fait la spécificité de l'oral, ne peut s'envisager en dehors du traitement des « groupes rythmiques » : c'est en cela que le code règle encore ces suppressions (Vigneau-Rouayrenc 1991 : 33). Poussant à l'extrême ce paradoxe qui altère et conserve à intensité égale la forme du mot, l'écriture de Guyotat se fait tout entière travail du rythme en mobilisant toutes les ressources prosodiques de la langue française. Les notations suprasegmentales des signaux de

ponctuation (pause / intonation) sont combinées aux traits prosodiques suprasegmentaux (accentuation/intonation/intensité-hauteur-durée), à travers des jeux linguistiques complexes de superposition des niveaux et des plans qui laissent sourdre une autre logique (*Vivre* 2003 : 152-186) sous le couvert de « brouillages sémantiques ».

4. LE MOT, À LA FRONTIÈRE…

De l'intrication des niveaux du sens – de la syntaxe aux traits distinctifs du phonème (v. Benveniste 1966 : 119-131) – aux plans d'énonciation, toutes les unités linguistiques sont atteintes dans ce mouvement incessant de mise à l'épreuve des frontières langagières, jusqu'à l'ultime point de résistance du mot – du signe linguistique comme entité –, parce que les chemins linguistiques empruntés par l'écriture de Pierre Guyotat touchent simultanément à toutes les dimensions de la langue et du discours.

4.1 Résistance du mot

De très nombreuses occurrences du corpus manifestent cette position formelle de résistance matérielle et physique du mot. Tout d'abord en tant que lexème : qu'il s'agisse de la situation isolée du verbe en relief entre virgules ou de la liste des substantifs mis en incise – c'est l'entité lexicale elle-même qui est préservée. En même temps que la fonction prédicative de l'unité linguistique ainsi montrée se trouve mise en exergue.

Ensuite, le rôle premier de l'apostrophe – qui est de rendre par convention l'élision propre à l'oral (troncation de voyelle devant voyelle, et donc marque graphique de la voyelle élidée) – se double d'une fonction accentuelle rythmique très travaillée. Et sa généralisation multiplie jusqu'au vertige sa conséquence linguistique majeure qui est d'exhiber l'unité linguistique jusqu'à l'extrême limite de sa base minimale, atteinte par troncation. A travers le lexème, c'est bien le statut du morphème qui est visé, puisque l'unité morphologique élémentaire – porteuse d'unité minimale de signification (signifiant *et* signifié) – offre un ultime point de résistance dans la langue et dans le discours. Elle y joue le rôle invariant d'une unité sémantico-rythmique, insécable en tant qu'association minimale d'une forme et d'un sens et réitérable, inaltérable onyx qui retient tout le langage in extremis au bord de la dissémination atomique et énergétique du graphème (de la lettre) ou du phonème (de la voix).

4.2 Entre énonciation et syntaxe : quels passages des frontières ?

Deux faits linguistiques interviennent alors en dernier ressort à l'appui de la résistance du mot : la spécificité vocale de l'oral d'une part, et la

prégnance de la relation prédicative d'autre part. La cohérence atteinte sur la base de la syntaxe traditionnelle de l'écrit est remplacée par d'autres formes de cohérence qui se marquent par des variations mélodiques : l'intonation permet de définir les frontières et les ruptures. Mais elle autorise aussi les re-liaisons et elle redéfinit les hiérarchies. La ponctuation prosodique du travail du rythme introduit, en effet, dans l'écrit une liaison spécifique de l'oral, puisque contrairement à l'écrit où les mots sont séparés par des blancs, l'oral se présente comme un enchaînement sans coupure sur le mode de la liaison (Arrivé, Gadet & Galmiche 1986 : 379-381). De plus, la cohésion locale de l'oral est proleptique, alors que la cohésion locale de l'écrit est anaphorique, la prosodie ne permettant pas l'anaphore. Si l'oral met en place une relation avec ce qui précède sans utiliser de marques syntaxiques, comme c'est le cas fréquemment dans l'écriture de Guyotat, un « forçage » se produit du fait que l'oral opère un décrochage brutal (intonation basse) qui interrompt la trame mélodique, et qui forme incise. Cette coupure constitue une limite, « une sortie de la trame discursive » : elle se caractérise par une intonation initiale basse, en rupture avec le niveau intonatif précédent, par des variations de hauteur faibles et par une intonation finale montante (Danon-Boileau *et alii* 1991 : 111-112 et 120-122).

Ces frayages de la voix permettent aux constituants introduits en incise de ne pas être au même niveau hiérarchique que le reste de l'énoncé, et donc la continuation discursive, après une telle incise, se fait par des marques de « raccrochage », à travers des formes de réitération et des ajustements prédicatifs. Comme l'avait déjà souligné Bally, la segmentation introduit une telle souplesse dans l'énoncé que cela « permet de faire de n'importe quelle partie de la phrase le thème de l'énoncé » (Gadet 1991 : 111). C'est dans cette perspective que les ressources de l'intonation sont explorées par l'écriture de Guyotat : « l'intonation a pour rôle, dans la structuration énonciative, de hiérarchiser les éléments du syntagme prédicatif selon un ordre différent de celui qui est donné par l'indicateur syntagmatique ; le constituant rhématisé par le morphème intonatif conclusif est présenté ainsi comme le noyau du prédicat » (Rossi 1981 : 322). Entre énonciation et syntaxe, la relation prédicative joue un rôle moteur : l'ordre des mots (place des mots et relations entre les mots) se module selon les segments focalisés, en position de thème ou de rhème, puisque le niveau prosodique (suprasegmental) se superpose au niveau syntaxique. Par-delà toute notion de brouillage d'ordre sémantique, cette complexification des strates de la cohérence discursive à partir des déplacements d'intensité de « l'oral dans l'écrit » redistribue les limites des mots, et entre les mots, jusqu'à atteindre une ultime frontière dans le langage.

CONCLUSION

Quand le modèle de la phrase tombe à ce point en désuétude, à force de transgressions, l'intrication et la désintrication des niveaux du sens et des plans d'énonciation s'opère du creux d'un vertige. En deçà, le mode sémiotique de la signifiance découvre – jusqu'au substrat des traits distinctifs phoniques – la qualité sonore même de la langue française (v. Eloy 1995 : 11-94). Au-delà, l'infinité du mode sémantique du discours ouvre à la dimension translinguistique et sémiologique par laquelle la genèse du paradis des mots renoue avec le geste total, non verbal (chorégraphique), visuel et sonore, de la scène. Dans ces conditions, on peut se demander où est la limite de la langue, où commence et où cesse le français… et dans quelle mesure un tel écrit peut encore faire partie de la Littérature.

L'énoncé sans point final que présente l'écrit de Guyotat repose donc sur des procédures qui produisent des effets linguistiques, à la fois morphologiques et de distribution syntaxique, mais qui confrontent le linguiste au « réel de la langue » (Milner 1978) et le prennent en défaut, parce que l'écriture déplace les frontières entre les signaux de ponctuation et les genres, entre l'oral et l'écrit. Et la fonction poétique du langage, fortement sollicitée par ce flux langagier porteur d'effets de frontières et de découpe, charge en quelque sorte le mot de « fixer et perpétuer la mémoire de ces coupures », selon l'expression d'Antonin Artaud, alors même que la forme du mot ne peut entrer en adéquation avec le « sans forme » de cette espèce de rupture intérieure où se manifeste « l'atroce violence de l'Imprévisible » (*Vivre*, p. 215-216). Ainsi la reprise incessante de l'écho phonique des segments qui résonne au fil de l'énoncé répond-elle à la profération incantatoire du mot, dans l'instance même de l'énonciation, dans l'émission vitale du souffle, au rythme des variations d'une partition véritablement musicale. Les mots y retrouvent, par-delà les brouillages, toute leur valeur expansive puisqu'ils sont à la fois entendus sous l'angle sonore, et perçus comme des jalons sémantiques dans la dynamique énonciative de leur profération. Avec un tel traitement de la matière écrite, le lecteur-auditeur fait directement l'épreuve des limites de la linéarité du signifiant et de l'ouverture, sans limite, du paradigme sur la liberté et le terrain pur de la création (Blanche-Benveniste 1991 : 64). Car il s'agit bien de faire consonner et se chevaucher des frontières et des dissonances en tous sens – avec pour seule loi l'énergie poétique.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

1. De Pierre Guyotat

Tombeau pour cinq cent mille soldats, Gallimard, 1967 (1980, « L'Imaginaire »)

Eden, Eden, Eden, Gallimard, 1970 (1985, « L'Imaginaire »)

Littérature interdite, Gallimard, 1972.

Bond en avant, Gallimard, 1973 (repris dans *Prostitution*).

Prostitution, Gallimard, 1975 (1987, nouvelle éd. ; 2007, « L'Imaginaire »).

Le Livre, Gallimard, 1984.

Vivre, Denoël, 1984, « L'Infini » (2003, « Folio »).

Progénitures, Gallimard, 2000.

Explications (entretiens avec Marianne Alphant), Léo Scheer, 2000.

Coma, Mercure de France, 2000, « Traits et portraits » (2007, « Folio »).

Formation, Gallimard, 2007 (2009, « Folio »).

2. Études

ADAM Jean-Michel, 2005, *La Linguistique textuelle*, Paris, Armand Colin.

ARABYAN Marc, 1994, *Le Paragraphe narratif*, Paris, L'Harmattan.

ARRIVÉ Michel, GADET Françoise et GALMICHE Michel, 1986, *La Grammaire d'aujourd'hui*, Paris, Flammarion.

AUTHIER-REVUZ Jacqueline et LALA Marie-Christine (textes réunis par), 2002, *Figures d'ajout. Phrase, texte, écriture*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle.

BAKHTINE Mikhaïl, (1979) 1984, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard.

BALLY Charles, (1932) 1965, *Linguistique générale et linguistique française*, Berne, Francke.

BENVENISTE Émile, 1966 et 1974, *Problèmes de linguistique générale I et II*, Paris, Gallimard, « Tel ».

BRUN Catherine, 2005, *Pierre Guyotat. Essai biographique*, Paris, Léo Scheer.

CHARAUDEAU Patrick et MAINGUENEAU Dominique (éds), 2002, *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil.

CHAROLLES Michel, 1988, « Les études sur la cohérence, la cohésion et la connexité textuelles depuis la fin des années 1960 », *Modè-*

les linguistiques X-2 : 45-66.

COMBETTES Bernard, 1983, *Pour une grammaire textuelle. La progression thématique*, Bruxelles et Paris, Duculot et De Boeck.

DANON-BOILEAU Laurent, MEUNIER André, MOREL Mary-Annick et TOURNADRE Nicolas, 1991, « Intégration discursive et intégration syntaxique », *Langages*, 104 : 111-128.

DANON-BOILEAU Laurent et MOREL Mary-Annick, 1998, *Grammaire de l'intonation. L'exemple du français*, Paris, Ophrys.

ELOY Jean-Michel (éd.), 1995, *La Qualité de la langue ? Le cas du français*, Paris, Champion.

Europe, numéro 961, 2009, « Pierre Guyotat ».

GADET Françoise, 1991, « Le parlé coulé dans l'écrit : le traitement du détachement par les grammairiens du XXe siècle », *Langue française,* 89 : 110-124.

GOUVARD Jean-Michel (éd.), 2005, *De la langue au style*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon.

HAMBURGER Käte, (1977) 1986, *Logique des genres littéraires*, Paris, Seuil.

KERBRAT-ORECCHIONI Catherine, 1980, *L'Énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin.

KRISTEVA Julia, 1969, *Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil.

LALA Marie-Christine, 1999, « À la pointe du style », dans Claudie Danziger (éd.), *Le Silence, Autrement,* 185 : 104-117.

LALA Marie-Christine, 2000, « Le processus de la répétition et le réel de la langue », dans F. Migeot et J.-M. Viprey (éds), *Répétition, Altération, reformulation dans les textes et discours*, *Semen*, 12 : 131-143.

LALA Marie-Christine, 2002, « Versions de la rupture dans le style », dans E. Bordas (éd.), *Le Rythme de la prose*, *Semen,* 16 : 149-162.

LALA Marie-Christine, 2003, « Les torsions du silence au creux des mots », dans A. Fontvieille et Ph. Wahl (éds), *Nathalie Sarraute. Du tropisme à la phrase*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon : 189-195.

LALA Marie-Christine, 2006, « La fonction de l'auditeur et la cohérence du texte littéraire », dans F. Callas (éd.), *Cohérence et discours*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne : 329-339.

LALA Marie-Christine, 2009, « Le traitement de la matière écrite », dans C. Brun (éd.), *Europe : Pierre Guyotat*, 961 : 101-110.

Langages, numéro 104, 1991, « Intégration syntaxique et cohérence discursive ».

Langue Française, numéro 38, 1978, « Enseignement du récit et cohérence du texte ».

Langue Française, numéro 89, 1991, « L'oral dans l'écrit ».

LÉON Pierre, 1993, *Précis de phonostylistique. Parole et expressivité*, Paris, Nathan.

MILNER Jean-Claude, 1978, *L'Amour de la langue*, Paris, Seuil.

PEYTARD Jean, 1982, « Les variantes de ponctuation dans le Chant Premier des *Chants de Maldoror* », in *La Genèse du texte : Les modèles linguistiques*, Paris, Éditions du CNRS.

PINCHON Jacqueline et MOREL Mary-Annick, 1991, « Rapport de la ponctuation à l'oral dans quelques dialogues de romans contemporains », *Langue française,* 89 : 5-19.

RIEGEL Martin, PELLAT Jean-Christophe et RIOUL René, 1994, *Grammaire méthodique du français*, Paris, Puf.

ROSSI Mario, 1981, « Intonation, énonciation, syntaxe », dans Mario Rossi (éd.), *L'Intonation. De l'acoustique à la sémantique*, Paris, Klincksieck : 180-271.

DE SAUSSURE Ferdinand, (1916) 1922, *Cours de linguistique générale*, éd. Tullio de Mauro, Paris, Payot, 1972.

DE SAUSSURE Ferdinand, 2002, *Écrits de linguistique générale*, éd. Simon Bouquet et Rudolf Engler, Paris, Gallimard.

VIGNEAU-ROUAYRENC Catherine, 1991, « L'oral dans l'écrit : histoire(s) d'E », *Langue française,* 89 : 20-34.

TROISIÈME PARTIE

BROUILLAGES (SUITE)

II.
BROUILLAGES NARRATIFS DANS LES FILMS

12

CINÉMA : L'ART DU BROUILLAGE PAR DES PROCÉDÉS SONORES

Diane MOREL
Université Paris 8 - Saint-Denis

INTRODUCTION

Historiquement, le cinéma est né en deux temps. Il y a eu le temps de l'innovation technique, avec l'invention des frères Lumière, qui a rendu possible la projection d'images mouvantes. Puis celui de la création effective du cinéma, lors de la projection publique du film. L'invention du cinéma n'est pas que l'invention du film en lui-même. C'est la façon dont le film est vu, dans une salle de cinéma par les spectateurs. C'est l'effet que les images produisent sur eux. Ainsi, l'acte de naissance du cinéma n'est pas le film *Le Train entrant en gare de la Ciotat*, mais bien sa projection, en 1896, avec le légendaire mouvement de recul que la séquence a provoqué sur les spectateurs, persuadés que le train allait sortir de l'écran pour les écraser.

Depuis ce moment de recul initial face à l'image du réel, confondue avec le réel lui-même, le cinéma est devenu non seulement un assemblage d'images, mais aussi de sons. C'est ainsi que les premiers films muets des pionniers du cinéma sont constitués d'images accolées entre elles par le montage, mais aussi de sons allant de menus bruitages ajoutés par l'accompagnateur musical du film à de la musique composée pour le film et interprétée pendant la projection. Dès sa naissance, cet art audiovisuel a donc fonctionné en faisant se fondre deux espaces pourtant inconciliables : le monde du film, projection d'images assemblées selon un schéma narratif donné, et le monde réel de la salle, où se trouvent les spectateurs qui assistent à la projection.

Cette confusion entre les deux mondes, celui du film et celui du spectateur, est un des éléments fondamentaux du récit cinématographique. Les procédés mis en œuvre par les cinéastes pour exploiter cette perméabilité de la frontière entre le monde du réel et le monde de la fiction sont nombreux et variés – et pourtant peu souvent interrogés par les analystes et commentateurs du cinéma.

Ces jeux narratifs visent soit à manipuler le spectateur en forçant sa sympathie (processus de l'empathie), soit à l'aiguillonner en le mettant à distance d'un récit fonctionnant en majorité sur le mode de l'empathie. Ils apparaissent au cœur du cinéma narratif contemporain [1], notamment à travers le développement d'une véritable gamme de moyens narratifs plus ou moins établis et (re)connus par les spectateurs.

Ces moyens narratifs peuvent être de nature visuelle, par exemple quand des personnages s'adressent directement au spectateur ou bien quand le réalisateur utilise des images d'archives en provenance du monde réel et les intègre dans l'univers de la fiction. La frontière entre le monde réel et le monde de la fiction est alors mise en jeu de façon très évidente et visible.

Mais parfois le cinéaste souhaite brouiller la frontière de manière plus discrète, insidieuse. Il a alors recours à des brouillages entre l'image et le son, en subvertissant des habitudes établies par l'usage de la musique de film ou par l'emploi quasi subliminal (imperceptible) de certains éléments sonores dont on a bien du mal à dire s'ils sont de l'ordre du bruitage ou de la musique.

Ce sont ces dispositifs de brouillage entre image et son, entre les différents niveaux de narration mis en œuvre dans la fiction, entre monde du film et monde du spectateur que nous nous proposons d'étudier ici, à travers trois modalités différentes :

– l'utilisation de la musique de film pour établir et briser des codes de connivence avec le spectateur ;
– le brouillage des différents niveaux de narration à l'intérieur d'un film grâce à la musique, notamment en l'employant comme musique *de* film, c'est à dire entendue uniquement par les spectateurs,

1. « Cinéma narratif » est entendu par opposition au cinéma purement expérimental ou artistique, qui ne s'intéresse pas du tout au récit. Le terme de « cinéma narratif » renvoie donc à tous les films qui comportent des éléments de récit, qu'il s'agisse de les utiliser de manière traditionnelle, comme dans le cinéma hollywoodien, ou bien de les subvertir, comme le font des cinéastes tels que Fellini, Godard ou Von Trier. On verra que le cinéma hollywoodien tend à exploiter les brouillages de frontière pour renforcer l'empathie du spectateur, tandis que la démarche narrative du cinéma dit « d'auteur » tend au contraire à renforcer la distance entre le spectateur et le monde fictif du film. Quel qu'en soit le but, ces procédés de brouillage apparaissent en tout cas au cœur du récit cinématographique.

et comme musique *dans* le film, c'est à dire la musique entendue également par les personnages du film ;

– la création d'univers sonores complexes visant à supprimer la distance critique entre le spectateur et le film en accentuant le processus d'empathie mis en œuvre par le récit.

1. MUSIQUE DE FILMS : CODES DE CONNIVENCE AVEC LE SPECTATEUR

Historiquement, la musique de film est apparue en même temps que le cinéma. Le film muet était en effet accompagné par un musicien, en général un pianiste, qui suivait l'intrigue et l'accompagnait de ponctuations musicales pour souligner le caractère propre à la scène (enjoué pour la comédie ; inquiétant pour l'épouvante ; tragique pour le drame, etc.).

La musique de film émane donc du monde réel, de l'espace même où se trouve le spectateur, la salle de cinéma. Elle varie selon l'inspiration du musicien. Assez vite le réalisateur s'empare de cette dimension qui lui échappe en faisant composer, ou en composant lui-même, comme le fait Charlie Chaplin, la partition qui doit accompagner le déroulement du film.

La musique de film, élément hétérogène au film s'il en est, devient très vite une émanation du réalisateur, une information supplémentaire fournie au spectateur pour lui indiquer le genre, l'ambiance générale du film tout entier ou de la scène en particulier. La musique de film produit donc du sens tout en se situant sur le plan du ressenti… En renforçant par sa partition l'émotion de certaines scènes du *Cirque* (1928), Charlie Chaplin exacerbe l'émotion des spectateurs qui pleurent pendant les moments les plus tristes du film. La musique de film quitte ainsi le plan du sens pour gagner celui du ressenti. Mais elle reste extérieure à l'univers du film : cette musique est clairement destinée au spectateur, pas au personnage, qui ne l'entend pas.

Sitôt le film devenu sonore, puis parlant, la musique de film quitte la salle de cinéma pour passer de l'autre côté de l'écran. Elle passe sur le même plan que le bruitage et la voix des acteurs, tout en ne faisant pas partie du même monde. On peut lui comparer la voix-off d'un narrateur omniscient que le réalisateur utilise parfois comme relais narratif. Par exemple, dans *Barry Lyndon*, de Stanley Kubrick, le narrateur n'est pas un personnage du film et prend la place des (fausses) notes en bas de page que Thackeray, l'auteur de l'œuvre originale, avait attribuées à un éditeur fictif pour renforcer l'effet de réel de ces fausses mémoires. De la même manière, la musique de film est un outil narratif extérieur au monde du film qui vient s'ajou-

ter à l'histoire et guide le spectateur dans ses émotions, voire dans sa compréhension du film.

Certains cinéastes emploient d'ailleurs la musique de films à des fins structurelles. Ainsi, dans les deux Trilogies *Star Wars,* le duo George Lucas - John Williams met en œuvre une structure narrative très claire grâce à la musique de film. La première trilogie *Star Wars* marque un tournant dans la narration hollywoodienne classique et sera reprise de manière systématique par les films qui lui succèdent [2].

En se servant de thèmes musicaux très reconnaissables à la façon de l'opéra wagnérien, le compositeur John Williams produit une partition qui structure fortement l'histoire. Tel thème est associé à telle entité ou personnage : le célèbre thème de l'Empire, celui de la Force, ou encore le thème de Leïa… Ces thèmes viennent même parfois souffler au spectateur la solution de petits mystères du film…

Ainsi dans le *Retour du Jedi* [3], le thème de la Force vient se mêler à celui de Leïa pour préparer le spectateur au coup de théâtre final concernant l'origine du personnage. Ou quand Luke Skywalker, dans *L'Empire contre-attaque,* se retrouve pour la première fois confronté en personne à Darth Vader, l'absence du thème de l'Empire, remplacé par une partition dissonante et athématique, annonce au spectateur que le Darth Vader en question est en fait une hallucination subie par le personnage. La musique intervient comme une figure de style, pour annoncer les événements ou les idées, renforcer les effets et guider le spectateur dans sa compréhension du film.

Cet emploi de la musique est souvent décrié par les critiques qui soulignent le fait que le spectateur est trop pris en charge, que la musique appuie trop les effets, parfois même ruine la surprise, en étant trop explicite…

Quoiqu'il en soit de la réussite esthétique du procédé, l'emploi de la musique de film thématique est clairement un outil narratif, qui structure le film et permet de se servir des attentes du spectateur. De film en film, le spectateur acquiert une expérience qui va l'amener à anticiper tel ou tel emploi de la musique. Et c'est à ce niveau-là que j'emploierais avec précaution le terme de « code ». Le spectateur devient si familier des habitudes des réalisateurs dans leur emploi de la musique de film qu'il va prévoir le déroulement de l'histoire en reconnaissant un type de thème, voire même un type d'orchestration. On peut citer à ce propos l'exemple de la partition angoissante créée par Bernard Herrmann pour *Psychose* et qui a fait date. Le style en est

2. On peut évidemment citer des compositeurs pionniers en la matière comme Max Steiner ou Erich Korngold, mais le caractère systématiquement thématique et structurel de l'emploi de la musique symphonique revient à John Williams.

3. *Return of the Jedi*, film de Richard Marquand, 1983.

repris avec succès depuis presque cinquante ans par tous les films d'angoisse au moindre soupçon de présence d'un tueur, comme dans la série des *Halloween* et de nombreux films signés par John Carpenter.

2. BROUILLAGE DES DIFFÉRENTS NIVEAUX DE NARRATION À L'INTÉRIEUR D'UN FILM GRÂCE À LA MUSIQUE

Parallèlement au développement dans le cinéma hollywoodien classique de l'usage de la musique de film qui se codifie et se sert de ses propres codes, certains films mettent en avant l'hétérogénéité de la musique de film, si bien acceptée d'ordinaire par le spectateur, par rapport au monde du film. Cette démarche est le fait de cinéastes qui se situent le plus souvent en marge du cinéma purement commercial et en particulier hollywoodien, et cherchent à induire une situation inconfortable pour le spectateur. Celui-ci voit en effet sa projection mentale à l'intérieur de l'univers du film et son empathie pour les personnages troublée, parasitée de manière plus ou moins importante par ces procédés.

Comment les cinéastes s'y prennent-ils pour « remettre » la musique de film à sa place dans la salle de cinéma, à côté des spectateurs et non plus comme un élément à part entière du film ? Un des moyens les plus répandus est de créer une circulation entre la musique de film et la musique dans le film. Ainsi, Fellini, dans *Amarcord* nous fait entendre une belle mélodie mélancolique, qui est assez clairement une musique de film… Aucun personnage n'y réagit ni ne semble l'entendre. Pourtant, à la fin du film, dans une scène nimbée de brouillard (qui nous renvoie visuellement au brouillage qui nous intéresse ici) les personnages *face caméra* se mettent à fredonner cette même mélodie, dont nous supposions depuis le début du film qu'ils ne l'entendaient pas et qu'elle nous était destinée à nous spectateurs exclusivement. Ce déplacement, qui fait de la musique *de* film une musique *dans* le film efface la frontière entre personnage et spectateur pour un bref moment et crée un véritable questionnement.

De manière un peu différente, *Magnolia*, de Paul Thomas Anderson, montre bien que le réalisateur « parle » aux spectateurs par l'intermédiaire de la musique de film. Pour la petite histoire, le scénario du film a été inspiré à Paul Thomas Anderson par une chanson de Aimee Mann. Or, une des séquences-clés du film montre la quasi-intégralité des personnages du film, pourtant à des endroits différents, en train de chantonner la chanson que le personnage incarné par Julianne Moore est en train d'écouter à la radio – une chanson d'Aimee Mann intitulée *Wise up*.

Au démarrage de la séquence, la chanson est à l'évidence une musique *dans* le film et non une musique *de* film. Mais le fait de passer de personnage en personnage dans des lieux différents où logiquement ils ne peuvent pas entendre cette chanson change la donne. La musique *dans* le film devient musique *de* film. Pour autant, les personnages du film ne sont pas mis sur le même plan que les spectateurs, qu'ils ne semblent pas voir… Les personnages du film connaissent la chanson, dont ils prononcent des paroles qui font sens par rapport à leur situation personnelle à ce moment du film, et font également sens à un niveau plus global, par rapport à l'ensemble du film. À ce moment-là, le réalisateur se sert des personnages du film pour exprimer l'idée-phare et originelle du film, *Wise up*, qu'on pourrait traduire par « Deviens sage ».

La frontière entre le monde du film, le monde des spectateurs et le monde du réalisateur est abolie l'espace d'une séquence étonnante où les différents niveaux de narration viennent se mêler avec une grande grâce esthétique.

De manière plus anecdotique, mais assez parlante sur le plan du genre, le film *Chevalier* [4] crée l'effet de surprise en utilisant comme musique *de* film puis musique *dans* le film une musique contemporaine, totalement inhabituelle pour un film historique, dont l'action se situe au Moyen-Âge.

Les deux moments les plus marquants sont l'Ouverture du film et une scène de Bal. Le film débute sur une musique traditionnellement symphonique [5] qui accompagne un carton récapitulant l'enjeu principal du film : présenter le monde de la joute comme s'il s'agissait du monde des sportifs de haut niveau aujourd'hui… Le fait de devenir un champion de chevalerie y est décrit comme une *success story* moderne, où un personnage pauvre change son destin ("*to change my star",* but exprimé dans les dialogues) et finit parmi les grands de ce monde, adoubé grâce à ses victoires en lice.

Cette lecture moderne de la Chevalerie et en particulier des joutes est rendue explicite par la musique qui suit les premières phrases inscrites à l'écran. La chanson *We will rock you* [6], interprétée par Queen, surprend par son contraste avec les premiers accords classiquement symphoniques qui inaugurent les premières secondes du film et permet aux protagonistes d'entrer en scène comme des *rock stars*… La surprise s'accroît quand, au fil de la chanson, nous découvrons que les personnages du film entendent comme nous cette chanson mo-

4. *A Knight's tale*, de Brian Helgeland. 2001.

5. Composée par Carter Burwell, compositeur habituel des frères Coen.

6. Album *News of the World*, 1977.

derne : ils tapent des mains en rythme, reprennent des paroles de la chanson… Et pour conclure, le solo de guitare électrique s'achève au moment où les hérauts abaissent leurs trompettes…

Dans une interview, le réalisateur souligne qu'il a voulu adopter une démarche différente des films hollywoodiens censés se dérouler au Moyen-Âge qui employaient systématiquement des musiques d'époque à l'intérieur du film. Lui ne voulait pas reconstituer fidèlement l'époque à la façon d'un historien, mais voulait faire ressentir au spectateur l'ambiance propre à ces joutes… Des fêtes, des événements comparables aux rencontres sportives d'aujourd'hui où les spectateurs réunis reprennent en chœur les chansons à la mode. Mettre en scène une musique correspondant à l'époque, très éloignée du public aurait produit un effet contraire, aurait empêché l'adhésion du public et le ressenti du spectateur aurait été différent. Par l'intermédiaire de la musique, par ce brouillage entre musique *de* film et musique *dans* le film, Brian Helgeland nous livre d'entrée de jeu une des clés de compréhension du film, et modifie notre perception du genre…

Une autre scène du film est très parlante, celle du bal. Les personnages sont conviés à un bal après la joute. Le personnage principal se fait passer pour un noble rompu aux usages de la Cour, alors qu'il est un simple paysan. On lui demande de faire la démonstration d'une danse d'époque. La musique commence. Elle est d'un style qu'on identifie immédiatement comme médiévale. Les personnages enchaînent les pas d'une danse assez simple, mais apparemment « d'époque ». Pourtant, au fil de la danse, alors que le personnage gagne en assurance, le rythme et l'orchestration de la musique changent et se muent presque imperceptiblement en une chanson de David Bowie, *Golden Years* [7]. La chorégraphie, elle aussi, se modernise et évoque en clin d'œil la célèbre chorégraphie disco effectuée par John Travolta dans *La Fièvre du samedi soir*. Comme au début du film, le réalisateur pousse sa logique plus loin : ce *Golden Years* est entendu par les personnages qui chantent le refrain de concert.

Ce procédé a le même but que celui du début : renforcer l'adhésion du spectateur en supprimant la distance avec les personnages, renforcer l'empathie en brouillant la frontière entre l'univers du film et les procédés narratifs externes mis en place par le réalisateur pour souligner sa vision du Moyen-Âge et la faire partager au spectateur.

7. Album *Station to Station*, 1976.

3. L'ACCENTUATION DU PROCESSUS D'EMPATHIE MIS EN ŒUVRE PAR LE RÉCIT À L'AIDE D'ÉLÉMENTS SONORES

Le premier cas que nous allons examiner est celui d'*Elephant* [8], et c'est un contre-exemple… En simplifiant à outrance l'univers sonore du film, le cinéaste rend difficile le lien d'empathie entre les spectateurs et les personnages de son film. Rappelons la particularité d'*Elephant* : le son y est utilisé pour créer une focalisation extrême du récit.

Le film est constitué d'une succession de moments où nous accompagnons tel ou tel personnage qui vit, selon son propre point de vue, une fusillade dans un lycée américain, orchestrée par deux lycéens. Certes on peut noter des similarités avec certains films bien antérieurs dans sa propre filmographie (par exemple le remake de *Psychose,* en 1998) ou de F. F. Coppola. Citons *Rusty James* (1983) où les deux personnages principaux ont une perception distordue de la réalité, restituée notamment par des bruitages étranges, une focalisation extrême sur leur environnement immédiat, voire l'effacement de certains bruits (le frère du héros est atteint de surdité naissante). Mais ce qui est intéressant et vraiment novateur dans ce film, c'est que cette focalisation visuelle et auditive est extrême.

Nous entendons avec exactitude ce que le personnage entend selon l'endroit où il se trouve. Nous avançons avec lui dans un long couloir et percevons de façon de plus en plus amortie les sons de la salle que nous venons de quitter. Or, alors qu'on aurait pu penser que le procédé procurerait une sensation de réalisme au spectateur, il n'en est rien. C'est un film qui baigne dans l'onirisme… Le point de vue auditif est en effet tellement resserré (comme en *gros plan* sonore) qu'il renforce le sentiment que les personnages vivent dans un cocon et n'ont qu'une perception parcellaire et tronquée des choses… En construisant un univers sonore ultra-réaliste, le cinéaste donne le sentiment que ses protagonistes se meuvent dans un monde de fiction, artificiel et non pas réel.

Par ailleurs, le cinéma hollywoodien – et il faut bien le reconnaître, il s'agit des films les plus spectaculaires – brouille de manière systématique la frontière entre bruitage et musique de film… Ce procédé est utilisé de manière récurrente et il serait fastidieux d'en établir une liste exhaustive. Nous allons en examiner un exemple parmi d'autres, *Le Jour d'après* [9].

8. Film de Gus van Sant, 2003.

9. *The Day After Tomorrow*, de Roland Emmerich, 2002.

Une scène particulièrement marquante du film fournit un bon exemple. Nous sommes à Manhattan et un gigantesque raz-de-marée est sur le point de submerger la ville. Pendant toute l'approche de la vague, que nous soyons sur la mer ou dans le point de vue des jeunes héros qui découvrent avec stupeur la catastrophe en passe de se produire, nous entendons une note grave tenue dont il est impossible de dire avec précision si elle est un bruitage (le grondement de la vague qui approche) ou une musique (musique d'angoisse classique amorçant un moment de suspens avant la catastrophe).

À ce moment précis, on ne perçoit pas d'autre bruitage ou d'autre musique… Les spectateurs se sentent stressés, anxieux, certains ressentent même une véritable boule d'angoisse se formant dans leur gorge. La projection de la même séquence *sans le son* est édifiante. L'impression d'angoisse s'estompe et le spectateur analyse beaucoup mieux le contenu des images qu'il voit défiler devant lui. Ce son, on ne sait s'il est *bruitage*, donc *appartenant à l'univers* du film, ou *musique de film*, donc *extérieur à l'univers* du film. C'est un instrument dont se sert le réalisateur pour nous mettre dans le même état d'angoisse que le personnage dont nous voyons les yeux s'agrandir à l'approche de la vague. Le brouillage entre ce qui relève de la *musique de film* et du *bruitage* accroît notre empathie…

Ce modèle est issu du type de conception sonore mis au point pour *Alien* [10] et qui a véritablement révolutionné la façon de concevoir les films de genre par la suite. La visée de ce procédé est d'induire un certain état chez le spectateur, en facilitant notamment la montée de l'angoisse, un sentiment de malaise, de gêne. Nous ne nous situons plus au niveau du sens, mais au niveau de la perception. Il n'y a plus d'effets d'annonce, ou de connivence, mais une tentative d'immersion, voire même de manipulation du spectateur. On assiste à une préparation sensorielle du spectateur pour maximiser l'impact de la scène.

Ces films misent en effet tout sur la notion d'*entertainment*, de divertissement, qui passe par une immersion maximale du spectateur dans l'univers du film. On lui fait vivre ce que vit le personnage, on renforce l'empathie par des moyens pourtant très artificiels en anticipant la façon dont le spectateur ressent habituellement le son du film… Ces sons, le spectateur ne les repère pas, ne les remarque pas. Ils sont imperceptibles, subliminaux, placés sous le seuil de la perception… De ce fait, la frontière est brouillée entre l'univers du film et le son comme outil de narration… Ce brouillage permet une démultiplication de l'impact de la scène sur le spectateur.

10. Film de Ridley Scott, 1979, pionnier en la matière.

On remarquera d'ailleurs qu'*a contrario*, quand le réalisateur rend sensible la frontière en attirant l'attention du spectateur sur le procédé, il crée une distance – éventuellement comique – qui met en question la narration et empêche l'empathie. Un bon exemple se trouve dans *Mary à tout prix* [11] : dans ce film la musique qu'on prenait pour de la musique de film est produite par un véritable groupe, qui se retrouve dans les situations les plus incongrues dans le film, par exemple perché dans un arbre. À la fin du film, un personnage, énervé de leur commentaire musical systématique, prend un fusil et les abat, les boutant assez littéralement hors de l'univers du film – façon évidemment de se moquer des comédies romantiques à l'américaine où la musique de film vient en redondance de l'action, de façon trop explicite…

CONCLUSION

En étudiant des films du cinéma narratif contemporain dans la perspective de ce sujet de réflexion du groupe « frontière », je me suis rendu compte qu'un des enjeux majeurs du cinéma contemporain se situe dans ces stratégies de dissimulation de la frontière sonore.

La frontière fondamentale au cinéma est celle qui sépare le monde de la salle de celle du film et depuis ses tout débuts, le cinéma s'ingénie, entre autres moyens – et c'est ce que nous avons voulu effleurer dans cet article – à la brouiller, à l'estomper.

La musique de film, qui était *dans* la salle de cinéma, a intégré *l'univers du film*, et de nombreux cinéastes ont joué de cette intégration plus ou moins grande pour « signifier » leurs intentions aux spectateurs, ou plus simplement pour jouer avec les conventions. Le *bruitage*, qui, lui, fait au départ tacitement partie de l'univers du film, est au contraire peu à peu devenu un élément exogène, placé à un niveau comparable à celui de la *musique de film*… La façon dont les cinéastes se servent des sons, qu'il s'agisse des voix, des musiques *de* film ou *dans* le film ou des *bruitages*, évolue avec le temps. Elle permet aux réalisateurs de dire ou de faire sentir quelque chose qui a trait à la représentation du réel et qui est essentiel à l'art cinématographique. En nourrissant le sens du film, elle les met en relation directe avec le ressenti des spectateurs.

Par ce biais, la frontière entre ce qui fait partie de l'univers du film et ce qui n'en fait pas partie est mise à mal, questionnée, déplacée, ou brouillée. Ce brouillage intervient non pas à des fins de *signification*, mais plutôt pour jouer avec la *perception* que le spectateur a du film.

11. *There's Something About Mary*, film des frères Farelly, 1998.

Il lui permet de prendre de la distance par rapport à ce qu'il voit (c'est le cas, par exemple, de la focalisation sonore chez Gus Van Sant) et renforce le sentiment qu'il a d'appartenir au monde de la salle de cinéma et non au monde du film. Ou au contraire, il renforce au maximum son empathie avec les personnages et la situation (c'est le cas avec le procédé du bruitage-musique du *Jour d'après*, qui vise à « enfermer » le spectateur dans l'univers du film, à lui donner le sentiment d'une proximité sensorielle avec ce que vivent les personnages). Et de cette manière la frontière entre la salle de cinéma et le film s'abolit, disparaît, pour ne laisser place qu'à l'univers imaginaire du film…

13

ROBERT ALDRICH, UNE CAMÉRA EXOPATHIQUE

Anne-Sophie JANUS-MILLER
Université Paris 3 - Sorbonne Nouvelle

Dans ses mémoires, Joseph von Sternberg explique « l'abondance de cigarettes grillées par les acteurs dans les films des années trente et quarante par le souci d'établir une continuité réelle entre la salle, elle-même emplie de fumée, et l'écran, aux fins de faire entrer le spectateur dans le film, de le mettre en condition de le "vivre" » (Damisch 1997 : 20).

On se figure sans peine le spectacle que devaient offrir les séances de cinéma d'alors : les fumées de cigarette s'envolant conjointement de la salle et de la fiction projetée pour se confondre dans une seule et même atmosphère ; les personnages et le public respirant la même âcreté ; l'épaisse brume de tabac obscurcissant le discernement du spectateur et donnant naissance à la chimère d'un monde certes fumeux, mais apparemment unifié.

On reconnaît là l'une des préoccupations fondamentales du cinéma classique : abolir les frontières de la représentation afin de faire coexister dans un espace virtuellement homogène, spectacle et spectateur. La mise en scène de Robert Aldrich met en place un système permettant de renverser le *topos* albertien [1] repris à son compte par le cinéma : l'écran, loin d'être une fenêtre grande ouverte sur l'histoire – trouée propice aux échanges fumigènes évoqués par Sternberg –, est une fenêtre parfois résolument close au seuil de laquelle ne peuvent

1. Considéré comme « inventeur » de la perspective, Alberti a été le premier à prescrire la réunion de l'espace de la représentation avec l'espace du spectateur, enjoignant à dissoudre par des astuces de construction les frontières qui en marquent la démarcation (frontières pourtant bien visibles que sont la surface matérielle de la toile du tableau et la surface virtuelle du plan de représentation).

que demeurer rivés le spectateur et ses élans d'identification aux personnages. Ainsi Robert Aldrich parvient-il à substituer un déconcertant sentiment d'« exopathie » [2], à l'empathie que ressent classiquement tout spectateur de cinéma.

1. ROBERT ALDRICH ET REPRÉSENTATION HOLLYWOODIENNE : UNE RELATION ÉQUIVOQUE

Robert Aldrich est un cinéaste autour duquel se sont cristallisés beaucoup de malentendus et d'idées reçues – un cinéaste que l'on croit connaître, mais qui, en fin de compte, demeure méconnu.

Il est encore trop souvent envisagé comme un spécialiste du cinéma « coup de poing », incapable de raffinement, ou encore comme un auteur dont les films ne valent qu'en tant que révélateurs des malaises et contradictions de la société américaine. On lui reconnaît bien un certain style, mais jamais d'ambition esthétique.

La crise est l'objet principal de son cinéma. Celle de l'Amérique bien sûr – apocalyptique et corrompue – et de ses mythes – à la dérive. D'une sensibilité profondément ancrée à gauche, Aldrich a toujours réagi aux poussées réactionnaires qui ont pesé sur les États-Unis en inscrivant son cinéma au cœur d'un principe de contestation. Les personnages qu'il dépeint sont en rupture avec leur environnement – isolés, fragilisés, brisés, névrosés. Ses héros sont des idéalistes anticonformistes qui refusent de se soumettre à la règle du plus fort et de céder sous le poids de l'écrasante majorité.

Mais la crise se développe également dans le plan de l'énonciation filmique. Qu'est-ce que « représenter » au sein d'une nation en crise ? Que devient l'acte de « filmer » sous le maccarthysme et ses listes noires, pendant la guerre froide ou encore la guerre du Vietnam ? La question semble essentielle. Une des réponses qu'Aldrich y apporte se noue autour de l'esthétique de ses films et se traduit visuellement par un dédain affiché de certaines règles et conventions propres à la représentation cinématographique classique.

Par bien des aspects, Robert Aldrich est un cinéaste résolument hollywoodien. Ses films se coulent dans un moule respectueux de la plupart des prescriptions visant à préserver la bonne marche du leurre filmique, ainsi que la transparence de son économie. Ils se distinguent toutefois par quelques audaces et écarts formels qui ne manquent pas de contraster avec la rigueur de leur cadre de production.

Ainsi, loin de faire le jeu de l'adhésion fictionnelle que suppose de coutume la machinerie hollywoodienne, Robert Aldrich envoie le

2. Ce terme est à comprendre très simplement comme l'opposé d'« empathie ». Il désigne l'incapacité du spectateur à s'identifier au personnage et à ressentir ce qu'il ressent. L'exopathie est affaire de distanciation et de recul.

spectateur en découdre avec la représentation et l'illusion de réalité qu'elle véhicule. Film après film, s'agencent les quelques pièces maîtresses d'un dispositif de rejet et de forclusion du spectateur hors de la fiction et de sa scène, le plaçant à l'orée de la représentation, entre un « devant » et un « dehors » pour le moins équivoque.

À l'effet d'engagement spatial que favorise, entre autres procédés, la fumée de cigarette et l'effacement résultant des limites et des cadres cité plus haut, Robert Aldrich préfère souvent l'effet inverse, favorisant la troublante émergence d'un incisif clivage spatial. Alors que le registre cinématographique classique place d'emblée le spectateur « dans le cube » (Lyotard 1971 : 204) de la fiction, la caméra aldrichienne parvient à démonter l'une des données essentielles de la projection spectatorielle en définissant des volumes d'espace impénétrables contre lesquels viennent buter les transports imaginaires du spectateur.

On le sait, bien qu'il se sache fondamentalement coupé de la représentation, jamais le spectateur ne doit se sentir extérieur à celle-ci pendant le cours de la projection. Mais voilà que la caméra de Robert Aldrich connaît des éclairs de *perspicacité*. Elle perce alors le jeu de la représentation et dévoile tout de son caractère illusoire en offrant de la scène diégétique [3] des points de vue qui se revendiquent comme *extérieurs* : extérieurs aux décors, extérieurs au site de la diégèse, en retrait du plan de la représentation, extérieurs enfin aux principes de transparence, de continuité et d'homogénéité de l'effet de réalité qui constituent « le milieu ambiant de la fiction » (Bonitzer 1976 : 17), son « éther » (*ibid*. : 9).

Cette extériorité du point de vue déjoue deux tours cinématographiques hérités de la peinture renaissante qui chacun participe à l'effacement du clivage entre l'espace propre au spectacle et l'espace du spectateur. Le premier de ces deux stratagèmes bien connus consiste à désintégrer l'écran de projection en le submergeant sous le flux continu d'images et de sons que déverse le projecteur ; le second se définit comme la « diaphanisation » [4] du plan de la représentation – autrement dit de la quatrième paroi de la boîte d'espace perspective. Battre le rappel de l'écran et du plan de représentation comme frontières inamovibles du spectacle cinématographique, voilà l'objet des élans de perspicacité de la caméra aldrichienne, que tout porte alors à qualifier d'*exopathique*.

Il importe enfin de préciser que les incursions de la caméra exopathique dans le cours du filmé ne forment que de légers accrocs dans le tissu filmique et peuvent, de ce fait, passer entièrement inaperçues.

3. La scène diégétique est celle où la narration prend place. La diégèse d'un film comprend le monde fictif représenté, sa cohérence et les lois qui le régissent.

4. L'expression est de Louis Marin (1994 : 368).

Le régime de crédulité que le spectacle cinématographique impose au spectateur ne souffre ainsi qu'imperceptiblement, par touches éparses. Toutefois, en dépit de sa discrétion, le procédé n'est pas sans effet sur le spectateur, bousculé certes inconsciemment dans ses attentes et son confort, mais bousculé tout de même.

2. *THE BIG KNIFE* : GRILLE ET PLAN

La perspicacité de la caméra exopathique de Robert Aldrich trouve à s'exprimer de diverses manières. La séquence du générique de *The Big Knife* (1955) permettra d'en dévoiler les manifestations les plus flagrantes. Le procédé consiste tout d'abord à aplatir l'image à l'extrême pour en désamorcer l'effet de profondeur et à en révéler par la suite les deux termes : l'écran et le plan de représentation.

Un écran parfaitement noir ouvre *The Big Knife.* Ses lisières sont entièrement dissoutes dans l'obscurité qui règne dans la salle de projection. Venant progressivement s'inscrire sur ce fond, un corps dénudé apparaît – la tête d'abord, puis les épaules, les bras, le buste enfin. Le discret panoramique vertical qui introduit ici la blancheur dépouillée de l'acteur Jack Palance est l'unique mouvement de caméra de ce générique qui tient intégralement en un seul plan.

Tout, dans ce début de séquence, concourt à faire naître chez le spectateur un sentiment de proximité et d'empathie immédiat : l'étirement du plan, son cadrage resserré, sa continuité, la simplicité de son agencement, la subtilité du mouvement de caméra introductif mais aussi la musique, l'obscurité partagée de la salle et de l'écran, la nudité et la posture du personnage portraituré.

Les mécanismes d'identification tournent déjà à plein régime. Nous ne savons rien de cet homme replié sur lui-même, contracté en un tragique et silencieux désespoir, mais nous voyons bien qu'un drame humain se joue devant nos yeux. Nous ne savons pas encore quels sont les tourments qui l'affectent, mais nous souffrons déjà avec lui – l'adhésion est entière et instantanée.

Et voilà que soudain l'image se défait, vole en éclat, et avec elle, tout des effets de réalité et d'intimité qu'avait jusque-là instaurés la mise en scène. Ce sont tout d'abord de fines entailles blanches, zébrant à peine la surface de l'image, qui se font progressivement jour. Dans la continuité même du plan, ces entailles prennent peu à peu consistance. Elles s'allongent, se creusent et s'organisent en un léger réseau de mailles jusqu'à former une épaisse grille fermement plaquée contre l'image.

Cette grille lumineusement blanche, dont l'éclat tranche sur la platitude terne des tons de ce générique, met l'image en pièces en trois étapes : *division* (la grille fragmente l'image) ; *empiètement* (ses filets s'épaississent et corrodent chaque fragment d'image) ; et enfin *ab-*

sorption (les mailles blanches de la grille s'élargissent jusqu'à occuper seules le champ, ayant comme absorbé les derniers lambeaux d'image). Au terme du générique, il n'y a plus d'image – l'écran n'est plus que lumière blanche. Sur cette surface éclatante viennent alors s'inscrire en noir les derniers titres du générique : *"Produced & Directed by Robert Aldrich"*.

Déjà dans la première partie du plan se jouait un travail de dénégation de l'effet de profondeur de l'image. Le fond noir, le point de vue fixe, frontal et écrasant ainsi que les tonalités ternes et sans relief de la peau de Jack Palance, contribuaient à aplanir l'image. Le travail de découpe auquel se livre littéralement le plasticien Saul Bass, auteur de ce générique, finit d'accuser la bi-dimensionalité intrinsèque de l'image. L'examen minutieux de cette séquence révèle en effet une légère saute, ou plus exactement un vacillement lumineux des plus ténus, dès l'apparition des fines zébrures blanches à la surface de l'image. Le fond noir contre lequel est inscrit le corps de Jack Palance perd alors quelque peu de sa densité et s'éclaircit à peine, suffisamment néanmoins pour provoquer un effet de scintillement, minime mais sensible.

Ce que ce scintillement dénonce n'est autre qu'une manipulation de coupe et de collage, pratiquée à même la pellicule : les fines mailles blanches qui viennent s'inscrire, semble-t-il au premier abord, *sur* l'image et qui se connectent les unes aux autres jusqu'à former un important réseau quadrillé, apparaissent telle une grille sans épaisseur, simple forme appliquée sur un fond. Cette première impression est démentie alors que ces lignes blanches prennent de l'épaisseur et gagnent en surface. Les fragments de l'image diminuent alors progressivement de taille et laissent le blanc envahir le cadre : chacun des photogrammes est en réalité taillé et réduit à coups de ciseaux. Les éclats d'image ainsi obtenus sont assemblés par collage sur une bande de pellicule vierge et transparente que quelques grains et fils de poussière nous révèlent. Ainsi, ce sont des lambeaux d'image filmée qui se trouvent appliqués comme formes sur le fond transparent et éclatant d'un support de pellicule vierge (une source de lumière est placée au revers du collage lors de la prise de vue finale) et non l'inverse (une grille blanche qui viendrait se superposer à l'image). Les lignes du quadrillage ne se renforcent que pour se faire failles, puis béances de lumière. Le vacillement qui marque l'apparition des fissures luminescentes à l'écran est l'annonce du collage, les particules poussiéreuses en sont l'indice.

Or le collage est un mode d'expression plastique par essence contradictoire au projet cinématographique d'homogénéisation de l'espace. Comme on le sait, cet art « consiste à fixer avec de la colle ou de toute autre manière sur la surface d'une peinture ou d'un dessin,

un matériau “réel” totalement étranger à cette peinture ou à ce dessin » (Krauss 1990 : 160). Cette pratique, qui repose sur l’intégration de citations concrètes à la composition idéelle d’un fond peint ou dessiné, accomplit l’association de deux réalités incompatibles à première vue. Déterminé par une approche résolument fragmentaire, le collage est l’expression visuelle d’une chimère allant à l’encontre de la cohérence que les procédés perspectif et filmique tentent d’instaurer dans la représentation. Une telle praxis artistique remet également en question la capacité de toute image à engendrer l’illusion d’un espace en profondeur : le collage est en effet un art qui joue précisément d’une bidimensionalité revendiquée.

Ainsi, couper la pellicule de ce générique en morceaux pour réaliser un collage sur une bande de film transparente a comme double effet de pointer la nature discontinue de l’image et de mettre en évidence le plan de représentation dans lequel elle s’inscrit (en d’autres termes, le plan de la pellicule, décelé ici par la saute lumineuse et par les grains de poussière).

Ce n’est pas tout. La fin du générique s’arrête sur un champ vierge dans lequel la seule chose à voir est l’écran de projection, classiquement refoulé de la représentation ; un champ de lumière, blanche fulgurance qui tire l’écran de sa réserve pour le démasquer. En pleine expansion, les mailles lumineuses prennent le pas sur l’image, en suspendent l’exécution, en rompent la scansion évolutive. Prise à rebours, l’image finit *détramée* et dissoute au profit de l’écran seul, son support imageant. Au commencement dilué dans une obscurité homogénéisante, l’écran se retrouve à terme vide et lumineux, n’en finissant plus d’afficher sa matérialité avec ostentation.

On voit comment, dans la continuité d’un même plan et d’une même unité de narration, le point de vue porté sur l’image se déplace de façon radicale ; comment, d’un point de vue empathique, on passe imperceptiblement à un point de vue exopathique. Par ce glissement en retrait de la représentation, la caméra en montre les deux frontières irréductibles. Le plan de représentation est la première. Il s’agit d’une frontière tangible, que l’on peut « toucher » de l’œil, qui délimite le lieu de l’œuvre. L’image cinématographie n’a de réalité qu’inscrite à sa surface. La deuxième frontière de la représentation est matérielle et marque les contours de l’espace physique au-delà duquel le film n’existe pas : c’est l’écran de cinéma qui donne à voir les images projetées.

3. *ATTACK!* ÉTAGÈRE ET ORDONNANCE ARCHITECTURALE

Changement de film, changement de décor. La scène est à présent extraite d’*Attack!*, film antimilitariste qu’Aldrich réalise en 1956. L’action se déroule dans une petite ville du Nord de la France ou de la

Belgique, à la fin de la deuxième guerre mondiale. À l'écran apparaît l'intérieur du hall d'un hôtel de ville, reconverti en centre d'opérations militaires. Ce lieu se compose de diverses figures puisées dans le répertoire architectural classique – dallage quadrillé, piliers, arcades, colonnettes jumelées, escalier, galerie en mezzanine, balustrades, portes et corniches angulaires organisent le *tableau*.

La limpidité de cette belle ordonnance architecturale ainsi que le cadrage frontal facilitent la lecture de cette image, dont la pleine lisibilité achoppe toutefois sur un accroc de taille : intercalé entre la caméra et la scène, au tout premier plan de l'image, se dresse un objet ajouré qui décompose et fractionne l'intégralité du champ. Cet obstacle est aisément identifié : il s'agit d'une étagère. Dépourvue de fond, elle est constituée de compartiments carrés et vides, juxtaposés sur plusieurs rangées. Plantée là, elle nous fait face, ou plus exactement nous fait front. Elle laisse apercevoir à travers ses croisées deux personnages – l'aide de camp Jackson dans la profondeur de champ et à l'avant-plan, juste derrière l'étagère, le capitaine Cooney.

À nouveau, un motif de grille vient pervertir le jeu de l'identification et de l'empathie spectatorielles. Comme c'était le cas dans le générique de *The Big Knife*, le trouble ne s'instaure que progressivement. De prime abord, cette étagère apparaît comme un simple élément de décor, membre à part entière de la scène représentée. En outre, placée tout à l'avant de l'image, elle constitue le premier relais dont se saisit l'imaginaire pour pénétrer le monde fictionnel donné à voir. Enfin, l'étagère excède les statuts de fragment ornemental et de relais fictionnel pour accéder au rang des accessoires – ces objets que les acteurs tirent de leur léthargie en interagissant avec eux. Au contact de Cooney, en effet, l'étagère s'anime et réagit : à ce dernier, qui a égaré quelque document administratif, elle oppose farouchement sa force d'inertie. Le capitaine s'agite, s'emporte, trépide, en fouille chaque casier avec fébrilité sans jamais parvenir à dénicher ce qu'il y cherche.

L'irritabilité de ce personnage et son incapacité à maîtriser ses élans d'impatience se discernent sans peine à travers les jours de l'étagère. Ainsi, dans ce début de séquence, l'étagère s'enhardit-elle à poser la dernière touche d'un portrait que la séquence pré générique avait contribué à ébaucher au commencement du film. Fragment-jalon de diégèse et accessoire, elle s'avère de surcroît révélatrice de caractère.

Il va également sans dire que l'étagère vaut comme métaphore, l'entrelacs de ses croisées sollicitant avec évidence toutes sortes de transferts de sens. Le double effet de masque et de fragmentation qu'elle opère sur le visage et le corps de Cooney est l'indice tropique des troubles mentaux de ce personnage, auquel s'adjoint le concours

de la musique – quelques notes égrenées à la flûte qui exécutent en mode mineur une variation sombre de la ritournelle enfantine *London Bridge is Falling Down*, thème musical rattaché au personnage tourmenté de Cooney.

Placée au-devant de la scène, cette étagère contribue à piquer l'intérêt du spectateur pour ce qu'elle laisse entrevoir à travers ses croisées, guidant ainsi son désir d'empathie : l'œil du spectateur, cet organe du *tout-percevant* (Metz 1993 : 65), tend à ignorer spontanément tout obstacle perceptif, en l'occurrence l'étagère quadrillée, parce qu'aveugle à tout ce qui pourrait entraver son insatiable désir de voir. Ainsi glisse-t-il avec aisance sur les accrocs plutôt que d'y venir buter. Cette forte aspiration à l'omnipotence du regard l'amène ainsi à contourner les lignes entrecroisées que forment au premier plan les rayons du meuble pour se focaliser sur les fragments de la scène représentée au-delà. En outre, comme les lignes du quadrillage qui sillonnent le premier plan de l'image s'apparentent davantage à une évocation d'étagère qu'à une figuration littérale, il est plus aisé pour l'œil d'en faire abstraction et de les refouler avec résolution dans le latéral de sa vision.

Cependant, glissée *entre caméra et scène*, cette étagère a de quoi étonner, sinon détonner : elle bornerait la scène de la diégèse, non par le fond, ni par ses côtés, mais par *devant*. Cette étagère se distingue par sa position d'*antériorité* et du dos qu'elle expose ainsi au regard spectatoriel. Interposée entre l'œil du spectateur et le spectacle, c'est en effet son envers seul qu'elle donne à voir. Aussi cette étagère de dos prend-elle force de *pré-figure* ou d'*anté-figure* (Didi-Huberman 1995 : 266) : figure qui préfigure la scène, en marque la lisière avant. Envers tourné vers le spectateur et endroit réservé au champ de la diégèse, elle est à double face, *à double entente*. La position ambivalente que cette étagère occupe au cœur du procès de représentation, intercalée entre spectacle et spectateur, dénote une équivoque du dispositif cinématographique qui amorce un effet de distanciation certain.

Dans le plan suivant, la caméra saute la ligne de l'étagère pour en filmer, dans un contrechamp, l'endroit. En toute logique, Cooney se tient également dans le champ, devant l'étagère. Un mur opaque a, quant à lui, inopinément surgi dans l'intervalle creusé par ce changement de plan. Il se tient accolé au dos de l'étagère et en occulte les jours. Cette cloison, à peine suggérée dans le plan précédent (il était en effet peu vraisemblable que cette étagère ne soit appuyée contre aucun support mural, dressée là au beau milieu de la scène), est visiblement palpable.

Suit un troisième plan à l'occasion duquel la caméra retrouve sa place initiale, au verso de l'étagère. Tout juste révélé, le mur s'en retourne à son invisibilité première mais n'en est pas moins bien pré-

sent, l'étagère s'en faisant le parfait suppléant.

Dans cette série de trois plans, l'étagère met en évidence le fort degré de perspicacité propre à la caméra : celle-ci, douée d'un œil pénétrant, transperce visiblement le mur et permet à notre regard de s'épandre dans l'espace diégétique qui se tient au-delà. Le lieu filmé n'est pas simplement vu *par* les jours de l'étagère, *à travers* ceux-ci, mais bien *au travers* [5] du mur qui la supporte. Ce mur qui marque à la fois la frontière de la scène de jeu des acteurs et celle de la diégèse est ainsi diaphanisé par l'étagère lorsqu'il est lui-même transparent. L'étagère est ainsi un puissant opérateur visuel qui marque tangiblement le mur invisible et l'atteste en tant que *figure-seuil*, inamovible frontière de la représentation.

L'évanescence du mur d'*Attack!* procède de l'observance rigoureuse des lois de la perspective qui régissent tout système de représentation plane. Ce mur n'est autre que la quatrième paroi de la boîte d'espace qu'est la scène représentée. Le dispositif perspectif travaille littéralement à la dénégation de la surface du plan de représentation : prise à la lettre de son étymologie (*per-spicere*, soit « voir au travers ») la perspective n'est-elle pas précisément « vision traversante » (*Durch-sehung*, comme l'exprime Albrecht Dürer – v. Damisch 1993 : 147) ? Si l'on choisit de se placer dans la pure tradition albertienne [6], la subtilité de cette quatrième paroi est essentielle à la bonne réception de l'œuvre. Il importe alors qu'elle ne se départe pas de son caractère indiscernable : serait-elle à peine sensible, sa parfaite transparence troublée par un quelconque subterfuge plastique, que l'illusion serait de fait rompue.

La présence indéfectible de l'étagère d'*Attack!* dans cette série de trois plans travaille ainsi à la déconstruction de l'ordre de la transparence. Plaquée contre ce mur invisible qui n'est autre que le plan de représentation, l'étagère contrarie les efforts de dénégation du dispositif perspectif. Grâce à l'étagère, Aldrich fait remonter à la surface de l'image une planéité que le spectateur ne saurait que désavouer.

Ainsi l'étagère fait-elle *visiblement* figure d'index : elle « rend visible contre la vue, contre la contemplation normée par raison de [fiction] ce que la vue elle-même rendait invisible » (Marin 1985 : 10) : le mur absent qui la porte, membre de la scène représentée bien qu'absent de la représentation. Déjà diaphanisé par l'étagère dans le premier plan de la Séquence de la Partie de Poker, ce mur s'opacifie franchement dans le second, prenant corps à la faveur d'un simple

5. L'idée convoyée par *au travers*, nous dit Littré, est qu'il y a non seulement un point à passer, mais également un obstacle à franchir – une surface opaque, en l'occurrence, à traverser pour que la vision puisse s'accomplir ; alors qu'*à travers* ne s'utilise que pour se référer à un passage libre, dégagé de tout obstacle.

6. V. note 1.

changement de point de vue. « Volume d'*évidence* » à première vue sans histoire, l'étagère devient par la grâce de la perspicacité de la caméra « le "sujet" d'une *latence* » : « un symptôme l'agite […] au point […] de lui donner un destin » (Didi-Huberman 1972 : 42).

Une face tournée vers le leurre spectaculaire – son recto participant de la représentation filmique et de tout ce qu'elle recèle d'illusoire –, l'étagère déjoue le regard, le piège dans ses mailles, happe le spectateur dans la fiction qu'elle préfigure ; son autre face – son verso tourné vers ce qui fonde la vérité de l'acte représentationnel – éclaire le regard et lui donne l'invisible à voir (Lyotard 1971 : 17).

De toute son épaisseur, l'étagère invite le spectateur au discernement, se posant en double de l'écran cinématographique qui articule deux espaces distincts, les confondant l'un dans l'autre (effet de leurre) tout en les maintenant séparés (effet de dénégation du leurre).

Ce que la caméra exopathique révèle au seuil du décor et au dos de l'étagère n'est rien d'autre que la vérité – la vérité que la représentation filmique passe d'ordinaire sous silence. Elle devient ici sensible à la surface proprement dite du discours filmique, affleurant le plan de représentation et l'écran de projection telle « une aberration » (*ibid*). L'étagère, quant à elle, prend place devant nos yeux en tant qu'« instrument de la représentation de l'événement et comme tel, "marqueur" du procès d'énonciation » (Marin 1977 : 65).

Ici comme dans *The Big Knife*, l'extériorité du point de vue momentanément adopté par la caméra correspond à un vacillement de l'identification spectatorielle, à une brève déprise du spectateur à l'égard de la réalité diégétique. Autre point de rencontre : la « mise en grille » des personnages qui, dans ces deux séquences de présentation, s'accorde avec un phénomène d'aliénation – Jack Palance et Eddie Albert incarnent des hommes fondamentalement étrangers à eux-mêmes et qui le deviennent, par intermittence, au spectateur également.

4. *ATTACK!* VOLETS DE FORCLUSION

L'aliénation des êtres que peut pointer la caméra exopathique prend parfois la tournure d'un phénomène collectif. C'est d'ailleurs tout le propos d'*Attack!*, un film attaché à dénoncer non pas la guerre et ses méfaits, mais bien la manifestation d'un dessaisissement de soi dont souffrent nécessairement les hommes qui y participent.

On l'aura deviné, la confusion qu'entraîne la guerre se donne à voir, entre autres procédés, par l'objectif de la caméra exopathique. Toujours dans une séquence introductive [7], cette caméra se donne à

7. Le générique d'*Attack!* se lance à la fin de la première séquence (une scène de combat en extérieur) et empiète sur une bonne part de la séquence suivante.

voir grâce à une silhouette placée au premier plan de l'image. Ce type de silhouettes est très fréquemment utilisé par Aldrich. Elles sont les amorces d'objets divers qui, débordant du hors-champ immédiat, viennent encombrer le champ. Chez ce cinéaste, ces amorces se réfèrent moins au hors-champ duquel elles surgissent, qu'à la planéité du plan de représentation dans lequel elles s'inscrivent : placées au plus près de la caméra, ces portions d'objets apparaissent à l'écran sous la forme de simples silhouettes sombres, littéralement accolées au premier plan de l'image. Le plus souvent méconnaissables, ces objets perdent tout de leur valeur de référent et se muent en de pures découpes parfaitement opaques et aplanies. Du fait de leur bi-dimensionalité même et, dans une moindre mesure, de leur caractère indéchiffrable, ces objets bidimensionnels se dressent en marqueurs du plan de représentation et rejettent le spectateur hors de l'espace diégétique, ce qui nous incite à les nommer « volets de forclusion ». Dans l'extrait qui nous intéresse ici, l'effet de rejet ne dure que le temps d'un simple plan. Son intensité n'en produit pas moins un réel déchirement d'avec la fiction.

L'action prend place en extérieur, dans les rues dévastées d'une petite ville tenue par les troupes armées américaines. La séquence se déroule au rythme des pas de l'aide de camp Jackson. Quittant le seuil d'une imposante bâtisse, celui-ci se dirige vers le centre de ravitaillement en café du cantonnement. Le militaire emprunte la rue qui relie directement ces deux points, son trajet est rectiligne. La mise en scène, en revanche, se prend à suivre des voies de traverse pour rendre compte de ce simple cheminement. Très découpée, la séquence multiplie les gros plans qui isolent de la scène globale certains détails, tels que visages, mains gantées, pieds bottés ou encore haut-parleur. Ces prélèvements déclinent toute une palette d'attitudes et délivrent au spectateur un état des lieux du moral des troupes : des mains qui se tordent de nervosité et d'angoisse ; d'autres qui tentent de se réchauffer les unes contre les autres ; des mains encore qui s'agrippent de faim à leurs cuillères ; des pieds engourdis par l'attente et le froid ; des visages fermés aux traits tirés.

On voit que les images sont au plus près de ce qui est représenté, tant sur les plans visuel et sonore qu'humain. Elles implantent ainsi le spectateur au centre du spectacle qu'il contemple, l'introduisent au cœur intime du drame de la guerre.

À mi-séquence toutefois, la mise en scène défait soudainement les sentiments de proximité et d'empathie qu'elle s'était appliquée à tisser au fil des plans précédents. Prise d'une violente pulsion rétrograde, la caméra s'éjecte de la scène de la représentation pour s'échouer au sol, à l'arrière d'un volet de forclusion.

L'objet qui fait office de volet est aisément identifiable – fait suffisamment rare chez Aldrich pour être relevé –, en raison de sa forme caractéristique : empiétant sur un peu plus de la moitié du cadre se découpe au tout premier plan la silhouette d'une roue de motocyclette parquée, semble-t-il, au fond d'une remise. Au-delà de cette roue, un vide intermédiaire, une vacance irrésolue repousse, loin dans la profondeur de champ, la rue et les militaires. Bien qu'étant le moteur de cette séquence, Jackson connaît le même sort et l'on manque de le perdre de vue dans ce plan qui retire ainsi subitement le spectateur du noyau fictionnel pour l'en éloigner, le mettre à distance.

La silhouette de la roue prend force de révélateur de la planéité intrinsèque de l'image cinématographique et contribue à rendre visible le plan de représentation dans lequel elle s'inscrit. Les titres du générique – éléments extra-diégétiques qui ne peuvent que prendre place dans la planéité du plan de représentation – viennent alors renforcer cette impression de planéité, apposant leurs lignes parallèles dans l'espace laissé vacant par le volet de forclusion.

Puis la séquence reprend son cours. Comme régie par un désir de suture, elle tente de se remettre de cet hiatus passager et recommence à enfiler les uns après les autres des gros plans. La greffe tarde cependant à reprendre. Il faudra attendre le terme du générique et la reprise des dialogues pour que s'amorce à nouveau, chez le spectateur, un sentiment de proximité.

5. *AUTUMN LEAVES* : ÉVANESCENCE D'UN MUR

Mise en grille, collage, écran blanc, recours aux figures-seuils, aux volets de forclusion ou aux titres de générique… autant de subterfuges formels par lesquels se signale une extériorité fugace du point de vue, une mise à l'écart passagère du spectateur. À l'élaboration de ces procédés répondent la simplicité et l'économie d'un plan d'*Autumn Leaves*, un « mélodrame psychiatrique » qu'Aldrich réalise en 1956.

Il est remarquable que, pour évoquer ce film dans ses *Plaisirs de cinéphile*, Martin Scorsese ne retienne que le plan qui nous intéresse ici :

> « C'est un film très étonnant. Au départ, c'est ce qu'on appelait à l'époque un *véhicule*, à savoir un film entièrement conçu pour un acteur. Ici, il s'agit de Joan Crawford. Regardez-le aujourd'hui. C'est vraiment un drôle de film. Pas seulement à cause de Joan Crawford. C'était le premier film de Cliff Robertson. Il joue un personnage très troublé psychologiquement. Il y a aussi son père et toute une problématique freudienne. J'ai vu le film à sa sortie, je devais avoir douze ou treize ans, et il y a des choses qui m'ont frappé. Il y a une scène où Cliff Robertson pleure dans son lit, la nuit. Joan Crawford se lève. Et Robertson se lève ensuite, puis pose sa main contre le mur en sanglotant. Joan Crawford vient le réconforter et à

ce moment-là, il y a un contrechamp du point de vue du mur ! Je pense qu'Aldrich a placé le personnage contre une paroi en verre. À ce moment précis, on comprend par ce détail que le personnage est vraiment fou, c'est un dément. On ressent cela uniquement par le cadrage, le plan. Il fait disparaître le mur. C'est très brillant et très osé de la part d'Aldrich. À l'époque, les cinéastes s'y prenaient autrement pour exprimer la folie, en utilisant des effets de caméra assez élaborés. Ici, c'était conçu comme un choc. Enfant, je me souviens que ce simple détail m'avait vraiment troublé, m'avait indiqué quelque chose » (Scorsese 1998 : 92).

Les lignes de Scorsese soulignent avec pertinence le lien qui noue dans ce film l'exopathie de la caméra et l'aliénation de l'un des personnages – une problématique qui n'a été qu'effleurée jusqu'à présent. Contrairement aux exemples précédents, l'extrait que nous souhaitons considérer à présent n'ouvre pas le film, mais l'articule en son centre. La caméra exopathique d'Aldrich se manifeste alors que le fil de l'intrigue est déjà en grande partie déroulé, que les personnages et leur caractère nous sont familiers. L'analyse de la caméra exopathique peut alors davantage s'ancrer dans le cadre de l'histoire narrée – dont il sera utile de reprendre le cours.

Cliff Robertson joue le rôle d'un jeune homme au passé trouble, tout juste remarié avec le personnage qu'incarne Joan Crawford. D'une quinzaine d'années son aînée, cette nouvelle épouse tente de pousser son jeune compagnon à la confession et à lui révéler son histoire. Un soir, C. Robertson cède à une crise de nerfs et vient s'appuyer contre la porte d'un placard (et non contre un mur, comme dans le souvenir erroné de M. Scorsese). Un plan nous le montre de dos, en train d'avancer vers cette porte en levant les bras. Le plan suivant passe la ligne du placard. La caméra se fait perspicace et nous montre C. Robertson de face, le visage dissimulé dans le creux de ses bras, dans une posture de détresse et d'accablement. Il s'appuie alors vraisemblablement contre une vitre tout à fait transparente montée devant la caméra.

Reprendre la ligne de réflexion tracée par les développements précédents, permet aisément de comprendre comment cette transparence ouvre un espace au spectateur tout en le maintenant à l'extérieur : la vitre dont la transparence première incite à l'identification prend brutalement corps et figure une barrière infranchissable dès lors que C. Robertson s'y appuie. Diaphanisée, la quatrième paroi de la scène rejette alors le spectateur hors de la diégèse.

L'interprétation du procédé d'exopathie peut être ici poussée plus avant. La caméra perspicace place le spectateur dans une position ambivalente et incommode, à la fois à l'extérieur et à l'intérieur non plus strictement du représenté, mais du récit. On est, face à cette image, comme on serait au milieu d'un tore, à la fois en dehors de l'objet et en son centre : contenu en son creux, en son cœur évidé.

Du passé de Robertson, nous ne savons presque rien, sinon qu'il a été marié une première fois. Souffrant jusqu'alors d'une amnésie partielle, ce personnage est soudainement frappé de clairvoyance. Son inconscient retrouve la vue, les souvenirs affleurent : Robertson et sa première épouse coulaient des jours paisibles dans une maison dont il évoque l'escalier et la chambre à coucher, placée à son sommet. Un beau jour, alors qu'il rentrait chez lui à l'improviste, il surprenait en haut des marches, derrière la porte de la chambre, sa femme avec son propre père. En courant dans les escaliers pour fuir cette vision, il basculait dans le déni et la folie.

On voit combien il importe que Robertson se cache les yeux non contre un mur, mais bien contre une porte : celle de son passé resurgi. La caméra-perspicace qui accompagne cet éclair de lucidité, est alors placée au cœur d'un lieu refoulé, aux croisées de résonances traumatiques et transgressives : la chambre conjugale. Lieu refoulé, donc *évidé* de la carte de sa mémoire. C'est en cela que le point de vue que la caméra exopathique délivre ici provient d'une béance placée au centre du drame. Aldrich joue de la simultanéité de deux positions contraires imposées au spectateur : une proximité presque fusionnelle et une distance infinie d'avec le personnage principal. Ce tiraillement fait écho aux conflits internes qui agiteront dès lors Joan Crawford, à la fois si proche et si éloignée de son compagnon.

EN GUISE DE CONCLUSION

Est-ce, au fond, une banalité que d'évoquer les frontières de l'œuvre cinématographique ? que de se poser la question de son commencement, de sa fin, des limites concrètes et abstraites qui marquent son lieu ? Si les limites temporelles d'un film projeté ne semblent pas prêter à discussion, qu'en est-il de ses limites spatiales ? À considérer que « cadrer, c'est promener sur le monde visuel une pyramide visuelle imaginaire » (Aumont 1990 : 116) qui délivre « une image contenant un certain champ vu sous un certain angle » (*ibid.*), les limites physiques de la représentation ne font pas mystère et sont même déterminées avec précision : les quatre bords et la surface de l'écran de projection, « termes où se posent les choses » (Damisch 1994-1995 : 20) représentées, qui correspondent à la lettre de ce que « la théorie perspective a nommé la "section", l'*intersegazione* » (Damisch 1993 : 443).

Entre les mains d'Aldrich, les frontières de l'objet filmique se révèlent exceptionnellement flottantes. Elles se délient des conventions et se laissent fluctuer au gré des divagations d'une caméra exopathique se jouant des normes représentationnelles classiques. Le spectateur, habitué à se laisser aveuglément glisser au fil d'un courant filmique parfaitement régulé, se retrouve happé bien malgré lui entre deux

eaux, inconfortablement bloqué dans le tumulte d'un « entre dedans et dehors » de la représentation. Soudain privé de ses marques, le spectateur perd son cap. Ses élans d'identification partent à la dérive, venant s'échouer contre les rives de la fiction.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

AUMONT Jacques, 1990, *L'Image*, Paris, Nathan.

BONITZER Pascal, 1976, *Le Regard et la Voix*, Paris, UGE.

DAMISCH Hubert, 1993, *L'Origine de la perspective*, Paris, Flammarion.

DAMISCH Hubert, 1994-1995, « La perspective au sens strict du terme », *in* Omar Calabrese (ed.), *Piero, Teorico dell'Arte,* Roma, Cangemi Editore.

DAMISCH Hubert, 1997, « Morceaux choisis »*, Projections, les Transports de l'Image*, Paris, Hazan, et Le Fresnoy, AFAA.

DIDI-HUBERMAN Georges, 1972, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit.

DIDI-HUBERMAN Georges, 1995, *Fra Angelico – Dissemblance et figuration*, Paris, Flammarion.

GARDIES André, 1999, *Le Conteur de l'ombre – Essai sur la narration filmique*, Lyon, Aléas Éditeur.

KRAUSS Rosalind, 1990, *Le Photographique – Pour une théorie des écarts*, Paris, Macula.

LYOTARD Jean-François, 1971, *Discours, figure*, Paris, Klincksieck.

MARIN Louis, 1977, *Détruire la peinture*, Paris, Galilée.

MARIN Louis, 1985, « Présentation et représentation dans le discours classique : les combles et les marges de la représentation picturale », *Le Discours Psychanalytique*, 17 : 4-13.

MARIN Louis, 1994, *De la Représentation*, Paris, Seuil/Gallimard.

METZ Christian, 1993, *Le Signifiant imaginaire*, Paris, Christian Bourgois.

SCORSESE Martin, 1998, *Mes plaisirs de cinéphile*, Paris, Cahiers du Cinéma.

TROISIÈME PARTIE

BROUILLAGES (SUITE)

III.
FRONTIÈRES CATÉGORIELLES D'ACTIVITÉS

14

ESPACES INTERACTIONNELS ET FRONTIÈRES CORPORELLES : PRATIQUES DE CONSTITUTION D'UN GROUPE

Luca GRECO, Florent CHAMPSIAUX et Anaïs NECTOUX
Université Paris 3 - Sorbonne Nouvelle
ILPGA - Institut de linguistique et phonétique générales et appliquées
EA 1483

INTRODUCTION [1]

En sociolinguistique, l'espace a été souvent appréhendé comme un cadre censé introduire les analyses des chercheurs se réduisant à des informations relevant du contexte au sein duquel les pratiques langagières des acteurs sont étudiées et situées [2]. Ces informations peuvent s'incarner dans le texte du chercheur grâce à des supports visuels (les cartes géographiques), textuels (des descriptions portant sur le quartier des membres constituant l'objet d'étude) ou à l'intérieur de tableaux statistiques… Un exemple de la façon dont l'espace est traité dans les enquêtes de terrain est celui des cartes géographiques qui jouent un rôle d'introduction « visuelle » à un texte comme ci-dessous, figure 1.

Cette carte de la Nouvelle-Guinée orientale ouvre l'ouvrage de Malinowski, *Les Argonautes du Pacifique Occidental,* 1922, en regard de la première page de l'introduction qui commence ainsi :

> « Les peuplades côtières des îles du Pacifique sont, à de rares exceptions près, ou étaient avant de s'éteindre, composées de marins et de commerçants avisés. » (*ibid.* : 56)

1. Un remerciement particulier à Elwys De Stefani avec qui nous avons pu échanger quelques idées et qui a bien voulu relire une première version de ce texte.

2. Les travaux réunis dans le volume édité par Mondada et Renaud (2001) font exception, tout comme les recherches de Frankel 2002 sur les écrits de New York.

CARTE I. — *Carte sommaire de la Nouvelle-Guinée orientale et des Archipels avoisinants*

Image 1.

Si l'on fait une analyse croisée du texte introductif de l'auteur et de la carte qui est juste posée à sa gauche, on peut relever que le syntagme nominal « Les peuplades côtières des îles du Pacifique » est constitué par des catégories de lieu (« les îles du Pacifique ») qui renvoient anaphoriquement parlant aux espaces représentés par la carte géographique à gauche. Avec cette pratique textuelle, le lecteur pourra ainsi situer, grâce au support visuel de la carte, la communauté dont il sera question dans la monographie. Dans les procédés rhétoriques utilisés par Malinowski [3], on se rend compte que l'espace – réifié ici par l'image de la carte à laquelle le texte renvoie – ne constitue pas un objet d'étude en soi. Il est transformé en carte géographique ayant l'objectif de situer les analyses du chercheur.

C'est le cas également en sociolinguistique variationniste où l'espace est traité comme une variable censée rendre compte de la variabilité des formes langagières. Ainsi, dans les travaux de Labov, la variabilité des phénomènes langagiers est expliquée en recourant à un réseau de catégories telles que l'appartenance socio-professionnelle, le genre et l'espace de vie des locuteurs (l'île de Martha's Vineyard, New York, une grande surface new-yorkaise, v. Labov 1972). Dans ce cadre théorique, l'espace est donné comme un fait objectif, stable et il n'est guère problématisé.

C'est dans le cadre de l'anthropologie linguistique que nous assistons à une double vision de l'espace [4]. En ethnographie de la com-

3. Pour une analyse des procédés rhétoriques utilisés par Malinowski en tant que stratégies d'objectivisation textuelles, le lecteur pourra se référer à Clifford 1983.

4. Cette double vision nous la retrouvons également dans le cadre théorique de la Hu-

munication, il occupe une place centrale dans la grille d'analyse – SPEAKING – proposée par Hymes en 1967 et 1972. La lettre « S » avec sa double caractérisation physique et socioculturelle (*Setting* et *Scene*) est consacrée à la description du cadre spatio-temporel de l'événement de communication (*speech event*). Ainsi, le *setting* se réfère aux dimensions spatio-temporelles de l'événement (par exemple, de 8 heures à 12 heures dans la salle 410 à Censier) alors que la *scene* renvoie à sa définition culturelle et aux cadres d'interprétation (Goffman 1974) mobilisés par les acteurs au cours de leurs pratiques quotidiennes (« c'est un cours, une réunion de travail, un lieu d'échange d'informations… »). Par exemple, aux Îles Samoa, les participants peuvent réinterpréter les frontières spatiales d'un événement grâce à la disposition de leurs corps (Duranti 1992a : 48). Dans ce cadre, la disposition des corps à l'intérieur d'un espace domestique peut configurer différents types de salutations (Duranti 1992b) ainsi que dévoiler le statut social des participants (Frake 1975, Keating 2000).

D'une part, l'espace correspond à l'environnement de la situation (l'espace d'un supermarché ou d'une rue par exemple) ; d'autre part, il est modifié par les pratiques et les déambulations des participants [5]. Les pratiques langagières et les conduites corporelles des acteurs peuvent créer ainsi de nouvelles spatialités et redéfinir les frontières de l'espace en « privé », « public », « scène », « coulisse » (Goffman 1959, Proth 2002). L'arrangement des corps des participants délimite également les frontières « symboliques » du groupe et de l'espace interactionnel et le mode de fonctionnement des interactions (Goffman 1963, Kendon 1992, Mondada 2001, Goodwin 2003, De Stefani 2006).

L'idée que les pratiques des participants puissent redessiner les frontières spatiales nous amène à penser l'espace et ses frontières moins dans les termes d'entités stables que sous la forme de ressources changeantes et mobiles entretenant un lien très fort avec l'organisation de l'action (Mondada 2000, 2005a, 2005b). Dans ce cadre, les pratiques de *code-switching* peuvent être conçues comme une ressource utilisée par les participants pour revendiquer une identité multiple transfrontalière (Besnier 2003). Le caractère instable, fictif des frontières a été également souligné avec force par la chercheuse post-féministe Gloria Anzaldua 1987. Dans son travail, la fron-

man Geography grâce aux travaux de Tuan (Tuan 1977 : 54) proposant une distinction entre l'espace désincarné des pratiques (*space*) et tel qu'il est constitué par les activités et les interactions des acteurs sociaux (*place*).

5. À ce propos, nous renvoyons le lecteur aux dichotomies proposées par de Certeau (lieu *vs* espace : « l'espace est un lieu pratiqué » [1990 : 173]) et Lave (*arena* vs. *setting : "there is a distinction to be made here between the constraints imposed by the supermarket as arena and the constructable, malleable nature of the setting in relation with the activity of particular shoppers"* [1988 : 151]).

tière géographique (entre par exemple Mexique et États-Unis) devient une sorte de métaphore à partir de laquelle il est possible de repenser de nouveaux espaces identitaires et linguistiques, au sein desquels de nouvelles identités prennent corps (le cas de la *mestiza*). Ainsi, la frontière devient un espace identitaire, mais aussi politique, à l'intérieur duquel de nouvelles formes de combat politique et de sociabilité sont proposées [6].

C'est autour du rôle joué par les conduites corporelles des participants dans la constitution d'un espace et d'une frontière interactionnels que nous concentrerons notre attention à partir de deux corpus différents. Après avoir donné quelques informations concernant les corpus sur lesquels nous travaillerons (§ 2), nous montrerons comment les pratiques de constitution d'un espace interactionnel ne peuvent faire l'économie d'une reconfiguration des formats de participation rendus intelligibles dans les activités du groupe (§ 3). De ce fait, nous proposerons quelques éléments de réflexion autour du lien possible entre espace, activités et identités (§ 3, 4).

2. LES DONNÉES

Les analyses que nous présentons ici puisent leur inspiration de données vidéo enregistrées dans deux situations différentes. Le premier corpus (Champsiaux 2005) se focalise sur une séance de rendu de notes dans une classe d'un lycée professionnel situé en région parisienne. Le second (Nectoux 2005) est représenté par l'enregistrement d'une séance d'échauffement d'un groupe d'acteurs dans une salle de théâtre parisien.

Dans le corpus « théâtre », les participants font partie d'une équipe de jeunes acteurs qui se réunit pour répéter le texte d'une pièce. Avant de commencer le véritable travail de répétition, les participants se disposent en cercle (image 2) et commencent sous le guide avisé de la metteuse en scène à pratiquer des exercices d'échauffement, d'étirement et de respiration.

Notre intérêt se situera au niveau d'un problème qui se pose à l'ensemble du groupe : comment intégrer dans le groupe déjà constitué en cercle l'arrivée de deux retardataires ? Et encore, de quelle façon ceux qui sont arrivés en retard rejoignent-t-ils les activités du groupe sans pour autant interrompre ou rompre la cohésion et la frontière du groupe constituée par la disposition des corps ?

6. Le caractère artificiel des frontières et la façon dont l'histoire et une pensée ancrée dans le cartésianisme et le positivisme des Lumières ont configuré l'espace par et dans les frontières des cartographes ont été soulignés également par Kirby 1996.

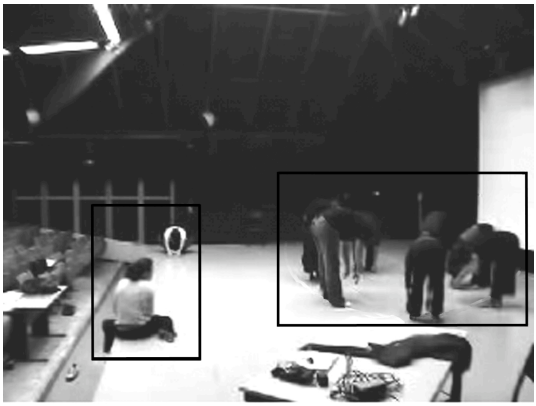


Image 2.

Dans le corpus « école », notre attention se focalisera autour des effets provoqués par la distribution d'un document (un relevé de notes) dans les formats de participation émergeant par la disposition des corps assis sur les bancs d'un lycée.

Image 3.

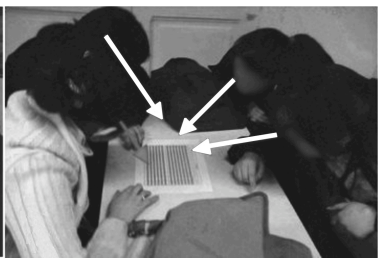


Image 4.

Dans ce cas, c'est un objet (le relevé de notes, image 5) qui configure le groupe à la fois en tant qu'espace d'interaction et de participation et qui va déterminer un mode d'activité et d'interaction particuliers (lecture collective avec pointage sur la feuille).

2°3	2e TRIMESTRE								
	25-nov	06-déc	04-janv	13-janv	24-janv	03-févr	15-févr		moyenne
Groupe 1	C 6	C 7	C 8	C 9	C 10	C 11	C 12	Dev. Sup.	2e trim
[illegible]	18,5	15,5	11,5	11,3	13,5	18,5	12,5		14,5
[illegible]	20,0	17,0	17,0	19,5	17,0	x	20,0		18,4
[illegible]	3,5	11,0	4,0	12,1	8,5	17,0	14,0		10,1
[illegible]	11,0	9,0	12,5	11,0	18,0	15,5	14,0		13,0

Image 5.

3. MODALITÉS DE CONSTITUTION D'UN ESPACE ET DE SES FRONTIÈRES

Nos analyses débuteront par un extrait du corpus « école » visant à rendre intelligible la façon dont les participants traitent la frontière et la constitution d'un espace interactionnel, en même temps qu'ils sont engagés dans une activité de lecture des notes.

```
(1) Ecoleclip6c'estqui
1 A *c'est de l'anglais et*#de l'espagnol
    *passe la feuille à C*
  C                        #prend la feuille —>
```

```
2 B +de l'espagnol/+#
    +en se tournant+
  C —> pose la feuille sur la table#
    (0.5)
3 B +non c'est de l'espagnol+ c'est
    +pointe sur la feuille+
```

```
4   l'anglais
5 C mhm
6   (3)
7 B +c'est qui dix-huit qua- quatre+
    +pointe sur la feuille —>
```

```
8 C c'est qui/
9 B ÇA+ +c'est qui vingt/ (1) auguSTIN/+
    —>+ +pointe sur une case de la feuille+
```

Dans cet extrait, le passage d'un relevé de notes de C à A (ligne 1) provoque un changement dans l'espace de participation et dans les pratiques de participants (image 6).

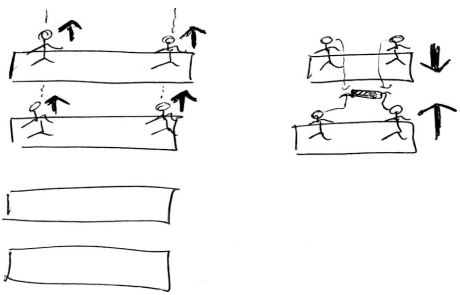


Image 6, notes de terrain.

L'arrangement des corps autour de la feuille délimite d'une part les frontières du groupe et de l'espace interactionnel au sein duquel les pratiques sont accomplies et d'autre part le mode de fonctionnement des interactions (Goodwin 2003 : 36). Les quatre corps des participants orientés vers la recherche des notes sur le bulletin favorise une

lecture croisée du document par pointage (lignes 3, 7, 10) avec des questions portant sur les matières concernées par les cases du document (lignes 1, 2, 3, 4) et les détenteurs des notes (lignes 7, 8, 9). La façon dont les tours se succèdent les uns après les autres est proche de la méthode du *tying* (Goodwin 2006) où les locuteurs en prenant la parole (lignes 2, 3, 4 - lignes 8, 9) exploitent des formats morphosyntaxiques antérieurs (lignes 1 à 7) :

```
(1A) Ecoleclip6c'estqui
1 A c'est de l'anglais et du l'espagnol
2 B de l'espagnol/
3 B non c'est de l'espagnol c'est
4 B l'anglais
```

C'est de X
↓
De X
↓
Non c'est de X

```
7 B c'est qui dix-huit qua- quatre
8 C c'est qui/
9 B ÇA c'est qui vingt/ (1) auguSTIN/
```

C'est qui X
↓
C'est qui
↓
C'est qui X

De cette façon, les participants s'approprient le document qu'ils sont en train de lire en dénommant des colonnes par le biais des matières (espagnol, anglais) et en reconfigurant l'ordre de lecture par rapport à la recherche des étudiants qui ont eu les meilleures notes (« 18.4 », ligne 7, et « 20 » ligne 9). De ce fait, on peut appréhender le texte moins comme une entité stable et figée que dans les termes d'un document polyphonique auquel les participants donnent plusieurs voix (les *voicing texts* de Hanks 1989) au cours de leurs conduites verbales et non verbales. La construction ou déconstruction de la frontière est ici rendue pertinente par les acteurs sur plusieurs niveaux :

– l'établissement d'un nouvel espace interactionnel par le changement de posture des participants (images 3 et 4) ;
– la construction de nouvelles frontières sociales entre les étudiants par la mise en valeur des résultats obtenus ;
– la déconstruction de l'espace typographique du texte « relevé de notes » par les pratiques du pointage rendant davantage pertinentes

certaines cases en dépit des autres.

L'idée que les conduites des participants puissent constituer un espace d'interaction avec un focus d'attention conjointe (Goffman 1963, Kendon 1992) est en opposition avec une vision ontologique de l'espace entendu en tant qu'entité stable, matérielle, non investie par les participants. Dans l'extrait qu'on vient d'analyser, c'est l'objet « relevé de notes » qui reconfigure la disposition des corps par rangs (image 3) à un format privilégiant de nouveaux espaces de participation (en carré, image 4) et qui détermine un mode d'activité et d'interaction spécifiques (lecture collective avec pointage sur la feuille).

Dans le corpus « théâtre », la frontière entre les deux groupes est déjà là et elle est rendue intelligible par la façon dont les corps des participants occupent l'espace (image 2). Le cercle que les corps des participants semblent constituer avec leurs pratiques corporelles est le résultat d'un engagement collectif autour de la pratique de l'échauffement.

C'est l'organisation de leurs corps dans l'accomplissement d'une activité qui permet l'émergence de cette forme reconnaissable et analysable par tous en tant que « cercle » [7] :

Image 7, notes de terrain.

Image 8.

Ce déploiement physique illustre une forme d'interaction focalisée (*focused encounter,* Goffman 1963) avec un haut degré de structuration. L'interaction focalisée de ce fait renvoie au rassemblement et à la collaboration physique de plusieurs personnes autour de l'activité « échauffement ». Cette configuration « en cercle » permet d'appréhender les membres en tant qu'une unité de participation, que l'on peut distinguer des deux participants arrivés en retard se situant aux marges du plateau pour ne pas déranger une activité qui est déjà en

7. L'émergence de la forme « cercle » en tant qu'*accountable* (intelligible, observable et descriptible) vaut aussi pour l'ethnographe comme le montre le dessin tiré de ses notes de terrain (image 7).

cours (images 2 et 9). Le groupe au centre exhibe une certaine unité non seulement par la forme que les corps des membres arrivent à rendre visible mais aussi par la coordination nécessaire à l'accomplissement collectif d'une pratique [8]. D'ailleurs, s'y introduire ou s'en éloigner impliquerait une modification importante de la structure qui demande à être organisée comme dans l'exemple suivant :

Image 9.

(2) échaufclip3front

Actions se déroulant au bord		Act. se déroulant au centre	
	1	F	on pourrait xxx en s'écartant xxx=
	2	tla [9]	*s'écartent les uns des*
	3		*autres en rampant* — →
	4	G	*tousse fort* (1s) venez/les.les deux euh
	5		très en r-tard/
V & O *commencent à*	6	L et	après on revient \ @
rejoindre le groupe			donc c'est. @ par les
— — — — — — — — — —		tla	— — — — —> @
— — — — — — — — — —	7	L	fesses\ HOP/ #E::t on tire#
— — — — — — — — — —			
— — — — — — — — — —	8	v & o	*#rejoignent le groupe#*
— — — — — — — — — —>		tlm	*tire par les fesses*

8. Comme le disent De Stefani et Mondada (2007 : 134) ce qui constitue un groupe ou une paire reconnaissables en tant que tels (la *togetherness*), c'est l'exhibition d'un engagement commun *(common engagement)* dans l'action, la coordination des mouvements, des regards et encore de tout un tas de gloses corporelles.

9. Pour le sens de TLM et TLA, se référer aux conventions de transcription à la fin de ce texte.

Image 10.

L'intégration de V et de O au sein du groupe (lignes 7 et 8 colonne de droite, image 10) se fait moins de façon abrupte que par petites touches. En effet, leur entrée (lignes 6 et 7 colonne de gauche, ligne 7 colonne de droite) est préparée et accomplie à l'aide de deux paires adjacentes. À la proposition d'un élargissement du groupe verbalement proposée (ligne 1 colonne de droite) suit l'accomplissement corporel de la proposition (ligne 2 colonne de droite). Ensuite, l'élargissement du cercle constitué par les corps des participants laissera la place pour une invitation explicite (lignes 4 et 5 colonne de droite) qui sera suivie par une acceptation (ligne 6 colonne de gauche). C'est seulement à ce moment-là que les deux « retardataires » pourront enfin faire partie du groupe (lignes 7 et 8 colonne de droite).

L'invitation de G (lignes 4 et 5) configure V et O en tant que destinataires ratifiés, alors que jusque là, ils n'étaient que des « tiers » (Goffman 1981 : 141), c'est-à-dire des participants non ratifiés par les activités du groupe tout en ayant un accès auditif et visuel à ce qui se passait au centre de la salle. En effet, le tour de G (lignes 4 et 5 : « venez/ les.les deux euh très en r-tard/ ») permet d'appréhender le changement du statut participationnel des deux retardataires comme étant réflexivement lié à un changement d'espace (des bords au centre du plateau) et d'activité (échauffement individuel et collectif).

La dichotomie entre « les deux retardataires » et « le reste du groupe » est rendue intelligible à la fois par leurs emplacements dans deux espaces différents et distincts à l'intérieur du plateau (image 9) et par les ressources linguistiques utilisées par F « on » (ligne 1) se référant au « reste du groupe » et G « venez/ les.les deux euh très en r-tard/ » (lignes 4 et 5) se référant aux participants assis aux bords du plateau et catégorisés en tant que « retardataires ».

De plus, G par son intervention indexe un rôle de meneur du jeu partagé socialement avec F (ligne 1) et L (lignes 5 et 8) comme dans l'exemple suivant :

```
(3) échauffclip2boxe
1 G     on va faire un peu d- boxe
2 L     ouais\ ça va faire du bien ça/
3 G & L commencent à donner des coups de poing dans le vide
4 G     ALLEZ/ +BOXEUR IMAGINAIRE/
5 tlm          +donne des coups de poing dans le vide en
6       poussant des « houo houo houo » — — — — —>
```

Dans cet exemple, G n'indexe pas seulement son rôle de meneur du jeu pour l'activité d'échauffement mais rend linguistiquement intelligible la constitution et la stabilisation d'un groupe à l'aide du « on » inclusif (ligne 1). Par ailleurs, la mise en visibilité de ce groupe n'est pas seulement le fruit de ce « on » s'adressant à tous les membres autour d'elle, mais aussi le résultat d'un ensemble d'activités accomplies ensemble (lignes 2 à 6). Dans ce cas, la dimension collective du mouvement (ligne 6) est graduellement préparée à l'aide de ressources verbales et non verbales (lignes 1 à 4).

4. QUELQUES REMARQUES CONCLUSIVES

Les analyses que nous avons présentées dans ce texte nous ont permis de poser quelques questions concernant l'articulation possible entre espace, activité et constitution d'un groupe :

– Comment les participants reconfigurent-ils l'espace en espace d'attention conjointe (espace d'échauffement et de lecture collective) ?
– De quelle façon les participants passent-ils d'un espace (et/ou d'une activité) à l'autre en reconfigurant à la fois la frontière du groupe et de l'espace ?
– De quelle façon un changement d'activité et un changement d'espace provoquent-ils un changement d'identité dans la configuration des formats de participation ?

Ces questionnements émergeant dans les ébauches d'analyse proposées dans cette étude nous ont permis d'appréhender l'accomplissement de la frontière grâce aux configurations corporelles des participants en action. La construction et/ou l'élargissement d'un cercle (corpus Théâtre) ou d'un carré (corpus Ecole) fait appel à des espaces interactionnels, de participation et d'attention conjointe autour d'une activité émergeante (l'échauffement et la lecture). De ce fait, il est possible d'envisager un lien réflexif entre l'espace, les activités et l'identité des participants. Dans ce cadre, il est possible de concevoir l'espace et la frontière dans leur dimension incarnée, interactionnelle et d'envisager la constitution d'un groupe au prisme de son émergence dans et par le temps de l'interaction.

CONVENTIONS DE TRANSCRIPTION [10]

= enchaînement rapide entre deux tours ;

. et .. et ... notent des pauses petites, moyennes, longues non chronométrées ;

(1 s) note une pause plus longue, en secondes (à partir d'une seconde) de manière non mesurée ;

: note un allongement syllabique ;

– note la troncation d'un mot esquissé ;

/ et \ notent les montées et descentes intonatives ;

les CAPITALES notent un volume fort de la voix ;

xxx notent un segment incompréhensible ;

délimitent les actions décrites (à la ligne successive) et les rapportent à la temporalité de la parole (d'autres signes, comme ++, peuvent être utilisés de la même manière quand plusieurs types de phénomènes et/ou plusieurs locuteurs sont distingués) ;

— — indique la poursuite de l'action décrite ;

— —> indique que l'action décrite se poursuit à la ligne suivante ou sur plusieurs lignes.

Pour l'extrait « échauffement au théâtre », nous avons proposé :

– Deux colonnes désignant des actions se déroulant dans deux espaces distincts à l'intérieur de la scène théâtrale (à gauche le bord, à droite le centre du plateau) ;

– TLA (tous les autres) : lorsque l'action est accomplie par presque la totalité des participants, exception faite par ceux qui sont au bord de la scène (V et O) ;

– TLM (tout le monde) : lorsque l'action est accomplie par la totalité des participants.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

BESNIER Niko, 2003, "Crossing genders, mixing languages: the linguistic construction of transgenderism in Tonga", *in* J. Holmes and M. Meyerhoff (eds.), *Handbook of Language and Gender*, Oxford, Blackwell: 279–301.

DE CERTEAU Michel, 1990, *L'Invention du quotidien. Arts de faire 1*, Paris, Gallimard.

CHAMPSIAUX Florent, 2005, *« On va voir c'est qui la meilleure » : positionnement social, textes et pratiques dans l'interaction,*

10. Inspirées des conventions élaborées par le laboratoire Icar de Lyon 2.

mémoire de maîtrise, ILPGA - Institut de linguistique et phonétique générales et appliquées, Paris 3 - Sorbonne Nouvelle.

CLIFFORD James, 2002, « De l'autorité en ethnographie. Le récit anthropologique comme texte littéraire », dans D. Céfaï (éd.), *L'Enquête de terrain*, Paris, La Découverte : 208-233 (1re éd. *L'Ethnographie*, 1983, vol. 79, 90-91 : 87-118).

DE STEFANI Elwys, 2006, « L'accomplissement du contexte pendant les courses au supermarché : espace, objets et cadre participatif », *Verbum* (numéro spécial coordonné par Lorenza Mondada « La pertinence du contexte : contributions de l'ethnométhodologie et de l'analyse conversationnelle »), 28, 2-3 : 175-202.

DE STEFANI Elwys et MONDADA Lorenza, 2007, "L'organizzazione multimodale e interazionale dell'orientamento spaziale in movimento", *Bulletin Suisse de Linguistique Appliquée* (numéro spécial coordonné par Elwys De Stefani, « Les données vidéo dans la recherche linguistique »), 85 : 131-159.

DURANTI Alessandro, 1992a, *Etnografia del parlare quotidiano*, Roma, La Nuova Italia Scientifica.

DURANTI Alessandro, 1992b, "Language and bodies in social space: Samoan ceremonial greetings", *American Anthropologist*, 94: 657–691.

FRAENKEL Béatrice, 2002, *Les Écrits de septembre. New York 2001*. Paris, Textuel.

FRAKE Charles, 1975, "How to enter a Yakan house", in M. Sanches and B.G. Bount (eds.), *Sociocultural Dimensions of Language Use*, New York, Academic Press: 24–40.

GOFFMAN Erving, 1959, *The Presentation of Self in Everyday Life,* tr. fr. 1973 *La Mise en scène de la vie quotidienne. La présentation de soi*, vol. 1, Paris, Minuit.

GOFFMAN Erving, 1963, *Behaviour in Public Places*, New York, Free Press.

GOFFMAN Erving, 1974, *Frame Analysis, An essay of the Organisation of experience*, tr. fr. 1991 *Les Cadres de l'expérience*, Paris, Minuit.

GOFFMAN Erving, 1981, *Forms of Talk*, tr. fr. 1988, *Façons de parler*, Paris, Minuit.

GOODWIN Charles, 2003, "The semiotic body in its environment", in J. Coupland and R. Gwyn (eds.), *Discourses of the Body*, New York, Palgrave Macmillan: 19–42.

GOODWIN Charles, 2006, "Retrospective and prospective orientation in the construction of argumentative moves", *Text & Talk*,

4/5: 443–461.

HANKS William, 1989, "Text and textuality". *Annual Review of Anthropology*, 18: 95–127.

HYMES Dell, 1962, "The ethnography of speaking", in T. Gladwin and W.C. Sturtevant (eds.), *Anthropology and Human Behaviour*, Anthropological Society of Washington (DC): 13–53.

HYMES Dell, 1972, "Models of the interaction of language and social life", in J.J. Gumperz and D. Hymes (eds.), *Directions in Sociolinguistics: The Ethnography of Communication* New York, Holt, Rinehart & Winston: 35–71.

KEATING Elizabeth, 2000, "Moments of hierarchy : constructing social stratification by means of language, food, space and body in Pohnpei, Micronesia", *American Anthropologist,* 102 (2): 303–320.

KENDON Adam, 1992, "The negotiation of context in face to face interaction", in A. Duranti and C. Goodwin (eds.), *Rethinking Context*, Cambridge, Cambridge University Press: 323–334.

KIRBY Kathleen, 1996, "Remapping Subjectivity. Cartographic vision and limits of politics", in N. Duncan (ed.) *Body Space. Destabilising Geography of Desire and Sexuality*, New York, Routledge: 45–55.

LABOV William, 1972, *Sociolinguistic patterns*, Philadelphia, Univ. of Pennsylvania Press ; tr. fr. 1976, *Sociolinguistique*, Paris, Minuit.

LAVE Jean, 1988, *Cognition in Practice*, Cambridge, Cambridge University Press.

MALINOWSKI Bronislaw, 1922, *Les Argonautes du Pacifique Occidental*, Paris, Gallimard.

MONDADA Lorenza, 2000, *Décrire la ville. La construction des savoirs urbains dans l'interaction et dans le texte*, Paris, Anthropos.

MONDADA Lorenza, 2001, « Intervenir à distance dans une opération chirurgicale : l'organisation interactive d'espaces de participation », *Bulletin Suisse de Linguistique Appliquée* (numéro spécial « Communiquer en milieu hospitalier : de la relation de soins à l'expertise médicale », L. Gajo et L. Mondada [éds]), 74 : 33-56.

MONDADA Lorenza, 2005a, « Espace, langage, interaction et cognition : une introduction », *Intellectica*, 41-42 : 7-23.

MONDADA Lorenza, 2005b, « La constitution de l'*origo* déictique comme travail interactionnel des participants : une approche praxéologique de la spatialité », *Intellectica*, 41-42 : 75-100.

MONDADA Lorenza et RENAUD Patrick (éds), 2001, *La Linguistique à l'épreuve du terrain urbain, ARBA 13,* ILPGA - Institut de linguistique et phonétique générales et appliquées, Université Paris 3 - Sorbonne Nouvelle, et Université de Bâle, Romanisches Seminar.

NECTOUX Anaïs, 2005, *Les Corps-en-action : l'accomplissement multimodal de l'échauffement dans une salle de théâtre*, mémoire de maîtrise, ILPGA - Institut de linguistique et phonétique générales et appliquées, Université Paris 3 - Sorbonne Nouvelle.

PROTH Bruno, 2002, *Lieux de drague : scènes et coulisses d'une sexualité masculine*, Toulouse, Octares.

TUAN Yi-Fu, 1977, *Space and Place. The Perspective of Experience*, London, Edward Arnold.

15

ALL THE THINGS YOU ARE : ACTIVITÉ MULTIMODALE, FRONTIÈRE ET MUSIQUES IMPROVISÉES EN RÉPÉTITION

Nicolas ROLLET
Université Paris 3 - Sorbonne Nouvelle
ED 268, EA 1483

Lors d'une session de répétition d'un trio de musiques improvisées [1], (proto)typiquement, les participants commencent à jouer ensemble, s'arrêtent pour aborder un point de ce qui vient d'être joué (et qui a éventuellement posé problème), reprennent la performance musicale, s'arrêtent, discutent, passent à un autre morceau, etc. Sans même un travail de type ethnographique, on peut dire qu'une telle conception relève du « sens commun » ; une autre manière de le dire serait de rappeler qu'on imagine mal des musiciens sur scène s'arrêter en pleine performance pour traiter d'un problème : on joue quoi qu'il advienne. Ce qui notamment définit une séance de répétition est donc la possibilité pour les participants de discuter, reprendre, reformuler (musicalement et verbalement) ; on aurait alors deux pôles d'activité se répartissant en phases conversationnelles et musicales (au sens d'une performance collective produisant des notes, des rythmes). Partant de ce point de vue général, un questionnement générique peut émerger qui sous-tendra des aspects méthodologiques et théoriques (section 1), avant l'analyse de trois extraits (section 2) : Peut-on envisager la notion de *frontière* entre les deux pôles d'activité énoncés plus haut, comme une activité à part entière ; et peut-on alors décrire les méthodes mises en œuvre par les interactants pour la « réaliser » (§ 2.1 et § 2.2) ? Est-il toujours pertinent d'opposer ces deux pôles (§ 2.3) ?

1. Un grand merci aux membres du groupe *Oui monsieur !* à la fois pour leur accueil et pour l'intérêt qu'ils ont porté à mon travail.

1. MÉTHODOLOGIE ET ASPECTS THÉORIQUES : *ACCOUNTABILITY* DE LA FRONTIÈRE

1.1 Décortiquer le terme « frontière » : limite et structuration

Dans un premier temps, il convient de revenir sur ce terme de « frontière », d'en éclaircir les contours. Comme il a été évoqué en introduction, j'ai pu observer que, trivialement, dans une séance de répétition de ce trio, il semblait y avoir une frontière entre l'activité conversationnelle et l'activité musicale selon une logique de phase. Le terme est donc entendu comme synonyme de séparation ou délimitation : on observe qu'à un moment les participants jouent de la musique, et qu'à un autre ils discutent. Ainsi, avec la notion de séparation se dégagent deux aspects : (1) à quel endroit limite dans le flux des interactions peut-on dire « là il y a une frontière » et quelles ressources j'utilise en tant qu'observateur pour avancer une telle assertion ? et (2) s'agit-il alors d'une segmentation exogène du flux (i.e. incombant à l'observateur, point de vue *etic*), ou bien les participants rendent-ils eux-mêmes intelligible cette délimitation dans leurs activités (point de vue *emic*) ? Ce dernier point (le point de vue *etic* vs *emic*, dans la description) nous amène à poser un principe méthodologique en même temps qu'une première question pour l'analyse : Quand et comment les participants mettent-ils en œuvre une frontière entre activité musicale et activité conversationnelle ?

La notion de *frontière* va donc renvoyer à celle de *structuration du flux des interactions*, et de séquentialité (Schegloff 1968, Sacks 1992) ; et il s'agira dans nos extraits de le (dé)montrer et le documenter : qu'est-ce que la frontière, selon notre orientation méthodologique et théorique, en termes d'espace, de temps, d'action, de coopération ?

Pour aborder ces questions, trois extraits tirés d'un corpus audiovisuel seront analysés, trois extraits d'une même phase de travail d'un morceau intitulé *Y a des limites au scandale*, et représentés dans ce texte en respectant l'ordre chronologique.

1.2 *Accountability* de la frontière : le point de vue des membres

Si nous cherchons à documenter la manière dont les participants s'y prennent pour établir des frontières entre activités, structurer le flux des interactions, alors les ouvertures et clôtures de séquence (Sacks & Schegloff 1973) – et il s'agira de montrer d'ailleurs qu'on a bien affaire à des séquences – constitueront des lieux déterminants. En effet, ces lieux, avant de constituer des objets examinés par le chercheur, sont des moments qui rendent intelligibles des problèmes pratiques pour les participants : comment faire signe qu'il serait pertinent d'arrêter de jouer pour évaluer, donner des perspectives sur la performance musicale ; comment se coordonner pour clôturer une conversa-

tion et s'orienter vers la performance musicale collective, etc. Puisque nous mettons en rapport *frontière* et *structuration*, il devient clair que l'analyse de celle-là reposera sur une description de celle-ci selon l'examen des modes de transition entre phases successives : le commençant ou naissant ; le présent ; le finissant [2].

Nous allons donc nous intéresser à ce qui dans nos données audio-visuelles relève d'une observabilité, intelligibilité, descriptibilité, bref d'une *accountability* (Garfinkel 1967) vis-à-vis du terme générique « frontière » qui regroupe nous le verrons, des dimensions catégorielle et séquentielle. Or, si l'on trouve qu'il est intéressant de regarder *quand et comment* les participants rendent observables des frontières entre activités (extraits A et B), le fait qu'on puisse également observer et analyser des extraits où manifestement il n'y a pas de frontière catégorielle entre musique et conversation (extrait C) mais où on peut cependant détecter des frontières séquentielles, présente également un intérêt. En effet, l'absence de frontière catégorielle entre musique et conversation nous poussera à nous demander alors, pour reprendre le *why that now* méthodologique en Analyse Conversationnelle (Schegloff 1986) : *pourquoi une frontière là maintenant* ? Et à proposer d'examiner la correspondance ou non entre frontière séquentielle et frontière catégorielle vis-à-vis de ces deux objets — conversation et musique.

Ces aspects méthodologiques éclairent également certains aspects théoriques. En effet, dire que l'on cherche à documenter la manière dont, dans un *ici et maintenant*, les participants rendent intelligibles et descriptibles des frontières entre performance musicale collective et conversation, c'est opter pour une vision praxéologique de la frontière ; c'est chercher à examiner, dans une *configuration contextuelle* particulière (Goodwin 2000), la façon dont un ensemble de *ressources sémiotiques* (Goodwin 2003) à disposition (le corps, les conduites verbales, les regards, les objets-en-action) est mobilisé par les participants pour « faire frontière ».

Dans une précédente recherche et sur le même terrain, j'avais entrepris de décrire l'orientation collective de ces trois musiciens vers la focalisation autour de la performance musicale, la clôture de cette focalisation (considérée davantage comme le résultat de conduites observables que comme l'expression d'une démonstration d'intention), et l'ouverture d'une séquence conversationnelle dans laquelle il était fréquemment question de la performance musicale vécue (par des échanges évaluatifs par exemple), et où de petites conduites musicales « individuelles » pouvaient émerger un peu à la manière d'un *byplay*

2. Ces trois dimensions sont ici reprises de Schegloff qui, à propos des énonciations en conversation, évoque trois phases que celles-ci traversent via leurs traitements et déploiements par les participants : *incipient, current, prior* (Schegloff 1996).

(Goodwin 1991) ou d'une *communication collusoire* (Goffman 1964) – mais qui n'ont rien à voir du point de vue de l'espace de participation avec l'engagement [3] collectif pour jouer ensemble un morceau. Tout comme une variabilité de *position* (Goffman 1987) dans l'organisation des activités conversationnelles, les (ethno)méthodes mobilisées pour opérer les transitions entre les phases conversationnelles et musicales rendaient intelligibles des variations dans les formats de participation (par exemple sur la façon de prendre en charge le décompte), et plus généralement des négociations moment-par-moment sur la manière d'organiser, de structurer ces transitions (Rollet 2006).

La question portera essentiellement ici sur l'examen des procédures employées par les participants pour construire de façon dynamique des espaces interactionnels distincts. Et à travers la documentation de ces procédures (en suivant les questions *quand, comment et pourquoi*), nous voulons aborder l'idée des *frontières dans l'interaction.*

L'attention vis-à-vis du raisonnement pratique des membres implique de considérer les activités musicales et conversationnelles dans les *occasions socialement organisées de leur usage* (Weeks 1990 : 352). Nous serons ainsi moins intéressés par la performance musicale en tant que telle, que premièrement par les types de collaboration, de coparticipation que l'orientation vers la performance musicale collective implique ; et deuxièmement par la gestion de la temporalité, non pas vis-à-vis de la performance d'un morceau de musique, mais vis-à-vis de l'organisation, de la structuration des activités en phases, pendant la séance de répétition.

2. ANALYSES [4]

2.1 *Mean to me* : Clôturer une séquence musicale, ouvrir une séquence conversationnelle, deux cas exemplaires

> *In order for human beings to coordinate their behaviour with that of their coparticipants, in the midst of talk participants must display to one another what they are doing and how they expect others to align themselves toward the activity of the moment.* (Goodwin & Goodwin 2004 : 222) [5]

Guitare : Marc (MA / ma) ;
Clarinette basse : Louis (LO / lo) ;
Batterie : Denis (DE / de).

3. Pour une vision interactionniste et multimodale de l'engagement et du désengagement, comme orientations observables, voir Goodwin, 1981, chapitre 3.

4. La convention de transcription figure en fin de texte.

5. « Dans le but pour les êtres humains de coordonner leur comportement avec celui de leurs coparticipants, dans le flux du parlé les participants doivent manifester aux uns et aux autres ce qu'ils font et ce qu'ils attendent des autres sur leur façon de s'aligner vis-à-vis de l'activité du moment. »

Attribution des signes pour les conduites non verbales :

```
ma   ‡
de   ¥
lo   +
deux participants et plus  *
```

• Extrait A

```
(6' de Oui181005 extse2dv2.dv)
213.    *(22s)*
        *jouent ensemble*
214.DE  <peut l'refaire ((regardant LO))>/
215.MA  =moi j'trouve ça [marche bien/
216.LO                   [<((point.doigt))c'tait pas mal
217.    là]>hein/
```

On localise le passage de la performance musicale collective à une phase[6] d'activité conversationnelle entre L213 et L214 avec ce premier tour de parole de Denis. Pour localiser et décrire la transition entre phase musicale et conversationnelle, c'est-à-dire la façon dont les participants structurent ce passage et par conséquent délimitent deux espaces interactionnels, nous avons affiné la transcription :

```
213.    ((démarrent ensemble))
213a.   (16.7s)‡(1.1s)‡
     ma        ‡regarde DE‡main dr.bouche&reg.DE---->
213b.   (2.1s)‡+¥(0.8s)¥‡(0.4s)+(0.7s)¥+(0.5s)
     ma ----->‡reg.LO--‡reg.DE avec mvt tête v.LO&DE-->L219
     lo       +reg. vers DE+reg.MA+reg.DE&cont.jouer--->
     de       ¥reg. MA¥mvt tê.v.MA&mainscuisses¥reg.LO-->
214.DE  +<peut l'refaire/((mettant bagu.dans une main))>
    lo  ->stop&reg.DE------------------------------->L246
215.MA  =‡moi j'trouve ça[marche bien/
        ->‡reg.LO&pos.main--------------->L223
216.LO                   [<((point.doigt))c'tait pas mal
217.    là]hein/>
```

6. Dans ce travail, le terme de *phase* sera peu distinct de celui de *séquence* ; en Analyse Conversationnelle on peut cependant trouver matière à distinction. La séquence est un moment interactionnel, une phase bornée par une ouverture et une clôture via les conduites des participants, alors qu'une phase n'est pas nécessairement une séquence ; par exemple un participant peut exhiber une invitation à s'orienter vers une phase d'activité mais comme cette invitation n'est pas ratifiée ou ne déclenche pas d'affiliation, il n'y a pas ouverture d'une séquence correspondante. Dans ce travail il sera aussi question de séquence lorsqu'on va évoquer des parties de la composition musicale : ouverture d'une séquence d'improvisation libre, clôture de cette séquence par un « appel » et orientation vers la performance d'un thème ou d'une partie écrite par exemple. C'est pourquoi, pour ne pas obscurcir le tableau, nous ne faisons pas de différence fondamentale entre les deux termes, mis à part l'idée selon laquelle on parlera d'orientation vers une phase et d'ouverture de séquence.

Remarque : plutôt que de renuméroter les lignes de transcription, nous avons choisi d'ajouter les lettres *a* et *b*, ainsi la ligne L214 correspond toujours à la transcription de départ.

Nous allons tout d'abord nous focaliser sur les conduites corporelles des participants au bout des 20 secondes de performance musicale, c'est-à-dire ce qui se passe entre L213a et L214.

Premièrement, il est frappant d'observer que les conduites de Denis et Marc rendent observable quelque chose de l'ordre de la position expectative ; ils semblent se désengager de la performance musicale tout en étant encore « dedans » : Marc a éloigné sa main droite du chevalet (L213a) vers ses lèvres [7] ; Denis a les mains posées sur les genoux, une baguette dans chaque main au-dessus du bord de la caisse claire (L213b-214).

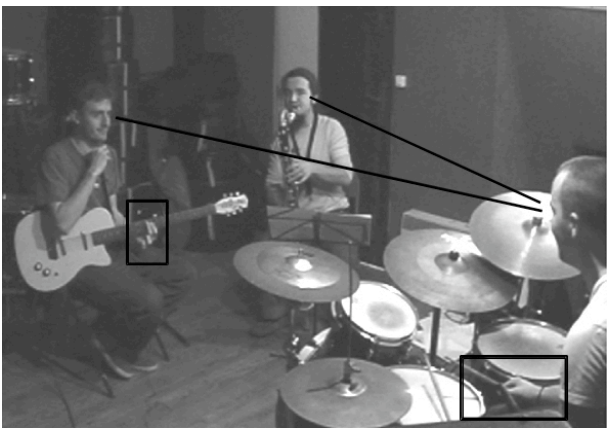


Image 1. L213b

Les conduites corporelles de Marc (regards, sourires et hochements de tête) vis-à-vis de Denis (L213b) et de Louis semblent exhiber une satisfaction, marquer une affiliation. Et les mouvements de tête de Denis (L213b) marquent un alignement vis-à-vis de ces conduites de Marc. Or, pendant ces échanges entre Marc et Denis, Louis est toujours en train de jouer, mais on remarquera ses regards qui alternent vers Marc, puis vers Denis. Marc est toujours engagé dans l'activité musicale (v. image 1, la position de la main droite de Marc est toujours sur l'accord joué au début de la dernière mesure ;

7. Ses lèvres tiennent le médiator parce que dans cet exposé du thème, il y a une partie – les mesures 6 à 11 – qu'il joue en accords arpégés et pincés ; il doit donc dans le cours de la performance se débarrasser de son médiator pour traiter cette partie mais le reprendre pour traiter la suite, après la onzième mesure. Les lèvres constituent un lieu confortable pour loger cet objet.

sur l'enregistrement vidéo on continue d'entendre cet accord pendant qu'il fait les hochements de tête) et seule la posture de Denis semble exhiber un désengagement vis-à-vis de son instrument, puisqu'il pose ses mains sur ses cuisses (L213b). Donc on a de la part de Marc, à la fois la prise en charge de l'action d'évaluer ce qui vient d'être joué [8] et le maintien de son engagement vis-à-vis de l'activité musicale à travers le maintien de la vibration acoustique du dernier accord constituant la onzième mesure, et ce jusqu'en L215.

Deuxièmement, pour approfondir comment la clôture de cette séquence musicale émerge et comment est organisé le passage à l'activité conversationnelle, nous aurons recours à la partition. Il est en effet intéressant d'examiner le ou les liens entre les conduites des participants et la structure (écrite, prévue) de la composition du morceau.

En particulier, nous voulons nous pencher sur la onzième mesure [9] puisque c'est au cours de celle-ci qu'émergent les hochements de tête et les regards, lesquels se prolongent au-delà de cette onzième mesure (Marc et Denis doivent jouer une note ayant une valeur de *blanche pointée* qui, avec le *silence,* occupe toute cette onzième mesure, ce qui laisse de la place pour les regards, les gestes…). On a dans les postures, les regards de Marc et Denis, des formes de prémices quant à la pertinence de s'arrêter là.

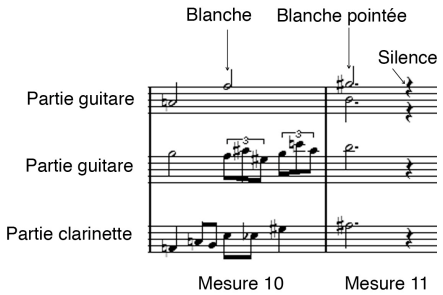
Du point de vue de la composition de ce morceau en effet, à la fin de cette onzième mesure, le premier thème musical est entièrement exposé et les musiciens s'orientent ensuite vers une autre séquence, une séquence d'improvisation libre [10]. L'achèvement de cette onzième mesure peut donc être considéré comme l'accomplissement collectif d'une séquence complète (celle du premier exposé du thème) et c'est précisément le traitement de cette onzième mesure par les participants qui nous fait dire cela. En effet on observe que, tout en réalisant cette onzième mesure, Marc et Denis imbriquent des marques d'affiliation. Rappelons que s'arrêter après la onzième mesure, c'est-à-dire après l'exposition complète du thème du morceau, n'a été en aucun cas prévu au départ par les participants. Après la onzième mesure il y a une

8. On a d'ailleurs observé sur la vidéo des signes liminaires de cette satisfaction pendant la performance des premières mesures de la composition, à savoir des mouvements de tête de Marc, qui marquent une évaluation positive.

9. Voici la définition qui m'a été donnée par Marc : « Ce terme peut désigner deux choses : les chiffres indiquant la manière de fragmenter l'écriture dont un désigne l'unité de référence (exemple : 4 = noire, 8 = croche), l'autre donnant le nombre d'unités dans ce que l'on appelle également une mesure (espace limité par des barres sur la partition) ».

10. L'effet de ce moment d'improvisation libre, qui suit l'exposition complète du thème, relève d'une sorte de flottement dont le nombre de mesures, c'est-à-dire la durée, est à l'appréciation du groupe.

sorte de flottement musical (séquence qui, puisqu'il s'agit d'improvisation libre, n'est pas figurée dans la partition) qui est davantage occupé par Louis, et c'est ce lieu qui est traité par Marc et Denis comme pertinent pour fournir des *accounts* (Garfinkel 1967) vis-à-vis de ce qui vient d'être joué.



Les mouvements de tête et les regards de Marc et Denis constituent donc des ressources pour organiser à la fois la trajectoire de l'activité musicale et la tâche qui consiste à évaluer ce qui vient d'être joué. Autrement dit, ces conduites relèvent à la fois de la *gestualité interactive* et de la *gestualité topicale* (Kendon 1997) : orienter l'interaction et manifester un positionnement par rapport à l'expérience vécue ensemble. Et elles impliquent ainsi des dimensions rétrospectives, à travers l'exhibition d'évaluations positives sur ce qui a été joué, et prospectives puisqu'elles contribuent à sortir de la focalisation autour de la performance musicale collective et ouvrir un espace d'échanges de tours de parole – autrement dit, et pour reprendre Sacks et Schegloff, elles sont *séquentiellement implicatives* [11].

L'orientation vers la clôture de la séquence de performance musicale collective est ratifiée par Louis via l'arrêt de sa conduite musicale-instrumentale, et Denis va s'adresser à Louis pour construire un tour de parole (L214). Alors que Denis construit un tour exhibant qu'il souhaite plutôt se réorienter vers l'activité musicale, Marc et Louis coconstruisent des évaluations (L215-217).

```
214.DE  +<peut l'refaire/((mettant bagu.dans une main))>
    lo  ->stop&reg.DE-------------------------------->L246
```

11. *By sequential implicativeness is meant that an utterance projects for the sequentially following turn(s) the relevance of a determinate range of occurrences (be they* utterances types, activities, speaker selection*, etc.). It thus has sequentially organized implications.* (Sacks & Schegloff 1973 : 296, nous soulignons). « Par implicativité séquentielle nous voulons signifier qu'une énonciation projette pour le(s) tour(s) suivant la pertinence d'un choix déterminé d'occurrences (que ce soit des types d'énonciations, d'activités, de sélection de locuteur, etc.). Elle a ainsi des implications séquentiellement organisées. »

```
215.MA  =‡moi j'trouve ça[marche bien/
        ->‡reg.LO&pos.main--------------->L223
216.LO                    [<((point.doigt))c'tait pas mal
217.    là]hein/>
```

Une fois que Louis s'est arrêté de jouer (L214), Denis prend un tour tout en mettant ses baguettes dans une main, et exhibe le souhait de rejouer cette séquence du morceau (avec [peut l'refaire] + intonation montante). On notera également le retour à la « position de repos » de Marc avec sa main gauche vis-à-vis du manche de sa guitare (image 2) : lorsque Denis dit [peut l'refaire /] Marc positionne sa main gauche en milieu de manche, pendant qu'il construit son tour [moi j'trouve ça marche bien] (L215). Les différents *accounts* verbaux permettent rétrospectivement pour l'analyse de confirmer que les hochements de tête entre Marc et Louis (213b) marquaient déjà un alignement. Ces évaluations concordent autour de l'idée que ce qui vient d'être joué par le groupe [marche bien] – les présentatifs [ça] en L215, [c'était] en L216 et le clitique [le] en L214, exhibant une intercompréhension sur la référence de ce qui « marche bien » et n'« était pas mal » (L215 et 216).

Image 2. L215-217

Il est intéressant d'observer que dans cet extrait il n'y a pas « interruption » (au sens général du terme, nous ne faisons pas allusion au phénomène social traité en Analyse Conversationnelle) pour traiter d'un problème, c'est-à-dire pour exhiber que quelque chose ne va pas – nonobstant le problème pratique d'organiser la clôture, de rendre intelligible qu'il est pertinent de s'arrêter à cet endroit de la perfor-

mance musicale. Au contraire on observe l'émergence d'un accord commun pour arrêter la performance musicale collective au bout de l'exposition complète du thème musical, afin d'exhiber des évaluations positives vis-à-vis de cette performance. Plus précisément, on a vu que c'était entre Marc et Denis que cela se jouait d'abord (L213b), et que Louis ratifiait la clôture de la séquence de performance collective en arrêtant de jouer.

L'extrait suivant va nous montrer que le recours à ce qui est prévu par l'écriture de la composition musicale peut constituer une ressource pour exhiber une « erreur », le mal-placement *(misplacement*) d'une conduite musicale – action (musicale) mal placée et traitée par les participants comme un problème (Sacks & Schegloff 1973).

• Extrait B

```
(6'25 de Oui181005 extse2dv2.dv)
228.    *(1.7s)‡(1.4s)‡(4.9s)+(1.5s)+*
        *tous les trois ensemble-----*arrêt,DE stop cymb.
    lo                        +lève sourcils vers DE+
    ma        ‡lève tête reg. DE, gros yeux‡
229.MA  HH
230.DE  j'suis [lourdingue dessus putain j'arrive pas à]&
231.MA         [‡tu fais pas ça hein/‡((rires))
                ‡reg.DE et le pointe du doigt‡
232.DE  &être euh::\
```

Dans cet extrait nous allons remarquer que Marc et Louis manifestent, à travers des conduites imbriquées dans la performance musicale / instrumentale, qu'un problème émerge et vont le traiter comme tel. Le problème est manifesté pendant la cinquième mesure du morceau. Cette précision sur l'endroit de la partition est importante, puisque le problème concerne justement une action de Denis qui émerge pendant cette mesure.

En effet, les regards de Marc et Louis (qui maintiennent leur posture vis-à-vis de leur instrument dans le sens d'un engagement autour de la performance musicale collective [12]) vers Denis vont constituer une ressource pour signaler de façon intelligible que la conduite (musicale) de Denis est problématique : Louis lève les sourcils pendant la cinquième mesure et Marc fait les « gros yeux » (L228). La clôture de la performance musicale/instrumentale se réalise progressivement lors de cette cinquième mesure et la posture et le comportement vis-à-vis de l'instrument chez Denis et Louis constituent des ressources pour initier une orientation vers l'activité conversationnelle.

12. Nous disons cela en rapport avec la composition du morceau où dans la cinquième mesure, moment où dans notre extrait émergent ces regards de Louis et Marc vers Denis, seul Louis est censé jouer.

Vers la fin de la cinquième mesure, Denis pince une cymbale (image 3) pour arrêter sa vibration (L228). Louis s'arrête de jouer juste après que Denis a stoppé cette cymbale [13] (Marc n'étant pas censé jouer sur cette mesure, il n'en est pas moins attentif à ce qui se passe, comme on peut le voir avec sa réaction d'étonnement en L228, image 3), et un espace de parole va émerger en même temps que les postures vis-à-vis des instruments vont intelligiblement rendre compte d'une position de repos (image 4), précisément propice à l'orientation progressive vers une autre phase, i.e. une phase de conversation.

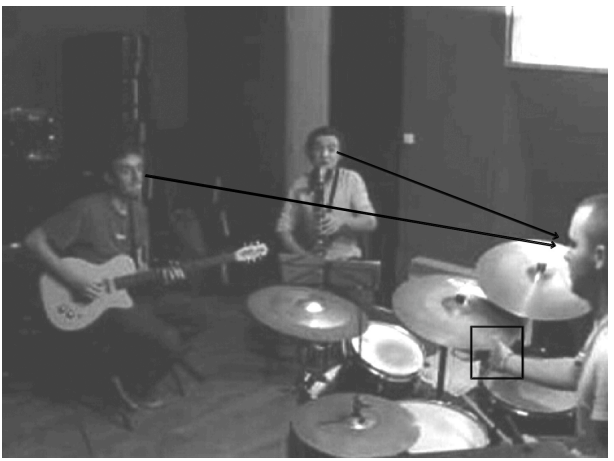


Image 3. L228

Manifestement, les participants traitent le problème de l'intervention musicale de Denis sur cette cinquième mesure comme nécessitant un désengagement de la performance musicale collective et l'ouverture d'un *état de parole* (Goffman 1987). Dans cette activité conversationnelle, Denis va produire des *accounts* exhibant sa perception du problème, en faisant référence à une difficulté qu'il a sur la composition, ou plus précisément sur la manière d'aborder ces premières mesures (L230-232 [j'arrive pas à être euh:]. Marc, après son expiration

13. À l'écoute de ce que joue Louis dans les derniers moments de la cinquième mesure (c'est-à-dire à partir du moment où il lève les sourcils en regardant Denis), on remarque que dans sa manière de produire la fin de sa phrase musicale, il y a déjà une orientation vers le désengagement de la performance proprement musicale : les intervalles entre les dernières notes sont allongés, la valeur de ces notes ne correspond pas à la valeur prévue par la composition. On peut donc penser qu'à travers ce bouleversement, cette désarticulation rythmique, Louis rend intelligible avant que Denis ne pince sa cymbale, qu'un problème a émergé et qu'il nécessite un désengagement de la performance musicale collective (désengagement qui se réalise par l'ensemble des participants) pour le traiter.

qui marque une forme d'étonnement (allant dans le sens des « gros yeux » en L228), construit un tour tout en pointant Denis du doigt (L231, image 4). Ce tour fonctionne comme une instruction adressée à Denis, exhibant que son action (celle de jouer pendant la cinquième mesure) n'est pas à refaire.

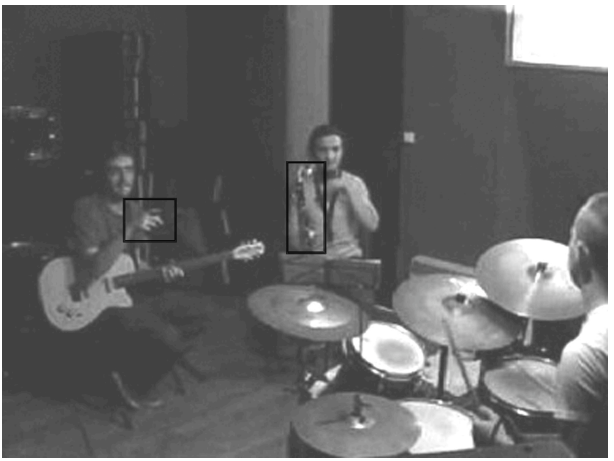


Image 4. L230-231

On résumera ainsi les descriptions et observations précédentes :

Premièrement, la performance musicale est contemporaine avec la manifestation – à travers le recours à des jeux de regards de Marc et Louis (L228), une expiration de Marc (L229) – qu'un problème émerge ; la conduite musicale finissante de Louis et la conduite instrumentale de Denis rendent intelligible la clôture de la séquence de performance musicale collective.

Deuxièmement, dans le travail de *délimitation d'un avant et d'un après* (Bruxelles, Greco *et alii*, à paraître), les participants réorganisent l'interaction d'une part en en redéfinissant le contexte, et d'autre part en actualisant, organisant les ressources sémiotiques à disposition vis-à-vis d'une orientation commune vers l'activité conversationnelle, c'est-à-dire en établissant ensemble une *configuration contextuelle* (Goodwin 2000) *ad hoc* – en même temps qu'ils la rendent observable, descriptible, justifiable [14].

Troisièmement, c'est la conduite de Denis vis-à-vis de sa cymbale (L228) qui déclenche la sortie du groupe de la focalisation sur la performance musicale collective, ratifiée ensuite par l'arrêt musical pro-

14. On a là une expression parlante du principe de réflexivité dans son sens ethnométhodologique (Garfinkel 1967) : dans une rencontre sociale (Goffman 1964) les pratiques présupposent et constituent simultanément le cadre de référence de l'interaction qui les inclut.

gressif de Louis (dans une désarticulation rythmique de sa phrase musicale censée occuper toute la cinquième mesure, v. note 13) et l'expiration après les « gros yeux » de Marc (L228-229).

On voit bien les aspects dynamique, progressif, prospectif et rétrospectif de la transition (L228-229) : la transition entre les deux phases émerge (i.e. est observable) à partir du moment où les participants dans le cours de la performance musicale collective produisent suffisamment d'*accounts* (jeux de regards, postures et comportements vis-à-vis de l'instrument), pour (1) signaler que la conduite musicale de Denis pose problème et (2) rendre le désengagement vis-à-vis de l'activité musicale / instrumentale collective possible et justifiable.

Enfin, la connaissance partagée de la composition musicale (i.e. ce qui est prévu pour la cinquième mesure) constitue une ressource pour justifier à la fois ces regards étonnés de Marc et Louis, l'interruption de Denis en stoppant sa cymbale, et la clôture de la séquence de performance musicale collective.

Dans les deux extraits analysés, il semble que les participants rendent pertinent ce qui est prévu par la partition, c'est-à-dire par la structure de la composition musicale. Elle constitue une ressource partagée. Dans le premier extrait, le fait que la onzième mesure constitue l'accomplissement de la première exposition du thème musical, est une ressource pour justifier un arrêt de la performance musicale collective alors que rien n'a été planifié dans ce sens au préalable, et pour organiser l'orientation vers une phase conversationnelle où des perceptions sur cet événement sont exhibées et co-construites (extrait A). Dans le second extrait, le fait que dans la cinquième mesure seul le clarinettiste doit jouer, justifie un arrêt du groupe si un des musiciens autre que le clarinettiste joue « dessus » (extrait B) pour, dans le cadre d'une phase conversationnelle, traiter ce problème. Dans ces deux extraits aussi, on voit en quoi le corps constitue un champ de perception socialement partagé, devient une ressource pour comprendre quand s'arrêter et s'orienter vers une autre phase.

Si nous reprenons la métaphore de la *frontière*, on peut la situer dans cet espace où progressivement les participants reconfigurent le groupe, reconfigurent leur propre position ou format de participation (Goffman 1987) *à toute(s) fin(s) pratique(s)*. Et nous avons montré comment on pouvait documenter ce travail dynamique en décrivant les pratiques des participants (langagières, corporelles, musicales) qui consistent à délimiter des espaces interactionnels distincts : dans le cours des actions des participants s'intègrent des processus d'inférence, des gestes projetant des événements, des engagements dans des activités à-venir. Autrement dit, à travers un ensemble de méthodes permettant de signaler, dans le cours de la performance musicale collective, qu'un problème doit être traité, permettant de rendre justifia-

ble la clôture de la séquence musicale collective et de s'orienter vers une phase d'activité conversationnelle pour traiter ce problème, les participants rendent observable le processus dynamique et indexical de la revisite de *l'espace de participation* [15] (Mondada 2001).

Enfin, ces deux cas analysés donnent à voir un trait typique des séances de répétition : à tout moment dans la performance musicale, un musicien peut s'interrompre, et le groupe traite le problème. On imagine difficilement cela pendant une performance publique où, même si ça ne va pas, si une erreur a été commise, on continue quoiqu'il arrive. L'extrait suivant va nous donner l'occasion d'apprécier un autre trait typique, un autre savoir-faire.

2.2 État de parole et état musical : *don't stop 'till you get enough*

Dans les deux extraits précédents, on a pu voir à l'oeuvre un travail de délimitation entre la possibilité de s'engager dans des séquences conversationnelles, et l'orientation vers la performance musicale collective. Mais l'analyse de ces deux extraits risquerait de laisser penser que la conception évoquée en introduction, à savoir que les participants établissent une délimitation entre conversation et performance musicale collective, représente la seule manière de faire, c'est-à-dire serait quasiment une règle. Or, les données contiennent également des moments où les participants à la fois jouent ensemble, ou à tout le moins focalisent sur la performance musicale collective, et où de façon contemporaine voire simultanée, des conduites verbales sont produites.

L'analyse d'un autre extrait mettra, en effet, en lumière qu'au titre d'option organisationnelle, les participants, tout en maintenant la pertinence de frontières, peuvent organiser différemment le flux des interactions. L'analyse de l'extrait qui suit va ainsi nous permettre non pas de poser la question de l'absence de frontière, mais plutôt de réenvisager la dichotomie séquentielle (et catégorielle) entre pratique conversationnelle et pratique musicale.

15. Lorenza Mondada (2001 : 39) reprend la notion goffmanienne de *cadre de participation* : « Nous parlerons d'*espace de participation* plutôt que de *cadre* : ceci nous permet d'articuler les formes de participation à l'espace interactif, qui n'est pas uniquement défini de façon métaphorique par un ensemble de relations, d'orientations et d'alignements qui découpent des groupes et délimitent des camps, mais aussi par des localisations repérées ou revendiquées par les locuteurs dans des espaces socialement organisés et, plus concrètement, des arrangements matériels et visuels des participants dans l'espace. »

- Extrait C

```
(15'50 de Oui181005 extse2dv2.dv)
17.DE   ¥un/ (..)deux(..) / +troi/:s\¥
        ¥bat avec baguettes----------¥
   lo   ------------------>+et ajuste battement de pied
18.     (1.7s)((première bûche))‡+(1.6s)+‡
   ma   ----------------------->‡        ‡regarde DE---‡
   lo                            +regarde DE+
19.     (7.3s)¥ (2.2s)¥ ((MA et LO continuent, hésitations))
   de         ¥stop, tourne la tête vers partition¥
20.DE   ¥vas y continue continue\¥
        ¥mvt de main-------------¥
21.     ¥(3.3s)‡ (3s)¥
   ma           ‡accentue battement de pied------->
   de   ¥compte à voix basse en bougeant¥
22.LO   ((s'arrête, continue au pied))
23.     ça y est <((pointe main vers MA))on n'est pas précis
24.     du tout > ‡ hein/(..)[j'ai l'impression&
   ma             ‡s'oriente vers LO----------->
25.MA                        [mh/
26.LO   &qu't'es euh::fin:+(0.7s)+
                           +fait une grimace+
27.LO   j'ai l'impression d'être en place là\
28.MA   ((s'arrête, continue au pied))<t'as l'impression
29.     d'être/((LO bat du pied tout le long))>
30.LO   d'être en place\(0.8s)j'ai l'impression qu'tes
31.     trucs ils sont par‡¥fois en avant parfois en&
   ma                      ‡joue les bûches vers LO---->
   de                       ¥bat au charley sur pied MA->
32.LO   &arrière\(.)SOUVENT EN ARRIÈRE/
33.     (5s)
34.LO   +ça tu [vois il était &
        +pointant vers guitare MA----->
35.MA          [ouais
36.LO   &à la bourre [c'lui là\
37.MA                [ouais\+
   lo   ------------------->+
38.     (6.8s)
39.     +(5.1s)+
        +LO et MA ensemble+
40.     ((tous les trois, DE stop son charley pédago L31))
```

Dans cet extrait, les musiciens sont toujours dans la phase de travail du même morceau ; ils arrivent à un autre endroit de la composition dans lequel certaines conduites musicales sont appelées par eux-mêmes des « bûches », que l'on pourrait décrire comme des productions sonores sèches qui donnent l'effet de coups de marteau [16]. Une des difficultés d'exécution de ces « bûches » concerne leur placement dans une série de mesures à cinq temps et synchronisé entre clarinette basse et guitare. La batterie n'a en revanche pas à exécuter les mêmes actions, ce qui ne veut pas dire que sa partie est plus simple.

```
18.     (1.7s)((première bûche))‡+(1.6s)+‡
   ma   ----------------------->‡        ‡regarde DE---‡
   lo                            +regarde DE+
19.     (7.3s)¥ (2.2s)¥ ((MA et LO continuent, hésitations))
   de         ¥stop, tourne la tête vers partition¥
20.DE   ¥vas y continue continue\¥
        ¥mvt de main-------------¥
```

Le premier événement qui nous intéresse concerne la conduite de Denis. Les musiciens sont orientés autour de la performance musicale collective (L18), Denis s'arrête de jouer (L19) mais signale après s'être tourné vers sa partition, que son arrêt ne doit pas être traité comme nécessitant une sortie (collective) de la performance musicale collective (L20 et image 5). Il invite Marc à continuer.

Image 5. L19-20

16. Extrait d'une conversation avec Marc sur le concept « bûche » : « MA : En fait on a inventé bûche par euh onomatopée / (pause). NI : d'accord \ (pause) très bien \ (pause). MA : une onomatopée que qui euh (pause) bûche quoi\: pour bourriner quoi, mais c'est c'est pour euh plus. NI : D'accord mais après ça a pris. MA : en jouant plutôt rock (pause) c'est un truc un peu euh:: (pause) bûche quoi comme son:: comme si on envoyait des: bûches\. NI : d'accord\(pause) je vois\. »

On peut penser qu'il y a un rapport séquentiel entre les hésitations de Marc et Louis, et cet *account* de Denis. En effet, les hésitations de Marc et Louis dans leurs conduites musicales (L19) montrent que l'arrêt d'un des musiciens pendant la performance collective constitue un problème pratique à traiter (v. aussi exemple B) ; le tour de Denis le prouve également puisqu'il fournit une indication à tout le moins sur la manière de traiter sa propre conduite et, nous allons le voir, sur le fait de ne pas la considérer comme un désengagement vis-à-vis de la performance musicale collective.

```
21.     ¥(3.3s)‡ (3s)¥
   ma           ‡accentue battement de pied------->
   de   ¥compte à voix basse en bougeant¥
```

Bien qu'il soit désengagé de la pratique de son instrument, Denis produit en effet une autre forme de participation à la performance collective en comptant à voix basse (il compte selon une division adéquate du temps et correspondant à son domaine d'action pour cette séquence des « bûches »), comptage accompagné d'un balancement en rythme (L21).

```
22.LO   ((s'arrête, continue au pied))
23.     ça y est <((pointe main vers MA))on n'est pas précis
24.     du tout > ‡ hein/(..)[j'ai l'impression&
   ma             ‡s'oriente vers LO----------->
25.MA                        [mh/
26.LO   &qu't'es euh::fin:+(0.7s)+
                           +fait une grimace+
27.LO   j'ai l'impression d'être en place là\
28.MA   ((s'arrête, continue au pied))<t'as l'impression
29.     d'être/((LO bat du pied tout le long))>
30.LO   d'être en place\(0.8s)j'ai l'impression qu'tes
31.     trucs ils sont par‡¥fois en avant parfois en&
   ma                      ‡joue les bûches vers LO---->
   de                       ¥bat au charley sur pied MA->
32.LO   &arrière\(.)SOUVENT EN ARRIÈRE/
```

Le deuxième événement marquant concerne les conduites de Louis en L22-23. Il semble qu'elles déclenchent une nouvelle séquence : les musiciens vont intelligiblement s'orienter vers le traitement d'un problème de précision, de synchronisation lié à un fragment de la composition musicale (la séquence des « bûches ») ; et plusieurs modes d'action vont être mobilisés de façon contemporaine (conduites verbales, musicales, corporelles – le corps s'oriente de façon distincte, et plus spécialement on notera les battements de pieds de Marc et Louis, rendant par là intelligible une coordination sur le rythme).

En effet, le tour de Louis (L23) qui porte sur une évaluation de la précision des attaques vis-à-vis des temps (une mesure étant divisée en temps), déclenche chez Marc une réorientation de son corps (L24 et image 6). Marc se tourne vers Louis et lui adresse une première demande de reformulation (L25). Par l'arrêt (musical) de Louis, par ces tours de parole et par la réorientation corporelle de Marc, les participants rendent intelligible une réorganisation de l'espace de participation ; revisite à laquelle Denis prend part à la fois en arrêtant de compter et de bouger en rythme, et en se positionnant comme auditeur vis-à-vis de l'échange entre Marc et Louis (on notera également la position « repos » de ses mains avec les baguettes rassemblées, v. image 6).

Maintenant, intéressons-nous aux pieds. Il y a des manières ordinaires de battre le temps tout en jouant de son instrument, et il y a des manières qui exhibent une focalisation particulière sur le tempo, souvent pour traiter une difficulté.

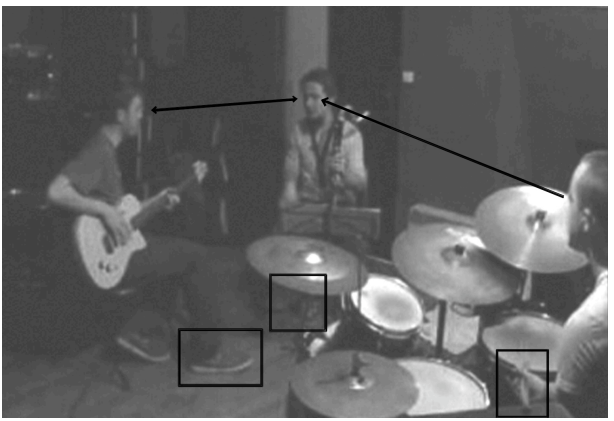


Image 6. L27

Dans cet extrait, entre le tour de parole de Denis (L20) et la reprise par le groupe de la performance musicale collective (L40), il n'y a pas un moment où le tempo n'est pas marqué. Marc, qui des trois participants est celui qui exhibe le maintien (en particulier à travers sa posture) de son engagement vis-à-vis de son instrument, bat le tempo avec son pied droit tout en se positionnant comme destinataire des tours de Louis (L24, L28, image 6) ; et on observe également que Louis, bien que s'arrêtant de jouer pour produire un tour (L23), continue de battre le tempo avec son pied droit (image 6). A noter de plus que dès L21, alors que les trois participants sont engagés dans la performance collective, Marc accentue le battement du tempo avec son pied. On peut supposer qu'il exhibe une difficulté, avant la thématisa-

tion du problème par Louis (L23). Une autre conduite remarquable à observer est celle de Denis, émergeant dans le cours du tour de Louis en L31. En effet, pendant ce tour évaluatif de Louis, Denis va synchroniser un battement au charleystone [17] (L31) sur le battement de pied de Marc et Louis [18] (c'est ce qui est catégorisé « charley pédagogique » dans la transcription en L40).

Tout se passe alors comme si le battement au pied, autrement dit la dimension incorporée du tempo, constituait un moyen commun (i.e. relevant d'une connaissance organisationnelle partagée) pour maintenir (et exhiber ce maintien) le groupe dans un état de focalisation sur un travail musical collectif. Mais cette performance n'a rien à voir avec l'exécution de la composition musicale en tant que telle. Ce n'est donc pas juste une méthode pour maintenir le groupe dans cet état de focalisation, mais aussi une ressource qui contribue à définir et à constituer cet espace interactionnel singulier qui s'apparente à un « atelier ».

```
33.     (5s)
34.LO   +ça tu [vois il était &
        +pointant vers guitare MA----->
35.MA          [ouais
36.LO   &à la bourre [c'lui là\
37.MA                [ouais\+
   lo   ------------------->+
38.     (6.8s)
39.     +(5.1s)+
        +LO et MA ensemble+
40.     ((tous les trois, DE stop son charley pédago L31))
```

On voit bien en L34 et L36 la « raison d'être » de cet espace de travail spécifique : Louis, tout en battant la mesure (i.e. marquant les temps) du pied, exhibe [19] qu'il est attentif à ce que fait Marc et lui signale, en construisant un tour et en pointant vers sa guitare, un problème de précision. On peut d'ailleurs relever le caractère très concis

17. Le charleystone est cet élément de la batterie qui, actionné au pied souvent pour marquer tout ou partie des temps d'une mesure, fait se frapper l'une sur l'autre deux cymbales. Le batteur peut également jouer sur les cymbales du charley avec ses baguettes. Sur la configuration de Denis, le charleystone est situé à sa gauche (au premier plan).

18. On pourrait pousser l'analyse en examinant le positionnement séquentiel de ce charleystone par rapport au tour de Louis en L31 : est-ce que Denis n'identifie pas dans ce que projette le tour évaluatif de Louis, un point de transition possible pour déclencher ce charley ?

19. On pourrait dire de façon métaphorique – mais correspondant à une conduite tout à fait observable sur la vidéo – que Louis « regarde en direction de ce qu'il écoute » : il regarde en direction de la guitare de Marc, montrant ainsi à Marc et à Denis qu'il est attentif aux actions musicales de Marc.

et efficace de son intervention puisque ce tour (L34-36), introduit par le présentatif [ça] et simultané avec le geste de pointage (L34), puis composé avec l'item démonstratif [c'lui là] en L36, désigne une action dont la référence ne fait aucun doute, c'est-à-dire la « bûche » que Marc vient d'exécuter [20]. Et Marc, tout en continuant à jouer, fournit une marque d'alignement (L37) vis-à-vis de l'évaluation de Louis.

On peut observer le retour progressif des participants vers la performance collective de cette séquence des « bûches », performance qui correspond à son exécution ordinaire (au sens de normal, non marqué, etc.). Louis rejoint Marc (L39), puis Denis coordonne son réengagement instrumental avec leur cours d'action [21].

3. FRONTIÈRE CATÉGORIELLE, FRONTIÈRE SÉQUENTIELLE : UN PROBLÈME PRATIQUE DE MEMBRE

L'extrait C nous apporte de nouveaux éléments pour discuter du principe de frontière dans les activités de cette séance de répétition.

La frontière catégorielle entre conversation et musique n'a pas de façon systématique, une correspondance avec la frontière séquentielle, c'est-à-dire avec l'organisation en phases bornées spécifiques. En effet, l'analyse de cet extrait nous montre que conversation et musique peuvent constituer deux modes d'action mobilisés simultanément pour résoudre un problème émergeant dans le cours de l'interaction musicale. On a alors une activité spécifique de « travail de répétition » : écouter, évaluer, se coordonner, recommencer. Un examen détaillé de la séquentialité permet de montrer que les participants mobilisent ces deux modes pour rendre intelligible un espace interactionnel particulier (pour traiter un problème signalé par les participants), et distinct de la performance musicale collective telle que « prévue » par la composition musicale. Cet espace interactionnel concerne néanmoins un aspect de la performance musicale collective ; il implique la focalisation de l'ensemble des participants selon des formats participatifs où production verbale et production musicale peuvent être utilisées de concert.

Un deuxième élément de réflexion découle de cette analyse. Nous avons vu que les participants construisaient des séquences conversationnelles après une clôture de la séquence de performance musicale

20. Une transcription qui intègrerait le geste de pointage de Louis et la partition jouée, montrerait précisément, au regard de la partition originale, quelle action musicale de Marc est désignée par le geste de pointage en L34. En dépit d'une telle transcription nous retiendrons surtout qu'il y a accord sur la référence entre Louis et Marc.

21. Ici il y aurait une autre délimitation correspondant peut-être à une évaluation de Louis : il estimerait qu'il y a un moment pertinent pour, d'une part, sortir de cette activité évaluative impliquant la production de tours de parole, et d'autre part, pour se réorienter vers la performance de son instrument.

collective (extraits A et B). L'extrait C donne à voir l'émergence d'un *état de parole*, mais sans que les participants aient clôturé la séquence de performance musicale collective. Bien au contraire. Si l'on reprend l'idée goffmanienne *d'état de parole*, on peut envisager cette séquence « d'atelier bûches » (L19-39) comme une situation sociale singulière, une sphère d'activités de type *état musico-verbal* où, sans que forcément l'ensemble des participants produise ce qu'il est censé produire vis-à-vis de la composition originale du morceau, le groupe maintient un espace dédié à la performance musicale collective et où la parole peut émerger sans déclencher une séquence « uniquement conversationnelle ». Il y aurait ici une forme de *solidarité*, au sens mécanique du terme, entre *état de parole* et *état musical* – et un ajustement du produit musical émergent (Sawyer 2003).

L'extrait C nous montre ainsi que ce n'est pas tant sur la dichotomie « conversation / musique » que l'analyste doit se centrer pour documenter des manières de « faire frontière », mais plutôt sur les ressources sémiotiques (corps, production verbale, production musicale, rythmique) mobilisées dans un *ici et maintenant* pour structurer le flux des interactions, traiter des problèmes ponctuels, inattendus, projeter une action à-venir, ou l'orientation vers une phase. La dichotomie de départ semble donc relever davantage d'un raisonnement exogène alors même que les participants peuvent rendre intelligible, dans et pour certains contextes, une délimitation entre ces deux modes (extraits A et B). On peut dire que les deux modes d'action conversation / musique, sont séquentiellement délimités ou non *à toutes fins pratiques*, et que, plus globalement, ils constituent pour les membres du groupe deux ressources prépondérantes pour définir et construire de façon dynamique leur travail de répétition.

La question des frontières se pose donc en termes d'accomplissements pratiques, et l'analyse des trois extraits a permis d'examiner : (1) quand, comment et pourquoi les participants s'organisent pour clôturer une séquence musicale et s'orienter vers une phase conversationnelle ; (2) quand, comment et pourquoi les participants s'organisent pour que les deux modes, conversationnel et musical, puissent cohabiter et sans que cela soit traité comme problématique — c'est-à-dire devant justifier une *réparation* (Goffman 1973, Jefferson, Sacks *et alii* 1977, Goodwin 1981). Enfin, nous avons montré qu'en la mettant en relation avec la structuration du flux des interactions, on pouvait décrire en quoi la frontière désigne un lieu complexe de transition entre phases, impliquant une revisite de l'espace de participation dans une épaisseur temporelle propre.

CONVENTIONS DE TRANSCRIPTION

Les conventions données ici correspondent à celles qui ont été adoptées par le laboratoire ICAR (Lyon, version août 2003).

1. Phénomènes séquentiels

`[` note le début d'un chevauchement.

`]` note la fin du chevauchement.

Afin d'éviter d'alourdir la lecture de la transcription, la fin des chevauchements n'est notée que lorsqu'elle apparaît utile séquentiellement pour l'analyse.

`&` note la continuation d'un tour de parole par un même locuteur.

`=` note un enchaînement rapide entre deux tours de parole.

2. Pauses, phénomènes prosodiques et articulatoires

`(0.4s)` note le temps d'une pause, mesurée en secondes à partir du spectre acoustique fourni par un logiciel ; il s'étend de 0.2s à plus d'une seconde. Les micro-pauses (moins de 0.2s) ne sont pas notées

`:` note des allongements vocaliques ; la durée est à l'appréciation du transcripteur et on pourra avoir ainsi des allongements plus longs représentés `::`

`–` note la troncation d'un mot due à une interruption ou une syncope.

`^` note une liaison facultative réalisée.

`.h` note une aspiration du locuteur.

`H` note une expiration du locuteur.

`/` et `\` notent respectivement une montée intonative et une descente intonative.

Les CAPITALES notent un volume fort de la voix.

`°` `°` note un volume bas de la voix par rapport à l'ensemble de la chaîne parlée qui environne ce segment.

`>` `<` note un débit rapide.

3. Descriptions et commentaires

`((jouent ensemble))` les doubles parenthèses sont utilisées soit pour insérer un commentaire du transcripteur, soit représenter un phénomène non transcrit.

`<` `>` délimite le segment sur lequel porte la description ou le commentaire écrit dans `(( ))`.

`[xxx]` note un segment incompréhensible (trop de chevauchements, bruits parasites ou défaut d'enregistrement).

4. Descriptions d'actions sur plusieurs tours

* * les actions décrites sont délimitées par ces astérisques à la ligne successive, et rapportées à la temporalité de la chaîne parlée ou par rapport à une segmentation du temps mesuré sur logiciel, des signes différents sont utilisés pour transcrire des conduites de plusieurs participants en même temps.

-> L90 note la poursuite de l'action à la ligne suivante ou plusieurs lignes après (ici jusqu'à la ligne 90), et jusqu'à

->* qui note la fin de l'action

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

BRUXELLES Sylvie, GRECO Luca et MONDADA Lorenza (à paraître), « Pratiques de transition : ressources multimodales pour la structuration de l'activité », dans F. Détienne et V. Traverso (éds), *Méthodologies d'analyse de situations coopératives de conception*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy.

GARFINKEL Harold, 1967, *Studies in Ethnomethodology*, Engelwood Cliffs (NJ), Prentice-Hall.

GOFFMAN Erving, 1964, "The neglected situation", in J.J. Gumperz and D. Hymes (eds.), *The Ethnography of Communication, American Anthropologist,* 66 (6): 133–136.

GOFFMAN Erving, 1959, *The Presentation of Self in Everyday Life,* tr. fr. 1973 *La Mise en scène de la vie quotidienne. La présentation de soi*, vol. 1, Paris, Minuit.

GOFFMAN Erving, 1981, *Forms of Talk*, tr. fr. 1988, *Façons de parler*, Paris, Minuit.

GOODWIN Charles, 1981, *Conversational Organization: Interaction Between Speakers and Hearers*, New York, Academic Press.

GOODWIN Charles, 2000, "Action and embodiement within situated interaction", *Journal of Pragmatics* (32): 1489–1522.

GOODWIN Charles, 2003, "The semiotic body in its environment", in J. Coupland and R. Gwyn (eds.), *Discourses of the Body,* New York, Palgrave Macmillan: 19–42.

GOODWIN Charles and GOODWIN Marjorie Harness, 2004, "Participation", in A. Duranti (ed.), *A Companion to Linguistic Anthropology*, Malden and Oxford, Blackwell: 222–244.

GOODWIN Marjorie Harness, 1991, "Byplay : participant structure and framing of collaborative collusion. Framing discourse", dans B. Conein, M. de Fornel et L. Quéré (éds), *Les Formes de la conversation II,* Paris, Cnet : 155-180.

JEFFERSON Gail, SACKS Harvey and SCHEGLOFF Emmanuel, 1977, “The preference for self-correction in the organization of repair in conversation”, *Language* (53): 361–382.

KENDON Adam, 1997, “Gesture”, *Annual Revue of Anthropology* (26): 109–128.

MONDADA Lorenza, 2001, « Intervenir à distance dans une opération chirurgicale : l’organisation interactive d’espaces de participation », *Bulletin Vals-Asla,* 74 : 33-54.

ROLLET Nicolas, 2006, *Bah allons y alors, essayons : vers les traces de la structuration des activités. Cas d’un groupe de jazz en séance de répétition*, mémoire de master de l’ILPGA - Université Paris 3 - Sorbonne Nouvelle.

SACKS Harvey, 1992, *Lectures on Conversation*. Oxford, Blackwell.

SACKS Harvey and SCHEGLOFF Emmanuel, 1973, “Opening up closings”, *Semiotica* (8): 289–326.

SAWYER Robert Keith, 2003, *Group Creativity. Music, Theater, Collaboration*, Hillsdale (NJ), Lawrence Erlbaum Associates.

SCHEGLOFF Emmanuel, 1968, “Sequencing in conversational openings”, *American Anthropologist* (70): 1075–1095.

SCHEGLOFF Emmanuel, 1986. “The routine as achievement”, *Human Studies* 92 (2-3): 111–151.

SCHEGLOFF Emmanuel, 1996, “Turn organization: one intersection of grammar and interaction”, in E. Schegloff *et alii* (eds.), *Interaction and Grammar,* Cambrige, Cambrige University Press: 52–114.

WEEKS Peter, 1990. “Musical time as a practical accomplishment : a change in tempo”, *Human studies* 13 (4): 323–359.

TABLE DES MATIÈRES

Présentation générale 11

Première partie
Frontières d'unités linguistiques d'étendue variable

I. Oral

1. Mary-Annick Morel
Complexité des marqueurs de frontière dans le dialogue oral en français 17

2. Jacqueline Vaissière
Le français, langue à frontières par excellence 39

3. Ioana Vasilescu et Martine Adda-Decker
Les hésitations vocaliques à travers les langues : à la recherche de frontières 63

4. Maria Candea et Séverine Morange
Aux frontières de l'écoute.
Durée des échantillons et choix des auditeurs : deux variables déterminantes dans la construction des tests de perception 79

II. Écrit

5. Oreste Floquet
Frontières métriques et mélodiques dans la lyrique française médiévale 99

6. Christophe Fortier
Des « frontières » du texte aux « frontières » du mot dans l'écrit des élèves français en début de CE1 117

7. Michel Charolles
Les cadres de discours et leurs frontières 143

Deuxième partie
Aux limites de la phrase

8. David Zemmour
Claude Simon aux frontières de la phrase :
limites du modèle phrastique et propositions
pour d'autres unités syntaxiques 163

9. Arnaud Bernadet
Théorie de l'infini :
Linguistique et poétique de la phrase chez Benveniste 177

Troisième partie
Brouillages

I. Brouillages énonciatifs dans les textes
et brouillages sémantiques dans l'écriture

10. France Guyot
Frontières textuelles et frontières discursives
dans l'*Heptaméron* 195

11. Marie-Christine Lala
Les chemins linguistiques d'une dernière frontière
dans l'écriture de Pierre Guyotat 213

II. Brouillages narratifs dans les films

12. Diane Morel
Cinéma : l'art du brouillage par des procédés sonores 233

13. Anne-Sophie Janus-Miller
Robert Aldrich : Une caméra exopathique 245

III. Frontières catégorielles d'activités

14. Luca Greco, Florent Champsiaux, Anaïs Nectoux
Espaces interactionnels et frontières corporelles :
pratiques de constitution d'un groupe 263

15. Nicolas Rollet
All the things you are : Activité multimodale,
frontière et musiques improvisées en répétition 279