

A l'attaque ! Vers une typologie des différentes prises d'élan du discours*


Anne Grobet et Antoine Auchlin
Université de Genève
<Anne.Grobet@lettres.unige.ch>
<Antoine.Auchlin@lettres.unige.ch>

1. Introduction : des « attaques » aux « prises d'élan »

Parmi les objets étudiés en prosodie, la question des attaques paraît marginale : elle est rarement traitée pour elle-même. Ainsi, les attaques ne sont pas mentionnées dans le modèle de Mertens (1991), ni dans celui de Hirst & Di Cristo (1998). Dans le domaine de la synthèse de la parole, des systèmes TTS tels que Mingus ou Fipsvox (Mertens et al. à paraître) se contentent d'une ouverture standard (voir cependant Mertens & al. ici-même). Cette marginalité peut être attribuée au lien privilégié qui unit le phénomène de l'attaque au discours spontané. En effet, lorsqu'on étudie des phrases hors de tout contexte, l'attaque est neutralisée, tandis qu'elle se manifeste plus clairement dès que l'on a affaire à de « grandes masses » discursives monologiques ou dialogiques : intuitivement, on est porté à croire que les attaques hautes marquent le début de grandes unités discursives.

Cette hypothèse, séduisante par sa simplicité, résiste-t-elle à l'analyse ? L'examen des données montre une grande diversité empirique :

- certains tours débutent par une attaque basse (cf. Couper-Kuhlen 2001) ;
- des attaques semblent se manifester à l'intérieur des tours de parole, voire des unités syntaxiques ;
- en outre, il paraît insuffisant de se limiter à l'observation de la hauteur des attaques, dans la mesure où le début d'un tour de parole, par exemple, peut également être motivé d'une manière plus globale (rythme, gabarit, etc.) par le tour qui précède (Auer, Couper-Kuhlen & Müller 1999).

* Les exemples signalés par le symbole  sont accompagnés de documents audio, qui peuvent être consultés sur la page des *Cahiers de linguistique française*, accessible depuis la page du Département de linguistique de l'Université de Genève : [Http://www.unige.ch/lettres/linge/](http://www.unige.ch/lettres/linge/), rubrique « Publications ».

Ces remarques montrent que le phénomène de l'attaque est plus complexe qu'il n'en a l'air et que son étude implique la prise en compte non seulement du décrochement mélodique, mais aussi d'informations tirées du contexte linguistique, prosodique et situationnel. Pour rendre compte de ce phénomène dans son ensemble, nous utiliserons le terme de « prise d'élan », qui nous semble mieux correspondre à la complexité des objets que nous étudions. Ainsi, dans le phénomène générique que constitue le début d'une unité prosodique (onset), nous ne nous intéresserons pas uniquement à l'attaque, définie par un décrochement mélodique suivant une pause, mais au phénomène global que constitue la prise d'élan. Dans ce but, nous commencerons par faire l'inventaire des différents phénomènes liés à ces prises d'élan, en évoquant notamment la question de la prise de souffle, dont l'importance paraît décisive (1). Nous serons ensuite à même d'esquisser une typologie des prises d'élan, considérées d'abord d'un point de vue local (2), puis d'un point de vue plus global (3).

2. La « prise d'élan » : un faisceau de propriétés

L'examen d'un exemple permettra de faire apparaître les différents phénomènes impliqués par la prise d'élan. Dans un deuxième temps, nous parcourrons les différentes propriétés dont il nous semble nécessaire de tenir compte.

2.1. Différentes formes de prises d'élan

L'exemple suivant est issu d'un débat radiophonique qui porte sur le thème du « débat » : au début de l'émission, après un entretien téléphonique qui a permis d'introduire le thème de l'émission, l'animateur principal (CF) donne la parole à une journaliste (CM) afin qu'elle pose une première question à un invité, Claude Torracinta (CT), lui-même journaliste et animateur de débat à la télévision¹ :

- (1) CF : (1) * ^bCorinne Moesching^{H/H}
 CM : (1) * ^Hpour vous euh Claude Torracinta qui avez aussi longtemps mené
 une émission de débat à Table Ouverte^{H/H} (2) * ^Hest-ce que pour vous le débat

¹ **Conventions de transcription.** Les tons sont notés en suivant le modèle de Mertens (1991) : H+ = suraigu, H = haut, B = bas, B- = infra-bas ; les majuscules signalent une position accentuée, les minuscules une position non accentuée, tandis que le redoublement indique l'accent final du groupe intonatif ; / = rehaussement, \ abaissement. Les points marquent des pauses, tandis que les astérisques signalent une prise de souffle. La notation s'inspire de la transcription maniable de Simon (2000), mais nous ne relevons que les caractéristiques des grandes unités qui nous intéressent.

apparaît comme une ^Hforme ^butile^{\BB}
 CT : (1) ^HH^H j'crois que c'est indispensable^{HH} j'entends par là^{/HH} h^H je pense
 que^{BB} (2) . * ^Hdémocratie et débat politique sont indispensables^{H/H} et je dirais
 débat^{B/B} (3) . ^b-est ^Hindissociable de radio et télévision de service public^{B-B}
 (...) ♪

Cet exemple illustre des configurations variées. Premièrement, on peut mentionner la prise d'élan prototypique caractérisant le début du tour de CM : en CM1, une prise de souffle précède la prise de parole, qui se fait sur une intonation haute. Le début du tour de CT (CT1) apparaît comme moins marqué, car si l'attaque est haute, on ne perçoit toutefois pas de prise de souffle. La brève intervention de CF1 réalise plutôt un départ par le bas ; elle est précédée par une ou des prises de souffle, dont l'origine est difficile à déterminer. Cet exemple montre aussi que les prises d'élan ne sont pas limitées au début des tours de parole, dans la mesure où l'on observe des prises d'élan à l'intérieur des tours : CM2 et CT2. Ces prises d'élan devront être différenciées de CT3, que l'on interprète intuitivement plus comme une interruption que comme une prise d'élan.

Enfin, il faut ajouter à cela les phénomènes intonatifs et rythmiques globaux que l'on observe entre les différents tours de parole, qui se surajoutent aux propriétés locales, voire les rendent non pertinentes. Ainsi, le tour de parole de CT apparaît comme étroitement « lié » à celui de CM, auquel il se raccroche du point de vue du rythme (maintien des battements rythmique) et de la tonalité. Il s'inscrit en effet dans les différents « gabarits » mis en place par CM : gabarit rythmique et temporel (le tempo et la pulsation sont maintenus par delà la frontière de tours, cf. Auer, Couper-Kuhlen & Müller 1999), gabarit dynamique (il parle avec la même intensité), gabarit tonal (placement de l'espace tonal et amplitude des gestes mélodiques analogues) (v. infra § 3).

2.2. Phénomènes pris en compte pour la description des prises d'élan

La prise d'élan apparaît donc comme un phénomène complexe qu'il convient d'évaluer de manière prospective et rétrospective à différents niveaux de l'organisation du discours. Les éléments intervenant dans son étude sont les suivants.

Il y a d'abord **le lieu de l'occurrence** de la prise d'élan : ouverture d'un tour de parole (CF1, CM1 et CT1), ouverture de l'acte principal (ou du « point ») d'une intervention (CM2), prise d'élan interne à une structure syntaxique (CT2 et 3). En effet, considérées sous l'angle de leur développement temporel, ces unités sont liées à des projections dont l'achèvement ou le non achèvement influence l'interprétation des prises

d'élan : l'interprétation n'est pas la même si la prise d'élan est superposée à l'ouverture d'une grande unité discursive (tour de parole ou intervention) ou si elle intervient à l'intérieur d'un constituant syntaxique (voir les phénomènes de « déphasage » étudiés par Simon & Auchlin 2001).

Il convient en outre de tenir compte de la **fin de la séquence** qui précède la prise d'élan : a-t-on affaire à une intonation continuative (CM2), suspensive (CT2 et 3) ou conclusive (CF1, CM1 et CT1) ? Précisons que l'intonation n'est pas la seule en jeu et que la syntaxe (la structure en cours est-elle interrompue ou achevée ?) ainsi que la structure textuelle jouent également un rôle important dans la perception de la fin des unités (voir la question des projections étudiée par Selting 1998). Dans la mesure où nous nous intéressons plus spécifiquement aux attaques, nous considérerons la fin de la séquence précédente d'une manière globale.

L'attaque elle-même peut être décrite, à savoir : existe-t-il un **décrochement mélodique**, et celui-ci s'effectue-t-il par le haut ou par le bas ? S'il y a un départ réalisé par le bas, comme en (CF1), peut-on toujours parler de prise d'élan ? Nous ferons l'hypothèse que ce n'est pas tant la hauteur absolue qui est pertinente pour la définition des prises d'élan (même si sa prise en compte peut s'avérer utile à des fins descriptives) que la présence d'un décrochement mélodique, qu'il soit ascendant ou descendant. En revanche, l'absence de tout décrochement mélodique (ou l'« ajustement tonal ») produit un effet de continuation et ne semble pas compatible avec la prise d'élan.

L'attaque doit non seulement être décrite au niveau de la mélodie, mais aussi au niveau de son **intensité** et de son évolution dans le temps : a-t-on affaire à une attaque forte suivie d'un decrescendo, comme ce serait plutôt le cas de (CM1), ou au contraire, d'une attaque plutôt douce suivie d'un crescendo, comme ce serait le cas de (CT1) ? Le fait que notre corpus soit issu des médias audio-visuels rend certes le traitement de l'intensité plus difficile qu'il ne le serait à partir d'enregistrements en chambre sourde, puisque le son retransmis est nivelé. Cependant, à intensité égale (nivelée électroniquement), on différencie parfaitement les changements d'intensité d'une voix, sur la base de la « conjugaison » des effets spectraux (timbre), tonals (amplitude des contours) et dynamiques dus à l'augmentation de la pression sub-glottique (pente des attaques syllabiques). On suppose ainsi que ce qui importe est de récupérer non pas l'intensité « objective » mais les variations d'intensité, et non pas tant celles du signal que celles de la parole produite. Dans ce cas de figure, la variation de l'intensité réelle (mesurée en dB) est, pour l'oreille humaine, un facteur partiellement redondant (voir cependant infra §4).

La description des prises d'élan fait également intervenir la **pause**, obligatoire. Dans sa réalité phonétique d'interruption de F0, on admet avec Lacheret-Dujour & Victorri (2001) qu'elle est généralement supérieure à 300 ms ; cependant les pauses sont produites en fonction d'une chronologie interne, déterminée par le battement rythmique, la pulsion et le débit du discours qui précède ; la valeur de 300ms pourrait alors valoir une unité rythmique, « pied » ou « groupe accentuel » (quelle que soit la façon dont on définit ces unités (v. Lacheret-Dujour & Beaugendre 1999 : 139-158), on ne sait pas laquelle est pertinente ici).

La pause s'accompagne habituellement d'une **prise de souffle** perceptible (CF1, CM1 et 2, CT2). La tradition linguistique s'est peu intéressée à ce phénomène : n'étant pas un « signe » ni un morceau de signe, il échappe à une description linguistique autant qu'au bon usage (radiophonique, mais aussi théâtral) et se trouve relégué de ce fait au rang des « bruits ». Sa récurrence dans les corpus, sa visibilité aux endroits stratégiques qui nous intéressent ici, invitent au contraire à y voir une marque quasi-linguistique².

En effet, à plusieurs égards la prise de souffle est un véritable morphème, unité conventionnalisée, dotée d'une forme et d'un contenu. Dans sa forme, on peut distinguer trois variantes : la forme prototypique est la *grande prise de souffle*, que l'on trouve généralement à l'ouverture d'un constituant majeur, tour de parole initial d'échange, ou grande intervention sur un nouveau sujet ; une variante est la *petite prise de souffle*, à l'intérieur de constituants discursifs en cours, mais à l'ouverture de l'un d'eux, à un niveau non maximal ; elle est aussi beaucoup plus brève que la précédente³. Ces deux formes sont normalement réalisées bouche ouverte en position de /a/ ou de /e/, elles produisent un bruit d'ingression assez grave et mat. La troisième variante formelle se fait en position d'articulation d'un /ch/ avec les bords de la bouche étirés et produit un chuintement ingressif. Elle porte

² Bertrand évoque par ailleurs plusieurs études qui « tendent à montrer que si le rythme de la respiration est certes vital, il n'en est cependant pas moins subordonné à la réalisation des pauses, et non le contraire » (1999 : 153).

³ On pourrait ajouter, pour raffiner, que les grandes prises de souffle peuvent être précédées d'un clic d'ouverture de la bouche, ce qui semble plus rare pour les petites.

l'expression d'une réserve ou réticence⁴ attribuée à l'instance qui l'émet ou la prend en charge⁵.

Comme morphèmes, ces variantes partagent également un certain contenu, de type instructionnel, comparable à celui de la levée de baguette du chef d'orchestre : les prises de souffle sont de véritables préparations au déploiement temporel des énonciations : elles donnent, de façon particulièrement sélective et spécifique, des informations quant à l'ampleur, la vitesse et la durée du geste à venir. De même que la baguette part « en levée » d'un temps, la prise de souffle semble bien « donner le temps » du segment discursif qui suit et qu'elle ouvre, par son ampleur propre, par sa durée, et par l'alignement rythmique des premières syllabes prononcées qui suivent.

On objectera que les prises de souffle audibles ne peuvent pas toujours être chargées de ce rôle linguistique, lorsqu'elles se manifestent de manière intempestive, dans l'interview du sportif encore essoufflé de son exploit ou dans la parole du conférencier qui a de la peine à respirer. Mais leur surnombre est perçu alors comme quelque chose que le parleur ne peut pas éviter, et, de signe, leur valeur rétrograde à celle de symptôme, marque de la présence, glorieuse ou pas, du corps.

Habituellement, comme trace d'un processus physiologique, la prise de souffle est proscrite, mais cette proscription même se présente comme un phénomène de niveau de langue (et éventuellement de sociolecte). Ce double classement, physiologique et sémiotique, fait que les prises de souffle ont parfois tendance à être masquées. Mais il faut voir là une forme d'hyper-correction, c'est-à-dire finalement un phénomène hautement linguistique, plutôt que la preuve du caractère non linguistique ou a-linguistique des prises de souffle.

Enfin, en situation de dialogue ou de débat il n'est pas rare que plusieurs prises de souffle audibles aient lieu en même temps (voir CM1 dans l'exemple 1). S'il n'est, alors, pas aisé de les attribuer distinctement, ce n'est cependant pas impossible : d'une part, l'une peut être plus brève et suivie d'une vocalisation identifiant son auteur, et d'autre part, ces marques

⁴ Cette valeur de réticence pourrait s'expliquer par la conjonction : 1. du double effort partiellement antagoniste de la mâchoire serrée retenant l'air et entraînant un surcroît d'effort inspiratoire, et 2. de l'allongement de l'inspiration qui en résulte.

⁵ A l'instar des interjections, ces « shhh » inspirés : 1. ne sont pas enchâssables syntaxiquement (**il a dit que shhh*), mais 2. peuvent être mentionnés ou rapportés au discours direct : *il a juste dit « shhh »*, c'est-à-dire attribués et énonciativement détachés du locuteur citant.

a-vocales ont tout de même un certain timbre, plus ou moins propre au parleur. Cela étant, l'attribution de la prise de souffle à X ou Y est partiellement secondaire : de la même façon qu'une intervention peut être « co-construite » (« co-énonciation » au sens de Jeanneret 1999) par plusieurs personnes collaborant à une construction monologique, une prise de souffle de X peut parfaitement servir de prise d'élan à une intervention de Y, a fortiori si le constituant amorcé est un échange.

Les prises de souffle jouent donc un rôle décisif dans la perception des prises d'élan : à l'intérieur d'un tour de parole, une prise de souffle est indispensable pour que se produise un effet de prise d'élan. Pour cette raison, CT3 (*et je dirais débat . est indissociable...*), qui ne présente pas de prise de souffle, ne constitue pas une prise d'élan au sens où nous l'entendons dans cette typologie.

Après avoir survolé les phénomènes qui interviennent dans les prises d'élan, il n'est pas inutile de rappeler ceux qui ont à nos yeux une valeur définitoire. Nous parlons de prise d'élan en présence, 1) d'un décrochement mélodique, qui 2) suit une pause ; ce décrochement peut être situé au début d'un tour de parole ; lorsqu'il est interne au tour de parole, 3) la pause doit nécessairement être accompagnée d'une prise de souffle pour que l'on puisse parler de prise d'élan.

2.3. Quelques remarques méthodologiques

La présente recherche s'appuie sur l'analyse d'exemples authentiques, issus de débats radiophoniques et d'entretiens télévisés. A ce stade de notre travail, nous ne pouvons pas exclure certains biais : les prises d'élan que nous décrivons sont produites par des journalistes, acteurs, politiciens, etc., toutes personnes habituées à s'exprimer devant les médias. L'étude des prises d'élan dans d'autres types de corpus constituera une étape ultérieure de la recherche.

Dans un premier temps, le repérage des prises d'élan et de leurs propriétés repose sur une analyse auditive. En effet, il faut bien admettre que si les phénomènes que nous décrivons sont pertinents dans la production/perception du discours, ils le sont pour l'oreille de tout un chacun, et à fortiori pour celle d'un chercheur attentif et entraîné à la perception de ces phénomènes. Par sa compétence discursive, le chercheur perçoit ces faits, dispose par leur intermédiaire de différentes « intuitions fines » ; par son expertise, il peut espérer expliciter un tant soit peu ces intuitions, et les traduire en hypothèses aussi ciblées et spécifiques que

possibles. Dans un deuxième temps, nous vérifions instrumentalement le bien fondé des hypothèses perceptives (logiciel Praat⁶).

3. Typologie des prises d'élan

La typologie s'articule en deux parties, la première considérant les prises d'élan de manière locale, et la seconde faisant intervenir un point de vue plus global. Nous verrons ultérieurement que ces deux points de vue correspondent à deux modalités de prises d'élan qui n'ont pas les mêmes types de fonctionnalité et peuvent être considérées comme complémentaires.

3.1. Enchaînements locaux

Nous ferons l'hypothèse que les prises d'élan disposent d'un contenu minimal, de type instructionnel, qui prend son sens plein lorsqu'il est mis en relation avec le contexte de leur occurrence (Auer & Di Luzio 1992, Couper-Kuhlen & Selting 1996). En simplifiant les données, nous obtenons les instructions suivantes :

Décrochement mélodique⁷ :

- 1.1. Attaque par le haut : commencer quelque chose de nouveau (élan)
- 1.2. Attaque par en bas : raccrocher ce constituant au constituant déjà commencé
- 1.3. Attaque de même hauteur : continuer le constituant entamé

S'ajoute aux indications de la syntaxe :

- 2.1. Nouveau départ
- 2.2. Continuation d'une structure
- 2.3. Continuation d'un constituant à l'intérieur d'une structure

A combiner avec les instructions de la fin des séquences résultant de la combinaison entre prosodie et syntaxe :

- 3.1. Fin conclusive : constituant terminé
- 3.2. Fin continuative : quelque chose va suivre
- 3.3. Fin suspensive : constituant non terminé

⁶ Nos remerciements à P. Boersma et D. Weeninck pour l'accès convivial à leur logiciel performant.

⁷ Les effets produits par la prise de souffle et l'intensité se combinent avec ceux du décrochement mélodique. Nous les discuterons au cas par cas.

La combinaison de ces différentes instructions permet d'interpréter les différentes prises d'élan rencontrées dans notre corpus. Nous les classerons en trois catégories, en fonction du contexte de leur occurrence.

3.1.1. Au début d'un tour de parole

Les prises d'élan situées au début d'un tour de parole marquent des frontières importantes. Elles sont maximales lorsque la prise d'élan se réalise par une attaque haute et une prise de souffle, qu'elle coïncide avec le début d'une unité syntaxique et qu'elle enchaîne sur un tour dont la fin est marquée comme conclusive (1.1. ; 2.1 ; 3.1), comme c'est le cas par exemple en ME1⁸ :

- (2) CF : Michel Eymann^{HH}
 ME(1) : * ^HAnne-Catherine Lyon^{B\B} vous avez beau être jeune^{HH} vous avez déjà une carrière politique bien remplie^{HH} (...) ♪

Dans cet exemple, le début du tour se caractérise par une prise de souffle et une attaque haute qui coïncide avec le début d'une ligne de déclinaison, marquant l'ouverture d'une unité d'une certaine envergure qui est présentée comme relativement autonome par rapport à ce qui précède (en l'occurrence, il y a ouverture d'un nouvel échange)⁹.

Dans l'exemple 1, la prise d'élan de CT1 s'inscrit dans un tour de parole formant l'intervention réactive d'un échange. On n'y observe pas de prise de souffle, ce qui peut être mis sur le compte de l'enchaînement global de type « empathique » (v. infra § 3). L'attaque haute sur *j'crois* ne marque pas tant une autonomie au niveau du contenu qu'au niveau de sa prise en charge : elle présente la réponse comme étant sous la responsabilité du locuteur.

Dans un deuxième cas de figure, la prise d'élan se caractérise par une attaque plutôt basse (1.2 ; 2.1 ; 3.1) : l'effet de frontière est alors moins marqué, car le tour qui suit est présenté comme devant être raccroché à ce qui précède. De cette catégorie relève, dans l'exemple 1, la brève intervention de l'animateur CF1 visant à passer la parole à CM, ainsi que des tours de parole qui se présentent manifestement comme des développements d'un échange antérieur. Il en va ainsi de la relance de CM en (3) :

- (3) CM : * ^hmais est-ce que ça fait^{HH} forcément avancer les choses^{B-B-}

⁸ Nous considérons comme variante de ce type d'attaque les ouvertures quasi-plates chez les locuteurs qui montrent une faible variation de l'ambitus.

⁹ Couper-Kuhlen (2001) montre que lors d'appels téléphoniques, les attaques hautes caractérisent l'introduction de la raison de l'appel mais pas les échanges préliminaires.

dont l'attaque (haute) est moins haute que l'accent final ultérieur, et qui produit de ce fait un effet globalement montant. On observe un même type de prise d'élan dans la reprise d'une question mais adressée à un autre invité :

- (4) ME : *^bet vous^{BH} . Damien Cottier^{BH} . qui êtes secrétaire du parti radical neuchâtelois^{H/H} est-ce que dans le canton de Neuchâtel aussi les débats sont . comme le décrit Anne-Catherine Lyon^{BH} (...) ♪

Outre l'effet de liaison, l'attaque basse produit un effet d'ouverture moindre, dans la mesure où elle ne laisse pas présager du début d'une longue unité discursive. De fait, la plupart des interventions caractérisées par ce type d'attaque sont brèves. Celle qui est citée en (4) est plus importante (elle se poursuit au-delà de la citation), mais produit un effet de manque de planification : la formulation se fait par à-coups, à travers de nombreuses hésitations et reformulations.

3.1.2.A l'intérieur d'un tour de parole, au début d'une intervention

Les prises d'élan interviennent également à l'intérieur d'un tour de parole, et leur impact varie en fonction de leur forme et du contexte de leur occurrence (Grobet 2001). Dans l'exemple 5, l'attaque haute, combinée à une prise de souffle, marque le début d'une nouvelle intervention. Celle-ci suit un constituant marqué comme achevé, tant au niveau syntaxique (fin d'un constituant) que prosodique (baisse de la mélodie et diminution de l'intensité)¹⁰ (1.1 ; 2.1 ; 3.1).

- (5) CT : (...) et je dirais . débat . est indissociable de radio et télévision de service public^{B-B-} → *^{Hj}'crois que le débat . à la radio et à la télévision^{H/H} le débat politique en général mais le débat à la radio et à la télévision^{H/H} est l'occasion de rappeler . que la politique^{BH} . c'est un débat d'idées^{B/H} (...)

La prise d'élan marque ici l'articulation de deux interventions distinctes, la première de nature plutôt « reformulative » (CT précise que le débat n'est pas utile, mais plutôt indispensable et indissociable des médias de service public), et la seconde spécifiant en quoi réside l'utilité du débat.

Dans un deuxième type d'exemple, l'attaque haute intervient après une intonation continuative (1.1 ; 2.1 ; 3.2), comme dans (6) :

- (6) CM : *^Hpour vous euh Claude Torracinta qui avez aussi longtemps mené une émission de débat à Table Ouverte^{H/H} → *^Hest-ce que pour vous le débat apparaît comme une ^Hforme ^butile^{BB} (♪ voir ex. 1)

¹⁰ C'est au niveau discursif que la complétude de cette première intervention pose problème, car CT a donné une réponse minimale à la question sans la justifier, ce qui n'est pas suffisant eu égard au rôle de « débattant expert » qui lui est attribué.

Le constituant qui précède est alors interprété comme le début, ou la préparation, du constituant initié par l'attaque haute. En (6), la première intervention fonctionne manifestement comme une préparation à la question. De manière similaire, en (7) :

- (7) CT : (...) je pense que peut-être en partant de l'expérience . de ces 20 et quelques années ou même 30 années de télévision que j'ai derrière moi^{BH} → *^hc'est que le^H débat politique à la télévision et à la radio d'une part a montré je le rappelle qu'il y a débat d'idées^{BH} (...) ♪

la séquence qui précède la prise d'élan est rétrospectivement interprétée comme une préparation (elle se caractérise d'ailleurs par une baisse de registre combinée à une diminution d'intensité), la prise d'élan marquant le début d'un constituant présenté comme plus important qualitativement et quantitativement.

On trouve également, à l'intérieur du tour de parole, des prises d'élan faisant intervenir un décrochement mélodique vers le bas (1.2 ; 2.1 ; 3.1). Par exemple :

- (8) DC : (...) euh : mais mais je me rends compte qu'effectivement euh : ça fait partie du système politique puisque là on parle du débat politique euh : que de se dire les choses sans qu'il y ait attaque personnelle^{B-B-} → *^beuh : ^{/b}et et et y a toujours des gens qui sont surpris . par cette euh : façon de de fonctionner du monde politique^{/BB} (...) ♪

La prise d'élan suit une unité qui se termine sur une intonation descendante, qui peut être interprétée comme conclusive. Après une prise de souffle, la reprise par *euh et et et y a...* se caractérise par une attaque basse : globalement, le locuteur donne l'impression de chercher ses idées (cf. le grand nombre de marques d'hésitation) et de les formuler sans suivre un plan préétabli.

Toutefois, les prises d'élan réalisant un décrochement mélodique par le bas sont le plus souvent précédées par une unité marquée comme continuative (1.2 ; 2.1 ; 3.2), comme en 9 :

- (9) CT : (...) mais le débat à la radio et à la télévision est l'occasion de rappeler^{BH} . que la politique . c'est un débat d'idées^{BH} c'est une confrontation de divergences^{BH} une^H confrontation de points de vues différents^{B/B} → *^balors il est certain qu'un débat à la radio ou à la télévision ne bouleverse pas l'opinion des gens^{H/H} * → ^bmais ça fait avancer l'information^{H/H} (...) ♪

L'intonation continuative du segment précédent laissant prévoir une suite, les deux attaques basses signalées dans cet exemple rattachent les interventions qu'elles introduisent à ce qui précède. Précisons que la seconde se caractérise par une plus forte intensité que la première, ce qui distingue ces deux prises d'élan. Fréquemment, comme c'est le cas pour

ces deux exemples, ce type d'enchaînement caractérise des constituants marqués par des connecteurs argumentatifs.

Les prises d'élan qui viennent d'être décrites doivent être distinguées des enchaînements réalisés par des syllabes basses inaccentuées, caractérisant la poursuite d'une structure syntaxique après une unité continuative : cette configuration prosodique est de loin la plus fréquente et est donc perçue comme « non marquée » (1.2. ; 2.2 ; 3.2.) :

- (10) ME : * ^HAnne-Catherine Lyon ^{B^B} ^bvous avez beau être jeune ^{HH} ^bvous avez déjà une carrière politique bien remplie ^{HH} ^bvous avez mené plusieurs c . campagnes électorales pour être candidate notamment au Conseil d'Etat vaudois ^{BH} (...) ♪

A l'exception de la première, chaque unité commence par des syllabes basses inaccentuées, sans prise de souffle, produisant un effet de simple continuation : il n'y a donc pas de prise d'élan dans ces cas là.

3.1.3.A l'intérieur d'une intervention, dans une structure syntaxique

Pour compléter ce panorama, examinons quelques configurations intervenant à l'intérieur de structures syntaxiques réalisées de manière discontinue. Avec ces exemples, nous toucherons aux limites des prises d'élan.

Dans nos corpus, les prises d'élan internes aux structures syntaxiques sont liées à la présence d'un accent d'insistance : à l'intérieur d'un segment, on observe une pause accompagnée d'une prise de souffle suivie d'une attaque haute (1.1 ; 2.3 ; 3.3). C'est ce qui se passe en (11), où la prise d'élan se combine avec un accent d'insistance sur le *dé* de *démocratie* :

- (11) CT : ^{HH}j'crois que c'est indispensable ^{HH} j'entends par là ^{HH} ^hje pense que ^{BB}
 → * ^Hdémocratie et débat politique sont indispensables ^{H/H} (...) ♪ ex.1

En (12), l'accent frappe la première syllabe de *rappelle* :

- (12) CT : (...) et je le rappelle ça ^{b-} * ^Hrappelle cette question fondamentale que la politique c'est un débat d'idées ^{B-B-} ♪ ex.9

La prise d'élan a dans ces exemples un double effet semble-t-il : d'une part elle renforce l'effet de l'accent d'insistance et d'autre part elle étend (et indique) sa portée à l'ensemble de la séquence qui suit. Ainsi, en (11), la prise d'élan intervient après une séquence qui sert d'introduction (*j'crois qu'c'est indispensable j'entends par là j'pense que*) et marque le début de la formulation du « point » de la pensée de CT. En (12), la prise d'élan suit également une séquence peu informative à visée introductive (*et je le rappelle ça*) pour marquer une séquence qui conclut le tour de parole en résumant son contenu. Il convient de relever que ces prises d'élan

produisent un effet de « martèlement » ; on peut faire l'hypothèse que c'est pour cette raison qu'on les trouve à des endroits clés du discours (début et fin de tour de parole), et dans la bouche d'un journaliste qui a manifestement conscience de s'exprimer devant un auditoire.

La configuration qui vient d'être examinée est la dernière qui, selon nous, permet encore de parler de prise d'élan. En effet, si, dans les exemples qui viennent d'être étudiés, les prises d'élan sont liées à des accents d'insistance, tous les accents d'insistance n'impliquent pas des prises d'élan (1.1. ; 2.2 ; 3.2-3.3). Ainsi, en l'absence de pause ou de prise de souffle, comme en (13), le décrochement mélodique qui suit le *euh* d'hésitation, lié à un léger accent d'insistance sur *Claude*, ne suffit pas à former une prise d'élan :

(13) CM : *^H pour vous euh^b ^BClaude Torracinta qui avez aussi longtemps mené une émission de débat à Table Ouverte^{H/H} (...) ♪ ex.1

De manière similaire, le décrochement mélodique de (14) ne peut être interprété comme une prise d'élan :

(14) ME : (...) est-ce que dans le canton de Neuchâtel aussi les les débats sont . comme le le : le décrit Anne-Catherine Lyon^{BH} . à ce niveau-là . le les choses sont dites . mais euh plus . de manière plus pertinente peut-être que dans :^b un :^b . ^hpassé récent^{H/H} // ♪

Après une hésitation sur le *un* et une brève pause, le segment *passé récent* est prononcé plus haut que la séquence qui précède, réalisant par là une intonation de question. On perçoit certes une prise de souffle durant l'interruption, mais celle-ci peut être attribuée sans hésitation à DC qui prépare sa réponse, car cette prise de souffle se prolonge sur l'énonciation de *passé récent*. Il n'y a donc pas de prise d'élan.

De même que le décrochement mélodique sans prise de souffle ne suffit pas à produire une prise d'élan, la prise de souffle sans décrochement mélodique ne paraît pas significative (1.2. ; 2.2 ; 3.3). Par exemple, en (15) :

(15) CT : (...) deuxièmement a rappelé aux Suisses^{H/H} . *^h que la politique pouvait être confrontation et affrontement et pas seulement consensus^{BH}

la petite prise de souffle qui précède *que la politique* n'est pas couplée à un décrochement mélodique important et elle n'empêche pas un effet de continuation provoqué par la continuité de la mélodie. C'est donc bien à la combinaison de la prise de souffle et du décrochement mélodique qu'est liée la perception de la prise d'élan.

4. Phénomènes globaux

Les prises d'élan disposent, presque par définition, d'un potentiel de rupture et de réinitialisation susceptible de les affranchir de tout effet en provenance de l'amont, et ceci, virtuellement, quel que soit l'état de la construction en cours (ci-dessus). Si, à l'instar de Lacheret-Dujour & Victorri (2001), on distingue globalement des effets de continuité et de rupture dans le flux intonatif, les prises d'élan se placeraient clairement du côté des ruptures. Mais la perception, en fait, est rarement aussi catégorique ; continuité et rupture sont graduels, relatifs, et reposent sur la conjonction de nombreux facteurs, partiellement autonomes, que l'on peut schématiquement regrouper en deux : d'un côté des phénomènes de *gabarit* ou de cadre ; et d'un autre des effets plus figuraux, reposant soit sur la *duplication* d'un élément (de la simple cible mélodique au pattern rythmique), soit sur le *prolongement* d'un motif mélodique ou rythmique.

Les prises d'élan prototypiques ou en tout cas les plus audibles établissent une forte rupture, s'autonomisent de ce qui les a précédé, et peuvent être considérées comme des «ouvertures absolues». Elles supposent une clôture marquée en amont, et (donc) un certain consensus quant à l'état du discours ; une pause longue (plusieurs unités rythmiques), une grande prise de souffle et un décrochement mélodique favorisent l'autonomisation du constituant qui s'ouvre - on peut observer cela dans le discours monologique des informations radiodiffusées, à l'occasion des changements de thème, ou dans des lieux de transition, comme dans l'exemple suivant, où la prise d'élan marque une frontière de macro-unité¹¹ dans l'interaction :

- (16) GD mais c'est vrai qu'ce - j'suis - j'adore^{HH} les jeunes acteurs^{HB} j'veus ai dit^{B-B-} - ^hvraiment^{B-B-}
 CD * ^Hbon ben^{/b} heu^{BB} - une ^Hbelle déclaration en conclusion^{HH} - que - vous allez quand même un peu m'expliciter^{HH} - heu (...) ¹²

Mais même lorsque, comme ici, on assiste à l'établissement et à la confirmation d'une frontière majeure du point de vue du déroulement de l'interaction, la prise d'élan peut manifester une certaine continuité avec ce qui l'a précédée, du simple fait que ses valeurs de débit, d'amplitude, d'intensité, sont plus ou moins alignées sur celles de ce qui vient d'avoir lieu. Même si on observe, dans un bulletin de nouvelles, une grosse prise

¹¹ Une «transaction», dans la terminologie de Roulet & al. (1985).

¹² La prise de souffle dans cet exemple débute bouche fermée (inspiration nasale) suivie d'un clic d'ouverture de la bouche, et continue oralement (changement de timbre) - les traits d'une syllabe VCV...

d'élan tendant à présenter ce qui suit comme indépendant de ce qui a précédé, celle-ci s'inscrira néanmoins dans les gabarits tonal, dynamique et rythmique généraux identifiant le bulletin comme «genre» (Johns-Lewis 1986) - le maintien des gabarits en place assurant la permanence de l'identification typologique.¹³

4.1. Gabarits

Les environnements de parole où ont lieu les prises d'élan mettent donc à disposition différents *gabarits*, plus ou moins marqués, manifestes, saillants : il y a un certain volume, un certain tempo, un certain rythme, une certaine amplitude, et éventuellement une structure, un certain geste, en cours ou achevé (voir ci-dessus). Les données des gabarits sont en quelque sorte des «présupposés de substance». Toute prise d'élan peut ou non s'établir dans le cadre des gabarits en cours, ou s'en affranchir, plus ou moins complètement : les différents paramètres déterminant les gabarits sont relativement indépendants, de sorte qu'une prise d'élan peut parfaitement s'inscrire dans le gabarit temporel et rythmique sans s'inscrire dans le gabarit tonal, par exemple (ex. 18 ci-dessous).

Dans les faits, la réalité des gabarits apparaît fondamentalement lorsqu'ils sont dépassés. Ainsi dans l'exemple suivant (Simon & Auchlin 2001), le segment pointé est en dehors de tous les gabarits :

- (17) CD(1) , ben de temps en temps vous voyez heu - un un même que j'ai vu tout petit heu -Guillaume dans un film hein
 GD(1) Guillaume
 CD(2) dans *Tous les matins du monde* hein
 GD(2) oui pis même dans le Ridley Scott y vient
 GD(3) mais il a | il a beaucoup de talent parce que c'est -
 -> CD(3) je l'pense
 GD(4) et je| il a | et ça a été pour moi une - une aventure magnifique parce que on s'est vus - (...) ♪

De telles ruptures de gabarit sont des événements particuliers dans les interactions ; ils sont simultanément perceptibles et « incidents », latéraux, et relativement insaisissables, peu accessibles à la conscience réflexive. Pour autant, ils ont apparemment un impact interactionnel important : ce sont de véritables « trous » d'empathie ; qui *a contrario* montrent à quel point les effets de gabarit sont actifs et invisibles en situation normale. En

¹³ Dans le même ordre d'idée, Auer, Couper-Kuhlen & Müller (1999) montrent qu'un animateur d'une radio italienne qui reçoit des appels téléphoniques parvient à maintenir, d'un appel à l'autre, un tempo continu tout au long de son émission.

l'occurrence (et l'exemple suivant produit le même effet) une telle prise d'élan accomplit un enchaînement très peu empathique.

Bien que la notion de gabarit renvoie à des considérations globales, son application et sa sensibilité sont relativement locales. Ainsi dans l'exemple suivant¹⁴, l'ouverture de tour de parole de BG1 semble « refuser » son intégration dans le cadre très localement imposé par la fin de RF4, ralenti et comme « écrasé », suggérant par la baisse d'intensité un rapprochement des personnes :

- (18) RF(1) ce qui frappe d'abord Benoîte Groult c'est que dans ces textes heu
 RF(2) ils ont été écrits par de ^Hgrands esprits^{H+H+} si j'ose dire hein
 RF(3) qu'il s'agisse de philosophes^{B/B} d'écrivains^{B/B} d'historiens^{B/B} de
 scientifiques^{B/B}
 → RF (4) c'est à ^{/B}peine croyable^{\BB}
 → BG(1) mais ^{/H}si ça avait été des imbéciles^{HH b} heu
 BG(2) ça n'avait au^Hcune importance^{/HB}
 RF(5) ça n'aurait ^Hpas marqué le temps^{/HB}
 BG(3) alors que là ça a eu une ^{/H}grande gravité^{H+H+} (...) ♪

Cet exemple illustre la complexité de l'application de la notion de gabarit. En effet, d'un côté BG1 est **hors gabarit**, eu égard aux propriétés du segment immédiatement adjacent, RF4 : aux plans dynamique et tonal, elle « refuse » l'abaissement de registre proposé par RF4 ; mais, comme dans l'exemple précédent, le gabarit non respecté est très local, imposé par le segment immédiatement adjacent ; et d'autre part, ici, contrairement à l'exemple précédent, il n'y a pas de rupture de la continuité temporelle, BG1 enchaînant sensiblement dans le tempo. On voit là un exemple d'indépendance (relative) du gabarit rythmique-temporel, préservé ici, et des gabarits dynamique et tonal, dépassés.

Mais en outre l'enchaînement de BG1 articule de façon fort complexe cette rupture partielle de gabarit à un effet de duplication - que nous examinons rapidement maintenant.

4.2. Duplication

Outre les effets de cadre, un second type de phénomène global a trait à l'inscription d'une figure dans le cadre : les prises d'élan peuvent ainsi prendre un appui « à gauche », réaliser un ancrage saillant, soit par **répétition - duplication** d'un élément particulier ; soit par **prolongement gestuel**.

¹⁴ Cet exemple est emprunté à Widayanti (à paraître).

La duplication reprend un élément présent en amont, une cible mélodique significative, un mouvement mélodique, ou une structure rythmique¹⁵, assez saillants pour être dupliqués¹⁶. On en voit une illustration dans l'exemple précédent : BG1 reprend une cible tonale, saillante quelques secondes plus tôt dans RF2 ^Hgrands esprits^{H+H+}, en la copiant tonalement - et rythmiquement.

En l'occurrence, compte tenu de ce que les mêmes syllabes sont porteuses à la fois de la rupture de gabarit, et de la duplication des cibles mélodiques, le résultat est à la fois un effet de rupture-rejet local, et un effet de lien quasi-anaphorique avec la cible visée-rappelée. Ces deux valeurs co-existent, et on peut supposer qu'elles se mettent, chacune, en rapport ou *en phase* avec un aspect du discours : la rupture locale de gabarit tonal et dynamique semble prendre la valeur d'un désaccord quant à la relation ; la duplication de la cible mélodique quant à elle ré-évoque ou rappelle, par « diaphonie mélodique », un élément du discours antérieur, et par là établit un lien de contenu fort avec l'amont (*grands esprits / imbéciles*).

Cela signifie qu'un effet de copiage, même à longue distance, peut co-exister avec, sinon causer voire renforcer, un effet de rupture locale. En tout état de cause, le «hors gabarit» de BG3 renforce singulièrement la menace de son propos pour la face de RF.¹⁷

Dans l'exemple suivant (fin de l'ex. 18 ci-dessus que nous reprenons), RF5 recopie à la fois le pattern rythmique de BG2 et son mouvement mélodique :

- (19) RF (4) c'est à ^{/B}peine croyable ^{\BB}
 BG(1) mais ^{/H}si ça avait été des imbéciles^{HH b} heu
 →BG(2) ^{b...}ça n'avait au^Hcune importance^{/HB}
 →RF(5) ^{b...}ça n'aurait ^Hpas marqué le temps^{/HB} (♩ ex.18)

Comme le montre Widayanti (mimeo), la copie rythmique et mélodique de BG2 par RF5 permet à cette dernière de corriger, fort

¹⁵ Eu égard au statut figé et conventionnalisé des véritables «clichés mélodiques» (Fónagy 1991[1983]; Léon (1993)), l'émergence imprévisible de structures répétitives type «effet d'énumération», qui procèdent d'un micro-figement local et ad hoc, les désigne comme «instantanés» ou «polaroïds». A cet égard, ces phénomènes peuvent être rapprochés des effets de figement interne et locaux qui peuvent affecter des suites verbales dans le discours («auto-délocutivité» chez Perrin 2000 ; « cristallisation discursive » pour Stroumza mimeo).

¹⁶ Cela exclut un nombre considérable d'aspects strictement relégués dans les gabarits, comme l'espace tonal, l'intensité, le débit - sauf si l'une de leurs valeurs est « caricaturable ».

¹⁷ Qu'on pourrait gloser par : *voyons ma petite, vous vous étonnez d'une évidence...*

discrètement, la faute de grammaire de BG2, en pointant le segment concerné, tout en masquant cette correction sous la forme d'une confirmation, atténuant ainsi son caractère menaçant pour la face de BG (écrivain professionnel, aînée de RF).

S'il y a certaines affinités entre les effets de gabarit et la duplication, celle-ci n'est pas rigoureusement contrainte par les gabarits ; ces facteurs disposent d'une certaine autonomie, qui permet un jeu d'une très grande finesse (voir la parodie prosodique, qui exploite ce jeu-là, mais de façon délibérément ostensible).

4.3. Prolongement gestuel

Le second mode d'appui « à gauche », le prolongement gestuel, peut être illustré par le début de l'exemple (17) que nous reprenons :

- (20) CD(1) ^{/B}ben de temps en temps^{BB} vous voyez^{/BB} heu - un un môme^{/BB} que
 j'ai vu^{/BB} tout petit^{/BB} heu -Guillaume^{HH} dans un film^{H/H} hein
 GD(1) Guillaume
 → CD(2) ^{/H} dans *Tous les matins du monde*^{H/H} hein
 → GD(2) oui^{/H/H} pis même dans le Ridley Scott^{H/H} y vient^{H/H}
 GD(3) mais il a^{/HH} | il a beau^{/H} coup de talent^{/BB} b... parce que c'est - (♩ ex.17)

CD1 et CD2 suivent un crescendo mélodique et d'intensité assez marqué¹⁸ (un ton à chaque fin de groupe intonatif, CD2 dupliquant le contour de la fin de CD1) ; mais le crescendo initié par CD ne cesse pas avec la fin de son tour : le *oui* de GD2, un ton plus haut, prolonge la montée régulière amorcée ; les deux cibles mélodiques suivantes (*Scott*, et *vient*), légèrement plus basses, demeurent cependant internes au gabarit tonal crescendo installé. On peut décrire ce qu'on «sent» là comme une montée d'enthousiasme partagée. Ce n'est qu'à GD3 que le crescendo s'infléchit en un net decrescendo, mélodique, dynamique, rythmique.

La prise d'élan du «prolongement gestuel» est relativement peu marquée, l'ouverture semble prendre appui sur le mouvement lancé, et ne faire qu'hériter de son inertie : aucune prise de souffle n'y est perceptible ; pourtant, la cible tonale du début du tour, *oui*^{/H/H}, mobilise une considérable énergie vocale, typiquement de nature à nécessiter une prise d'élan.

¹⁸ La notation tonale applique le principe selon lequel le réhaussement de la valeur d'un ton est relatif à sa valeur antérieure ; ainsi /B ... /B signifie que le second est plus haut que le précédent ; la récurrence de ces réhaussements dans cet exemple est rendue nécessaire par le crescendo tonal progressif des interventions ; mais on pourrait aussi bien tenter de décrire ce même crescendo comme un très gros effet d'inclinaison (vs « déclinaison ») tonale, correspondant globalement à un accroissement progressif de l'investissement d'intérêt par les partenaires.

L'exemple suivant présente une composition qui est un mélange entre le prolongement et la duplication :

- (21) GD(4) j'suis peut-être moins patient, et en même temps j'commence à l'être plus mais enfin . *
 → CD(4)↓ vous avez pas une quarantaine flippante^{BH} quand même^{BB}
 hein^{B/B} ↑
 → GD(5) ^Hnon - ^Hnon non ^{HB} - mais on a t| bon après des films (...) ♪

On observe en effet un gros saut tonal : CD4 est dit sur un registre abaissé (sans baisse d'intensité ; il faudrait plutôt parler de registre «écrasé» pour cette variante stylisée du reproche gêné, inséré parenthétiquement dans le tour de parole de GD, plutôt sur une pause et une prise de souffle de GD), et l'attaque de GD5 est haute. Pour autant, l'importante différence tonale, la rupture mélodique, ne se perçoit pas comme une rupture de gabarit (ce qu'elle pourrait être), mais bien comme un appui, duplication inversée du geste mélodique, et prolongement de celui-ci. Malgré l'attaque haute et le fort saut tonal, GD5 ne présente pas de véritable prise d'élan propre.

4.4. Autres phénomènes globaux remarquables

Si l'on y regarde de plus près, le fait que GD5 n'aie pas de véritable prise d'élan est d'autant plus étonnant qu'à la fin de GD4, soit au début de CD4, on entend nettement une grosse prise de souffle de GD. Cette amorce de prise d'élan, qui aurait pu signaler que son tour n'était pas achevé, est comme «mise de côté» : l'attaque haute de GD5 se présente nettement comme n'exploitant *pas*, spécifiquement pas, cette prise d'élan ; cet effet de *rétenion* d'une prise d'élan, phénomène remarquable, paraît reposer sur une disproportion entre l'énergie de l'ouverture annoncée par la prise de souffle et celle mobilisée par l'attaque effective, qui semble en l'occurrence nettement inférieure à ce qui est «annoncé» par la prise de souffle. Cette rétenion d'élan par GD5, enfin, confirme son inscription dans le gabarit globalement parenthétique de CD4 auquel il fait suite ; détournée, la prise d'élan de GD ne sera pas reprise par la suite.

Un autre cas remarquable d'interruption d'élan dans notre corpus est illustré par l'exemple suivant ; cette fois, c'est CD qui prend son élan avec une grosse prise de souffle, et GD qui clôt son intervention en même temps, forçant CD à garder son élan en réserve :

- (22) GD(6) donc heu - je suis humain et puis avec[e] les défauts et les qualités pis ma foi j'essaie de me | d'être | de ^Bfaire ^Bpour le mieux^{B-B} --
 -> CD(6) *
 -> GD(7) mais on n'est ^{/B}pas à l'abri^{B-B} -- d'une ^{/B}belle connerie^{B-B}
 -> CD(6') ^Hles ^Hvendanges^{HB} heu de chez Depardieu ont commencé^{BH} ♪

Ce qui est remarquable dans ces deux cas, c'est que les préparations de prises d'élan que sont les prises de souffle paraissent attribuées de manière relativement sélective aux segments qu'elles préparent, et cela au delà de la continuité rythmique ou temporelle des unités : la prise de souffle de CD6 est exploitée pour l'élan de CD6', malgré le retard que lui impose GD7, de même que la prise de souffle de la fin de GD4 est nettement «dissipée» sans suite.

4.5. Implications interactionnelles

Ces cas de figure illustrent quelques phénomènes globaux intervenant dans la composition des prises d'élan. La relative indépendance des facteurs qui y interviennent, les effets de convergence et d'antagonisme qu'ils peuvent entretenir, et le caractère ad hoc de ces interrelations, rendent les généralisations hasardeuses. De plus la perception même des ajustements tonals, rythmiques, dynamiques, n'est pas aisément séparable, *ni en fait ni en droit*, du traitement du contenu qui se présente avec ces ajustements et ces ruptures ; c'est là que la vérification instrumentale peut être utile, et s'avère à double tranchant : elle objective et isole des caractéristiques dont la valeur est fondamentalement co-déterminée - et sépare ainsi les caractéristiques de leur valeur.

La dimension interactionnelle est peut-être celle où la contextualisation réciproque du texte et du geste est la plus sensible - peut-être parce que la variabilité intrinsèque entre les locuteurs rend leurs alignements mutuels plus difficiles, et du coup plus porteurs d'informations que les variations internes à une seule voix¹⁹. Les prises d'élan ont donc une importante valeur interactionnelle et « stratégique » dans le sens de Roulet & al (2001) : elles expriment non seulement différents degrés d'accord ou de désaccord, mais des qualités de ceux-ci, relatives au fond de relation sur lequel ils s'inscrivent : degré d'empathie, rapports de face (Auer & al. 1999) et de place²⁰ qu'entretiennent les interactants.

¹⁹ Ce qui est ici attribué aux partenaires d'interaction, entités appartenant à la dimension interactionnelle, peut aussi bien être imputé aux locuteurs, entités « figurées » par le discours, en tant qu'ils instancient des partenaires d'interaction (i.e. sont engagés dans des échanges).

²⁰ La notion de «place» entendue ici dans le sens large que lui donne Flahault (1978), et non dans l'acception restreinte que lui accorde Kerbrat-Orecchioni (1992) et, plus récemment, Roulet (2001) qui attribue à Flahault la conception de Kerbrat, soit celle d'un jeu dominant-dominé; le jeu des paramètres déterminant les prises d'élan fournit des informations bien plus subtiles que cela relativement à « qui chaque interactant prétend être pour l'autre » (v. ex. Fayard-Groult ici-même).

5. Sur l'expérimentation des prises d'élan

Nous voudrions pour conclure revenir rapidement sur la question de la « nature » du phénomène discuté ici. Certains de ses ingrédients, comme la prise de souffle par exemple, pourraient être pris pour des « quasi-signes », comme on l'a vu. Mais d'autres - vitesse, ampleur de la respiration et du décrochement mélodique, etc.- ne peuvent absolument pas être traités de la même façon.

Les données qui ont trait à la vitesse et à l'intensité s'adressent à la perception elle-même, et elles sont pertinentes pour l'activation et la mise en travail (et en synergie) des systèmes perceptifs eux-mêmes, tant à l'échelle intra-individuelle que, potentiellement, à l'échelle inter-individuelle - dans le partage (imaginaire) d'une identique expérience singulière.

Une erreur facile à commettre consiste à vouloir valider ces données en leur trouvant différentes fonctionnalités, ordinairement d'ordre interprétatif. Cela revient à négliger leur nature, qui est selon nous de constituer le fond expérientiel, le vécu brut, d'attester de la réalité du vécu discursif-interprétatif.

Autrement dit, les différences de rythme, d'intensité etc. valent pour elles-mêmes, en tant que telles, car c'est en tant que telles qu'elles constituent le vécu discursif indiscutable.

Cela ne signifie naturellement pas que toute fonctionnalité échappe à ces manifestations. Mais, si ici ou là telle ou telle fonctionnalisation se manifeste, c'est par un « effet de mise en phase » (Simon & Auchlin 2001), à la faveur duquel une certaine variation dans une certaine dimension peut être localement mise en correspondance avec telle ou telle autre variation dans telle ou telle autre dimension.

Les prises d'élan exhibent la mise en oeuvre d'un certain volume d'énergie ; cette énergie, proprement discursive, qui se disperse en sons articulés, appuie le corps entier à l'inertie imaginaire de l'événement de parole. Par ce couplage, les prises d'élan apparaissent non seulement comme un vecteur très important de l'expérimentation discursive, de l'incarnation du discours, mais encore comme l'un de ses organisateurs corporels majeurs, notamment par la prise de souffle, par la force qu'elle rassemble et prépare à agir - et par son caractère organiquement contagieux.

Bibliographie

- AUCLIN A. & FERRARI A. (1994), « Structuration prosodique, syntaxe, discours : évidences et problèmes », *Cahiers de linguistique française* 15, 187-216.
- AUER P. & DI LUZIO A. (éds) (1992), *The contextualization of Language*, Amsterdam/Philadelphia, Benjamins.
- AUER P., COUPER-KUHLEN E. & MÜLLER F. (1999), *Language in Time*, Oxford, Oxford University Press.
- BERTRAND R. (1999), *De l'Hétérogénéité de la Parole. Analyse énonciative de phénomènes prosodiques et kinésiques dans l'interaction interindividuelle*, Thèse de doctorat, Université d'Aix-Marseille 1.
- COUPER-KUHLEN E. (2001), « Interactional prosody : High onsets in reason-for-the-call turns », *Language in Society* 30, 29-53.
- COUPER-KUHLEN E. & SELTING M. (éds) (1996), *Prosody in Conversation*, Cambridge, Cambridge University Press.
- FLAHAULT F. (1978), *La parole intermédiaire*, Paris, Seuil.
- FONAGY I. (1991[1983]), *La vive voix, essais de psycho-phonétique*, Paris, Payot.
- GROBET A. (2001), « Gestion prosodique de l'interaction : le cas du tour de parole formé de plusieurs interventions », in CAVÉ C., GUAÏTELLA I. & SANTI S. (éds), *Oralité et gestualité. Interactions et comportements multimodaux dans la communication*, Paris, L'Harmattan, 606-609.
- HIRST D.J. & DI CRISTO A. (1998), *Intonation Systems : a Survey of Twenty Languages*, Cambridge, Cambridge University Press.
- JEANNERET T. (1999), *La co-énonciation en français : approches discursive, conversationnelle et syntaxique*, Berne, Lang.
- JOHNS-LEWIS C. (1986) (éd.), *Intonation in discourse*, Londres, Croom Helm.
- KERBRAT-ORECCHIONI C. (1992), *Les interactions verbales, t.2*, Paris, Colin.
- LACHERET-DUJOUR A. & BEAUGENDRE F. (1999), *La prosodie du français*, Paris, CNRS.
- LACHERET-DUJOUR A. & VICTORRI B. (à paraître), « La période intonative comme unité d'analyse pour l'étude du français parlé. Modélisation prosodique et enjeux linguistiques », *Verbum*.
- LEON P.R. (1993), *Précis de phonostylistique*, Paris, Nathan.
- MERTENS P. (1991), « Intonation », in BLANCHE-BENVENISTE C. & AL., *Le Français parlé. Etudes grammaticales*, Paris, C.N.R.S., 159-176.
- MERTENS P., GOLDMAN J.-P., WEHRLI E. & GAUDINAT A. (à paraître), « La synthèse de l'intonation à partir de structures syntaxiques riches ».
- PERRIN L. (2000), « Remarques sur la dimension générique et sur la dimension dénomminative des proverbes », *Langages* 139, 69-80.
- ROULET E. & al (1985), *L'articulation du discours en français contemporain*, Berne, Lang.

- ROULET E., FILLIETTAZ L. & GROBET A., avec BURGER M. (2001), *Un modèle et un instrument d'analyse de l'organisation du discours*. Berne, Lang.
- SELTING M. (1998), « TCUs and TRPs : The Construction of Units in Conversational Talk », *Interaction and Linguistic Structures* 4, 1-48.
- SIMON A.-C. (2000), *La prosodie dans le discours. Propositions pour un traitement dans une approche modulaire et expérientielle de l'analyse du discours*, Mémoire de DEA, Université de Genève.
- SIMON A.C. & AUCHLIN A. (2001), « Multimodal, multifocal? Les hors-phase de la prosodie », in CAVÉ C., GUAÏTELLA I. & SANTI S. (éds), *Oralité et gestualité. Interactions et comportements multimodaux dans la communication*, Paris, L'Harmattan, 629-633.
- STROUMZA K. (mimeo), *Temporalité de l'énonciation et cristallisation discursive. Analyse sémantique de quelques différences entre 'quand' et 'lorsque'*, thèse de doctorat.
- WIDAYANTI D. V.(mimeo), *Etude comparative et expérientielle : les émotions des interactants dans deux entretiens radiophoniques*, mémoire de DEA, Université de Genève, 2002.