

*PAROLE SPONTANÉE ET JEU D'ACTEUR :*

*ERREURS COMMISES LORS DE L'ORALISATION DE L'ÉCRIT*

---

**Rémi GODEMENT-BERLINE**

Univ Paris Diderot, Sorbonne Paris Cité, Équipe CLILLAC-ARP (EA3967), 75013 Paris, France  
[remi.godement@linguist.jussieu.fr](mailto:remi.godement@linguist.jussieu.fr)

**Résumé :** Une comparaison est effectuée entre un enregistrement de parole spontanée et les interprétations données du texte de cet enregistrement par un acteur professionnel, une actrice amatrice et un non-acteur, en adoptant comme cadre théorique les travaux de Wallace Chafe sur les relations entre discours et conscience. Le but est de déceler et d'expliquer le type d'erreurs à caractère cognitif ou sémantique pouvant être commises lorsque la parole provient d'un texte lu à haute voix ou mémorisé. Les exemples étudiés révèlent une plus grande capacité chez l'acteur professionnel à rapprocher son interprétation de la parole spontanée. La coopération entre linguistique et art dramatique semble promettre d'intéressantes perspectives.

**Summary :** A comparison is made between a spontaneous speech recording and the performances given of the text of the recording by a professional actor, an amateur actress and a non-actor, using as a theoretical framework the works of Wallace Chafe on discourse and consciousness. The aim is to detect and explain the types of mistakes that can be made on a cognitive or semantic level when speech comes from a read aloud or memorized text. The examples studied reveal a greater ability on the professional actor's part to make his performance sound like spontaneous speech. The cooperation between linguistics and acting seems to be a promising domain.

**Mots clés :** parole spontanée, acteur, oral, écrit, conscience, intonation, Chafe, Cochet

## Introduction

Cet article présente les résultats d'une expérience lors de laquelle il a été demandé à un acteur professionnel, une actrice amatrice et un non-acteur d'interpréter le texte d'un récit ayant été réellement prononcé par quelqu'un. Publié et étudié par Mary-Annick Morel et Laurent Danon-Boileau dans leur livre *Grammaire de l'intonation : L'exemple du français oral* (1998), il s'agit d'une jeune femme qui, conformément à la consigne qui lui a été donnée, relate une aventure insolite qui lui est personnellement arrivée. Mme Morel a eu la gentillesse de m'autoriser à réemployer le texte pour mon expérience, et également de bien vouloir me confier l'enregistrement original.<sup>1</sup>

Les participants ont eu droit à plusieurs jours pour se préparer. Pendant l'enregistrement, afin qu'ils prononcent exactement les mêmes mots que la locutrice, ils ont été autorisés à lire le texte. Celui-ci ne comportait aucune marque de ponctuation et n'était pas découpé en paragraphes. Toutes les hésitations, répétitions et reprises originales avaient été conservées.

Le but de l'expérience était de comparer la production spontanée de la locutrice avec les interprétations des participants. L'approche choisie pour effectuer cette comparaison est celle du linguiste américain Wallace Chafe concernant les relations entre discours et conscience (voir bibliographie). Chafe s'intéresse en particulier aux contraintes cognitives régissant la parole conversationnelle. Lorsque quelqu'un s'exprime spontanément, c'est-à-dire lorsque sa parole provient directement de ses pensées, il respecte ces contraintes sans même s'en rendre compte. Mais lorsqu'on lit un texte à voix haute ou qu'on le restitue de mémoire, c'est-à-dire lorsque la parole provient du stade intermédiaire de l'écrit, il n'en est pas de même : il arrive que l'on viole ces contraintes et que l'on produise ce qu'il est alors possible de considérer comme des « erreurs de parole ». Le célèbre professeur français d'art dramatique Jean-Laurent Cochet, dont l'enseignement consiste lui aussi en grande partie à faire prendre conscience des règles naturelles de la parole spontanée (cf Cochet 2002, 2010 ; Godement-Berline 2011), parle de « fausses notes ». Lorsqu'un chanteur fait des fausses notes, remarque-t-il, tout le monde l'entend. Lorsqu'un danseur fait des fausses notes, il risque la chute. Lorsqu'un acteur fait des fausses notes, le public ne s'en rend généralement pas compte, mais plus elles sont fréquentes, moins il est intéressé (d'après Cochet 2002). Cet article est une tentative de décrire et comprendre les erreurs que sont susceptibles de commettre tous ceux qui s'essaient à interpréter un texte ou le lire à haute voix, c'est-à-dire à oraliser l'écrit. Dans l'expérience que j'ai menée, l'avantage est que l'on dispose de la version originale du texte utilisé, l'enregistrement du récit spontané de la locutrice, qui par définition ne contient aucune erreur. Après avoir analysé son organisation en *unités intonatives* et en *phrases* (le double niveau d'articulation de la conscience décrit par Chafe), j'ai comparé cette organisation avec celle des interprétations des participants. Les différences observées ne pouvaient être que de deux types : soit des variantes possibles, soit des erreurs. Dans ce qui suit, nous allons examiner plusieurs passages du texte ayant donné lieu à des erreurs ou des variantes de la part d'un ou plusieurs participants. Il apparaîtra clairement que, du non-acteur à l'acteur professionnel, chacun n'a pas eu autant de facilité à donner à son interprétation les apparences de la parole spontanée. Pourquoi ? Le non-acteur n'a aucune expérience en art dramatique ni, il m'a semblé, de volonté de s'y initier ; l'actrice amatrice, qui suit des cours de théâtre depuis plusieurs années, est habituée à apprendre un texte par cœur et à le travailler ; l'acteur professionnel, nommé Jean Tom, a été l'élève de Cochet et exerce son métier depuis une vingtaine d'années. Il doit bien y avoir une raison, et c'est l'objet de cet article de la trouver.

Les versions audio des exemples étudiés, ainsi que les enregistrements de la locutrice et des participants dans leur intégralité, sont accessibles en ligne sur le site du laboratoire MoDyCo de l'Université Paris Ouest Nanterre La Défense.

---

1 Je l'en remercie une nouvelle fois, ainsi que M. Danon-Boileau. Je remercie également mon directeur de thèse, Philippe Martin, sans les encouragements, les conseils et la compréhension de qui ce travail aurait été impossible ; Wallace Chafe pour son enthousiasme et pour de lumineuses remarques ; mes trois participants pour leur investissement et leur intérêt ; Kateřina Vychopňová, Patricia Pérez et Martyna Wojcik pour leurs commentaires sur une version précédente ; Domenico Di Russo pour d'utiles discussions ; les organisateurs, les exposants et le public de Coldoc 2011 pour leur accueil, leurs questions et leurs réflexions.

## L'approche de Chafe

### 1 – UNITÉS INTONATIVES

Chafe part de la constatation suivante : « *Anyone who listens objectively to speech will quickly notice that it is not produced in a continuous, uninterrupted flow but in spurts.* » (Chafe 1994, p.57) Ces *spurts*, qu'il appelle *unités intonatives (intonation units)*, sont généralement séparés entre eux par des pauses, bien que ce ne soit pas toujours le cas. Les autres traits prosodiques pouvant les délimiter sont les variations de hauteur mélodique (l'intonation), les variations de durée (l'allongement ou le raccourcissement de certaines syllabes), les variations d'intensité, les variations de qualité vocalique, et bien sûr les changements de locuteur (1994, p.58). Voici un passage de l'extrait de parole spontanée utilisé pour l'expérience où chaque ligne représente une unité intonative. On trouvera à la fin de cette partie une liste des conventions de transcription (proposées par Chafe, avec quelques adaptations).

1. (a) ... (1,0) Alors j'ai demanDÉ=,
- (b) ... (0,2) on m'a DIT=:
- (c) ... (0,2) OUI,
- (d) c'est touJOURS la même CHO=SE,
- (e) ... (0,3) euh= l le l'hôTEL que vous cherchez il est au VINGT-DEUX,
- (f) ... (0,5) et TOUS les gens se TROMPENT,
- (g) et viennent iCI;
- (h) ... (0,1) alors moi j'en ai MARRE,
- (i) ... (0,1) vous allez DIRE à cet hôTEL qu'ils DOIVENT rectIFIER,
- (j) ... (0,6) parce que NOUS on a TOUS leurs clients qui viennent iCI pour demander où ça se TROUVE.

A quoi sont dues les unités intonatives ? « *The need to breathe would alone produce the spurtlike quality of speech, but if one examines the linguistic and psychological nature of the spurts, it becomes clear that more is involved. Breathing would require nothing more than an interruption of vocalization at regular intervals. One finds, in fact, that this physiological requirement operates in happy synchrony with some basic functional segmentations of discourse.* » (1994, p.57)

« *If we combine the phonetic notion of intonation units with the semantic content of such units, each intonation unit can be viewed as the expression of what may be called a single 'focus of consciousness'; a segment of thought on which the speaker's consciousness was focused at the time the intonation unit was uttered (or perhaps just preceding that time), and on which the speaker intended the listener's consciousness to be focused as a result of hearing the sound. The flow of language can thus be seen as consisting in part of a sequence of foci of consciousness, each verbalized in an intonation unit.* » (1998b, p.100)

Chafe formule une hypothèse qu'il nomme *one new idea constraint*, selon laquelle **chaque focus ne peut pas contenir plus qu'une idée nouvelle** (Chafe 1994, pp. 108-119). Qu'est-ce qu'une « idée » ? « *On the one hand, there are meanings derived above all from perceptual experiences, or from emotions that are focused on. I refer to them as 'ideas,' in a technical sense. On the other hand, there are meanings that support and regulate those ideas, forming the 'infrastructure' of thought. Ideas can be subdivided into ideas of events and states – of things that happen and the way things are – and ideas of the participants in those events and states.* » (1998b, p.106)

Qu'est-ce qu'une idée « nouvelle » ? « *Language suggests that ideas, but not elements of the infrastructure, exact what may be called an activation cost. A particular idea may, at any one time, be in any one of three states in a person's mind; fully active, semiactive, or fully inactive. An analogy with vision can be helpful. Active ideas are in the forefront of consciousness, analogous to foveal vision, whereas semiactive ideas are analogous to material in peripheral vision. Inactive ideas are like phenomena that lie outside of the visual field altogether. Some inactive ideas are in long-term memory, having been active at some earlier time, whereas others are activated at this moment for the first time.*

*In the flow of thought, there is a greater cognitive cost associated with activating and verbalizing an idea that was previously inactive. Such an idea is often called 'new information.' At the other end of the continuum, an already active idea that is verbalized while it is still active is called*

'given information.' *Intermediate between these two is the activation and verbalization of an idea that was previously semiactive, where it is useful to speak of 'accessible information.'* » (1998b, pp. 106-107)

La *one new idea constraint* a été établie par Chafe à partir de l'anglais. Le récit utilisé pour l'expérience a été examiné en détail afin de déterminer si elle concerne aussi le français. Les résultats, qui nécessitent bien sûr d'être complétés par des études supplémentaires sur d'autres extraits par d'autres locuteurs, suggèrent que c'est bien le cas, comme on pourra en juger dans la partie suivante, où l'exemple 1 sera analysé unité par unité.

## 2 – TOPICS

« *Up to a point, then, language can be seen as a succession of foci of consciousness, each expressed in an intonation unit. But, of course, the foci are not unrelated thoughts that arise briefly in the speaker's mind in some random fashion, quickly to be replaced by others equally randomly. Each focus is part of some larger thought conglomerate, within which it follows from preceding thoughts and anticipates thoughts to come. A special role in this process is played by a larger thought unit to which it is appropriate to give the label "topic."* [...] »

*If each intonation unit expresses what is in the speaker's fully active consciousness during a 1- to 2-second interval, a topic is a unified thought complex that occupies, for a longer period of time, the speaker's semiactive consciousness. The capacity of active consciousness is too limited to permit it to focus on a topic all at once, and so a speaker must navigate through it, bringing first one focus and then another under the spotlight of active consciousness. Once a topic has been introduced, it exerts a force that drives thoughts forward until the speaker decides it has been adequately verbalized. Opening a topic is like creating an open parenthesis that calls for eventual closure before the next topic can be opened.* » (1998b, p.100)

« *Not everything that becomes semiactive during a conversation is verbalized. Topics may arise in the minds of interlocutors without ever being made overt in language. The most general thing to say in this regard is that people often verbalize a topic when they judge that it will be in some way interesting to their interlocutors.* » (1994, p.121)

Le récit que nous allons étudier est un exemple de *topic* : il raconte les mésaventures rencontrées dans un hôtel par la locutrice et son cousin de visite à Paris. Un *topic* peut être composé de *subtopics* et peut faire lui-même partie d'un *supertopic*, lequel peut même impliquer plusieurs locuteurs : on pourrait imaginer que le récit fait partie d'une conversation pendant laquelle plusieurs personnes racontent des anecdotes extraordinaires qui leur sont arrivées.

## 3 – PHRASES

A un niveau inférieur au *topic*, les unités intonatives forment des groupes que Chafe appelle *phrases* (*sentences*). On arrive à la fin d'une phrase à chaque fois qu'une unité porte un contour intonatif indiquant une finalité (contour généralement descendant, mais éventuellement montant dans le cas d'une exclamation ou d'une interrogation). Il s'agit donc de phrases *prosodiques* et pas nécessairement *syntaxiques* ; une phrase prosodique peut contenir plusieurs phrases syntaxiques et une phrase syntaxique peut s'étendre le long de plusieurs phrases prosodiques (voir Chafe 1994, pp. 141-142). L'exemple 1 est un exemple de phrase. En voici d'autres faites par la locutrice :

2. (a) ... (0,6) DONC euh=  
(b) ... (0,2) mon couSIN= est arrivé l'autre JOU=R de STRASBOURG à PaRIS,  
(c) ... (0,4) pour venir passer un conCOURS,  
(d) ... (1,7) et= il AVAIT réserVÉ= un hôte=L pas très loin d'iCI,  
(e) ... (1,2) alo=rs je l'ai emmeNÉ,  
(f) ... (0,3) parce qu'il ne connaissait pas le cheMIN,  
(g) ... (1,3) ET= PUIS=  
(h) ... (0,4) l'aDRESSE normaleMENT c'était DEUX RUE BouLARD.
3. (a) ... (0,7) Et PUIS= le SOIR,  
(b) .. j'avais .. rendez-VOUS à sept heures et deMIE:

- (c) .. avec mon couSIN pour venir EUH;
- (d) ... (0,4) le cherCHER pour aller manger en VILLE,
- (e) ... (0,8) et quand je suis arriVÉE,
- (f) TOUT était ferMÉ.
- (g) ... (0,7) TOUT.
- (h) ... (0,1) On pouvait PAS entrer.
- (i) ... (1,1) Y avait PAS moyen de sonNER=,
- (j) y avait pas moyen de TÉléphoNER=,
- (k) ... (0,1) TOUT était ferMÉ.

L'exemple 3 est un type particulier de phrase, la *phrase étendue* (*extended sentence*, cf Chafe 1980, pp. 35-38). Le premier contour final arrive sur l'unité (f), puis on a plusieurs unités portant à nouveau un contour final mais qui ne sont pas pour autant de nouvelles phrases ; il s'agit plutôt d'ajouts appartenant toujours à la même phrase.

Nous avons vu que, du point de vue cognitif, les unités intonatives verbalisent des foci de la conscience. Les phrases verbalisent, elles, ce que Chafe qualifie de *centres d'intérêt* (*centers of interest*) :

« *We are capable of thinking grand and complicated thoughts, but we can still focus our active consciousness on only very small parts of them at one time. The remainder can be present only semiactively.*

*We constantly try, nevertheless, to push the capacity of focal consciousness beyond the bounds of a single focus, attempting to embrace larger, more intellectually challenging conglomerates of information. I am not sure what to call these larger cognitive units, but earlier (Chafe 1980, p.26) I called them centers of interest, following the lead of Buswell (1935), who used the term with relation to how people look at pictures. These centers of interest are not limited by our wired-in mental capacities, but represent attempts, with varying degrees of success, to push the mind beyond the constraints of active consciousness. In that sense they can be regarded as superfoci of consciousness, and they come to be expressed in language as super-intonation units. Too large to be embraced in a single focus, a superfocus can be dealt with only by allowing a series of more limited foci to play across it, fully activating first one part and then another. When speakers judge that the scanning of a center of interest has been completed, they express that judgment with a sentence-final intonation contour. With luck, the syntactic structure will show at that point the completeness associated with sentencehood. » (1994, p.140)*

Bien que le contenu des centres d'intérêt soit très variable, il existe certains « types » qui reviennent régulièrement. Un récit commence généralement par une phrase qui l'oriente dans le temps, dans l'espace, vis-à-vis des personnes impliquées et des activités environnantes. C'est le cas de l'exemple 2. Un changement d'orientation plus tard dans le récit implique généralement un changement de phrase. Un centre d'intérêt peut également être consacré à la présentation d'un nouveau personnage. Il peut aussi décrire un enchaînement logique d'actions. (1980, pp. 27-29 & 40-47)

### Conventions de transcription <sup>2</sup>

... (0,6)	pause (mesurée en secondes)	:	contour plat neutre
..	temps d'arrêt inférieur à 0,1s	?	contour montant interrogatif
XXX	syllabe portant une accentuation primaire	!	contour exclamatif <sup>4</sup>
xxx	syllabe portant une accentuation secondaire <sup>3</sup>	↓ ... ↓	passage prononcé dans un registre vocal bas et sur un contour plat
=	allongement de syllabe	tsk	claquement de langue ou autre bruit de bouche
,	contour intonatif montant	©	toussotement
.	contour descendant terminal		
;	contour descendant non terminal		

2 Pour la version la plus développée du système de transcription de Chafe, voir « Adequacy, User-friendliness, and Practicality in Transcribing » (Chafe 1995).

3 Les accentuations, ou plutôt *proéminences*, sont réalisées par l'un ou plusieurs des paramètres prosodiques que sont l'intonation, la durée et l'intensité.

4 Je rajoute ce symbole, qui n'est pas utilisé par Chafe.

## La one new idea constraint vaut-elle pour le français ?

L'exemple 1 est ici repris afin d'identifier les informations contenues dans chacune de ses unités et de déterminer leur degré d'activation. La méthode et la notation sont empruntées à Chafe (1986). Les mots en italiques expriment des informations accessibles, les mots en italiques et soulignés expriment des informations nouvelles, les mots ni en italiques ni soulignés des informations données, et les mots entre parenthèses des non-informations.

4. (a) ... (1,0) (Alors) j'*ai demandé*,  
(a) ... (0,2) *on m'a dit*:  
(b) ... (0,2) *oui*,  
(c) (c'est) (toujours) *la même chose*,  
(d) ... (0,3) (euh) *l le l'hôtel que vous cherchez il est au vingt-deux*,  
(e) ... (0,5) (et) *tous les gens se trompent*,  
(f) (et) *viennent* ici;  
(g) ... (0,1) (alors) moi j'*en ai marre*,  
(h) ... (0,1) vous (allez dire) (à) *cet hôtel* (qu'ils (doivent) *rectifier*),  
(i) ... (0,6) (parce que) nous on (a) *tous leurs clients* qui *viennent ici* (pour) *demande où ça se trouve*.

Unité (a) : Le marqueur discursif *alors* n'est pas une information. Le pronom *j'* est une information donnée, comme le sont toujours les participants à la conversation, du fait même qu'ils y participent (Chafe 1994, p.79). La seule information nouvelle est l'événement formulé par le groupe verbal *ai demandé*.

Unité (b) : Le pronom *on* est accessible car, juste avant ce passage, la narratrice a fait mention de *l'hôtel qui était au numéro deux* (devant lequel elle s'est trouvée). Le pronom *m'* est donné, comme *j'* dans l'unité (a). L'information nouvelle est *a dit*.

Unité (c) : En tant qu'acte de langage, *oui* peut être considéré ici comme un événement, donc une information nouvelle.

Unité (d) : Le présentatif *c'est* et l'adverbe *toujours* ne sont pas des informations. Il ne reste que le groupe nominal *la même chose*.

Unité (e) : Le groupe *l le l'hôtel que vous cherchez* est accessible par la situation : la narratrice cherchait un hôtel et s'était trompée d'adresse. Le pronom *il* reprend *l'hôtel que vous cherchez* ; il est donc donné. La seule information nouvelle est *au vingt-deux*, couplée avec *est* qui est un « verbe à faible contenu » (*low-content verb*, cf Chafe 2000b) dépendant de son attribut.

Unité (f) : La conjonction *et* est une non-information. L'information *tous les gens* est accessible grâce à *toujours la même chose* dans l'unité (d). L'information nouvelle est le verbe *se trompent*.

Unité (g) : L'adverbe *ici* est une information donnée, comme le sont généralement les idées « *having to do with the particular time and location of the act of speech* » (Chafe 1974, p.123). L'information nouvelle est *viennent*.

Unité (h) : L'analyse vue en (a) pour *alors j'* s'applique à nouveau ici pour *alors moi j'*. L'information nouvelle est la locution verbale *en avoir marre*.

Unité (i) : Le pronom *vous* est donné par la situation de conversation entre la narratrice et le gérant de l'hôtel. Le marqueur d'aspect *allez* est une non-information, ainsi que *dire* qui est ici un verbe à faible contenu servant à introduire *qu'ils doivent rectifier*. L'information *cet hôtel* est accessible, voire donnée, ayant été évoquée dans l'unité (e). Le pronom relatif *qu'* est une non-information, tout comme le modal *doivent*. Le pronom *ils* est accessible grâce à *cet hôtel*. L'information nouvelle est *rectifier*.

Unité (j) : Malgré sa longueur, il s'agit bien d'une seule unité. Éliminons déjà les non-informations *parce que*, *a* (verbe à faible contenu) et *pour*, et les informations données *nous on* et *qui* (qui reprend *tous leurs clients*). L'expression *tous leurs clients* est accessible par *tous les gens* dans l'unité (f), et *viennent ici* est accessible, voire donné, ayant déjà été formulé dans l'unité (g). Il reste *demande où ça se trouve*, où *demande* est un *enabling verb* (cf Chafe 2000b) servant à introduire son objet et *où ça se trouve* forme une seule expression qui est l'information nouvelle de l'unité (ou bien se décompose en *où*, non-information, *ça*, accessible par *cet hôtel*, et *se trouve*, information nouvelle).

Chaque unité de cet extrait ne contient qu'une seule idée nouvelle ; il semble bien que la contrainte « une idée nouvelle maximum par unité » soit valable en français.

## Comparaison des unités intonatives

Passons maintenant à la comparaison du récit de la locutrice avec les interprétations des trois participants, en nous intéressant dans un premier temps à leur organisation en unités intonatives. Après un examen rapide des variantes réalisées par les participants autour de certains marqueurs discursifs, nous étudierons une série de passages où une erreur est commise sur le degré d'activation d'une information, où une unité contient trop d'informations, et où le sens d'un mot est mal compris.

### 1 – MARQUEURS DISCURSIFS

Un premier type de différence entre la version de la locutrice et les versions des participants concerne les marqueurs discursifs tels que *bon*, *et puis* ou *alors*. La locutrice les avait parfois isolés en une unité intonative (*regulatory unit*, cf Chafe 1994, p.63), et les avait autrement intégrés à une plus grande unité. Le tableau suivant (*en annexe ; insérer à la fin de cette phrase*) présente trois cas de différence entre le « découpage » effectué par la locutrice et celui effectué par les participants, indique, pour chaque participant, le nombre d'occurrences de la différence de découpage, et donne un exemple à chaque fois.

On voit que c'est l'acteur professionnel qui a le plus eu tendance à mettre en valeur les marqueurs discursifs, soit en les isolant là où la locutrice les avait intégrés à une unité (deuxième cas), soit en les mettant à la fin d'une unité là où elle les avait mis au début de l'unité suivante (troisième cas) – et c'est au contraire lui qui a le moins souvent intégré un marqueur à une unité là où la locutrice l'avait isolé (premier cas). Ces différences peuvent paraître anodines mais montrent néanmoins que, des trois participants, c'est lui qui avait le plus travaillé le texte, qui en maîtrisait le mieux les articulations narratives, et c'est en fait ce que confirment certaines explications qu'il m'a données sur ces marqueurs après avoir lu le texte :

*bon alors on est retourné au numéro vingt-deux*

« Ce "bon"-là, tu peux en faire douze mille. Tu peux très bien faire : "Bon. Ça c'est une chose faite." Ou bien l'allonger : "Boooooon,". »

*alors on s'est dit mais qu'est-ce qui se passe là euh enfin on a demandé*

« Soit il cherche après son "euh", puis c'est terminé et il débute la phrase suivante avec "on a demandé" : "alors on s'est dit mais qu'est-ce qui se passe là euuuuuh... enfin. On a demandé, etc.", soit tu commences la phrase suivante avec "enfin" : "Mais qu'est-ce qui se passe là euh... Enfin on a demandé, etc." »

*en plus l'armoire euh*

« Le "en plus", c'est "Hop ! une idée qui arrive." Le "euh" : il cherche toujours. »

## 2 – UNE INFORMATION ACCESSIBLE PASSE POUR UNE INFORMATION NOUVELLE

Le passage suivant de la version de la locutrice présente une organisation intéressante :

### 5. Locutrice originale :

... (1,1) et mm= .. à la réception,  
... (0,7) la DAME qui se trouvait à la réception avait JUSTE une TABLE,  
... (0,6) et une CHAISE.

Dans la deuxième unité, la seule information nouvelle est *une table*. En effet, *la réception* est donné par l'unité précédente, *se trouvait* et *avait juste* sont des groupes verbaux à faible contenu, et *la dame* est une information accessible : quand la locutrice dit *à la réception* dans l'unité précédente, cela implique presque aussitôt la présence d'une personne, et le fait qu'il s'agisse d'une dame ou d'un monsieur ne suffit pas à donner lieu à une nouvelle unité.

Chez les participants, seule la version de l'acteur professionnel présente une organisation similaire (les différences sont certaines accentuations primaires et secondaires et la présence de *et une chaise* dans la deuxième unité – l'acteur a considéré *une table et une chaise* comme une seule information). Le non-acteur et l'actrice amatrice ont tous deux considéré *la dame* comme une information nouvelle et ont placé une frontière prosodique après *réception*, une erreur sans grande gravité mais qui alourdit le rythme de la proposition et retarde l'arrivée de l'information importante, *une table*.

### 6. Acteur professionnel :

... (0,6) et à la réception,  
I la DAME qui se trouvait à la réception avait JUSTE UNE TABLE et une CHAISE;

<u>Non-acteur</u> :	<u>Actrice amatrice</u> :
... (0,3) et à la réception, ... (0,3) la DAME qui se trouvait à la réception, .. avait JUSTE une TABLE et une CHAISE;	... (1,4) et à la réception, .. la DAME qui se trouvait à la réception, avait JUSTE une TABLE, .. et une CHAISE;

## 3 – UNE INFORMATION NOUVELLE PASSE POUR UNE INFORMATION ACCESSIBLE

### 7. Locutrice originale :

... (0,3) et le NOM de l'hôtel,  
... (0,5) qu'il avait sur son papier,

### Actrice amatrice :

... (0,8) et le NOM de l'hôtel .. qu'il avait sur son papier,

### Non-acteur :

... (0,5) et le NOM de l'hôtel qu'il avait sur son papier,

### Acteur professionnel :

.. et le NOM de l'hôtel .. qu'il avait sur son papier,

Dans la première unité de la locutrice, *le nom* est l'information nouvelle et *l'hôtel* est une information accessible, voire donnée, car déjà formulée sept unités plus tôt. Mais il y a un problème : *le nom de l'hôtel* est le sujet de la proposition (*le nom de l'hôtel qu'il avait sur son papier ne correspondait pas au nom de l'hôtel qui était au numéro deux*). Chafe (1994, chap. 7) formule une hypothèse, la *light subject constraint*, selon laquelle un sujet est toujours une information non-nouvelle, ou nouvelle mais sous certaines conditions (voir Chafe 1994, pp. 90-91). D'après cette hypothèse, commencer la proposition par *le nom de l'hôtel* est une erreur. C'est certainement pourquoi la locutrice ajoute *qu'il avait sur son papier* comme une incidente : se rendant compte que son auditoire ne sait pas d'où vient



ce « nom de l'hôtel », elle précise qu'il était noté sur un papier que tenait son cousin. Une meilleure formulation aurait été : « Et mon cousin avait noté le nom de l'hôtel sur un papier, et le nom sur le papier ne correspondait pas au nom de l'hôtel qui était au numéro deux. »

Il était difficile pour les participants, qui n'avaient accès qu'à un texte sans ponctuation, de deviner que *qu'il avait sur son papier* était à l'origine une incidente. Le non-acteur semble avoir considéré *le nom* comme une information accessible (peut-être par *l'hôtel* ou *l'adresse* mentionnés peu avant) et a fait une seule unité. L'actrice amatrice et l'acteur professionnel semblent s'être rendu compte que cela posait un problème et ont marqué un léger temps d'arrêt après *le nom de l'hôtel*. Cependant, contrairement à la locutrice, ils ont mis un contour descendant, et non montant, sur *hôtel* ; par conséquent *qu'il avait sur son papier* n'est pas une incidente et il semble qu'on ait affaire là aussi à une seule unité. Ce léger temps d'arrêt montre toutefois qu'ils avaient une meilleure « visualisation » du récit que le non-acteur.

#### 4 – DEUX INFORMATIONS NOUVELLES SONT MISES DANS LA MÊME UNITÉ

8. Locutrice originale :

... (1,2) alors je l'ai emmené,  
... (0,3) parce qu'il ne connaissait pas le chemin,

Actrice amatrice :

... (1,4) alors je l'ai emmené,  
... (0,1) parce qu'il n'avait PAS le chemin;

Acteur professionnel :

Non-acteur :

... (0,3) alors je l'ai emmené parce qu'il ne connaissait pas le chemin,

aLORS:

... (0,3) je l'ai emmené,  
parce qu'il ne connaissait pas le chemin,

Il y a deux informations nouvelles : *ai emmené* et *le chemin* (*connaissait* est un *enabling verb* ; cf l'analyse de l'exemple 4, unité (j)). La locutrice les sépare en deux unités ; l'actrice amatrice et l'acteur professionnel font de même, mais le non-acteur les regroupe et crée une unité trop chargée. En d'autres termes, le « coût d'activation » de son unité est trop élevé pour l'auditeur par rapport à ce qui est autorisé en parole spontanée.

#### 5 – UNE INFORMATION NOUVELLE PASSE POUR UNE INFORMATION DONNÉE

9. Locutrice originale :

... (0,6) parce que NOUS on a TOUS leurs clients qui viennent ICI pour demander où ça se TROUVE.

Actrice amatrice :

... (0,5) parce que NOUS on a TOUS leurs clients qui viennent ICI pour demander où ça se TROUVE;

Acteur professionnel :

parce que NOUS on a tous leurs .. clients qui viennent ICI pour demander où ça se TROUVE.

Non-acteur :

... (0,6) parce que NOUS on a tous leurs clients ↓ qui viennent ICI; ↓  
... (0,2) ↓ pour demander où ça se TROUVE. ↓

L'unité de la locutrice a déjà été analysée dans l'exemple 4, la conclusion étant que la seule information nouvelle est *où ça se trouve*. L'actrice amatrice et l'acteur professionnel font la même

unité. Mais chez le non-acteur, *qui viennent ici et pour demander où ça se trouve* sont prononcés dans un registre vocal bas et sur un contour plat (cf *zone après noyau*, Blanche-Benveniste 2000, 2010, *postfixe*, Martin 2009, *postrhème*, Morel & Danon-Boileau 1998 ; exemple : *elle avait au moins vingt-cinq ans* ↓ *la cuillère* ↓, Martin 2009 p.167), comme s'il s'agissait d'informations données et que l'information nouvelle devant porter une proéminence prosodique était *tous leurs clients*.<sup>5</sup>

## 6 – UNE INFORMATION DONNÉE PASSE POUR UNE INFORMATION NOUVELLE

### 10. Locutrice originale :

... (0,5) moi je suis en BAS,  
... (0,5) et ils ne savent PAS ↓ que je suis LÀ. ↓

### Acteur professionnel :

Moi je suis en BAS!  
Et ils savent PAS ↓ que je suis LÀ. ↓

### Non-acteur :

... (0,5) moi je suis en BAS,  
.. et ils savent PAS que je suis LÀ;

### Actrice amatrice :

Moi je suis en BAS;  
... (0,5) tsk ... (0,5) et= ils ne savent PAS que je suis LÀ.

Seul l'acteur professionnel a fait comme la locutrice et a prononcé *que je suis là* dans un registre plus bas et avec un contour plat. Il s'agit en effet d'information donnée grâce à l'unité précédente *moi je suis en bas*, et c'est le *pas* de l'information nouvelle *ne savent pas* qui doit porter une proéminence. Chez le non-acteur et l'actrice amatrice, *ne savent pas* devient un *enabling verb* et *que je suis là* est considéré comme l'information nouvelle.<sup>6</sup>

## 7 – ERREUR DE COMPRÉHENSION

Dans le passage suivant, le non-acteur et l'actrice amatrice ont fait la même erreur de compréhension : ils ont pris *et le truc* pour le thème de *y avait rien par terre* (« Y avait juste les robinets. Et le truc, y avait rien par terre. ») alors que c'était pour la locutrice un ajout à *les robinets* (« Y avait juste les robinets. Et le truc. Y avait rien par terre. »). L'acteur professionnel, lui, n'a pas fait l'erreur.

### 11. Locutrice originale :

.. y avait JUSTE .. les robiNETS.  
... (1,1) Et le TRUC;  
... (0,3) y avait RIEN par TERRE.

### Acteur professionnel :

... (1,4) y avait JUSTE,  
... (0,4) les robiNETS!  
... (0,2) et et le TRUC!  
... (0,7) y avait RIEN par TERRE!

### Non-acteur :

.. y avait JUSTE les robiNETS;  
... (0,3) et le TRUC,  
... (0,4) y avait RIEN par TERRE;

### Actrice amatrice :

y avait JUSTE les robiNETS;  
... (1,1) et le TRUC y avait RIEN par TERRE!

Bien qu'il est possible que cela tienne du hasard, quelques secondes de réflexion suffisent à se

5 Cette erreur et la précédente sont celles les plus fréquemment commises par les acteurs non formés aux techniques de diction. La deuxième se produit souvent lorsqu'une phrase contient des mots exprimant une quantité (*tous, trop, combien*), une restriction (*ne ... que*) ou une négation totale (*rien que, jamais, plus*). « *Much of the art of speaking*, considère le metteur en scène anglais William Gaskill, grand spécialiste du sujet, *is removing the unnecessary, the unnatural stress, allowing the line to speak for itself and the character's relation to the line.* » (Gaskill 1990, p. 89)

6 Contrairement à l'exemple précédent, on a là un des rares cas où il est nécessaire d'accentuer un mot au milieu d'une phrase, ce que Cochet appelle parfois *préfinale* (cf Cochet 2002, 2010 ; Godement-Berline 2011).

rendre compte que la seconde interprétation est plus logique que la première : dans la première interprétation, quel serait le « truc » en question, puisqu'il n'y a rien par terre ? Tandis que si *et le truc* est un ajout à *les robinets, y avait rien par terre* fait d'autant plus sens. Il est probable que l'acteur professionnel a réfléchi à ce passage, a peut-être hésité entre les deux possibilités, et a finalement conclu que la deuxième était la plus sensée.

## Comparaison des phrases

Aucun des participants n'a fait exactement les mêmes phrases que la locutrice, bien que, comme nous allons le voir, certaines coïncident parfois.

### 1 – STRUCTURE DU RÉCIT

On trouve une grande différence entre les versions de l'acteur professionnel et l'actrice amatrice d'une part, et celle du non-acteur d'autre part. L'acteur et l'actrice ont tous deux cherché à structurer le texte du récit en créant un « système » de phrases cohérent. Mais leurs systèmes présentent des différences avec celui de la locutrice. Le passage suivant est un bon exemple. La première colonne contient les unités intonatives de la locutrice, la deuxième celles de l'actrice et la troisième celles de l'acteur. Les phrases sont délimitées par les traits horizontaux.

12. Locutrice originale :	Actrice amatrice :	Acteur professionnel :
(a) ... (1,2) BON,	(a) ... (1,0) tsk bon aLORS on est	(a) ... (1,5) BON,
(a')... (0,1) alors on est .. retournÉ au numéro vingt-DEUX,	retournÉ au numéro vingt-DEUX,	(a')... (1,5) ALORS on est retournÉ au= numéro vingt-DEUX,
(b) ... (1,2) et QUAND on est arrivé au numéro vingt-DEUX=,	(b) ... (1,3) et QUAND on est arrivé au numéro vingt-DEUX,	(b) et QUAND on est arrivé au numéro vingt-DEUX,
(c) ... (1,1) on s'est DIT=,	(c) .. on s'est DIT,	(c) on s'est DIT,
(d) c'est DRÔLE,	(d) ... (0,6) c'est cuRIEUX,	(d) ... (1,3) c'est DRÔLE,
(e) cet hÔTEL euh:	(e) ... (0,3) c't'hÔTEL,	(e) cet hÔTEL euh=:
(f) .. on diRAIT qu'il est en construcTION.	(f) on diRAIT qu'il est en construcTION!	(f) on diRAIT qu'il est en CONSTRUCTION=;
(g) ... (0,3) Il est PAS termiNÉ.	(g) il est PAS termiNÉ;	(g) il est PAS termiNÉ=;
(h) ... (0,8) Parce que y avait=:	(h) ... (1,0) parce que y avait les	(h) ... (0,2) parce que y avait les:
(h') les VITRES euh=:	VITRES,	(h') ... (0,5) les VITRES euh= mm;
(i) étaient enCORE euh PLEINES de paPIER= euh=:	(i) ... (0,5) euh= étaient enCORE euh mm tsk PLEINES de paPIER!	(i) ... (0,2) tsk ... (0,1) étaient enCORE euh= PLEINES de paPIER= euh=;
(j) ... (1,0) y avait PAS de= de sonNETTE euh=:	(j) ... (1,8) euh= y avait PAS d'sonNETTE,	(j) y avait PAS de ... (1,9) de sonNE=TTE euh=;
(k) RIEN,	(k) ... (1,4) euh= RIEN.	(k) RIEN!
(l) ... (1,1) et mm= .. à la récepTION,	(l) ... (1,4) et à la récepTION,	(l) ... (0,6) et à la récepTION,
(m) ... (0,7) la DAME qui se trouvait à la récepTION avait JUSTE une TABLE,	(m) .. la DAME qui se trouvait à la récepTION,	(m) l la DAME qui se trouvait à la récepTION avait JUSTE une TABLE et une CHAISE;
(m') ... (0,6) et une CHAISE.	(m') avait JUSTE une TABLE,	
(n) ... (0,5) C'EST TOUT.	(m'') .. et une CHAISE;	
(o) ... (0,4) Y avait PAS de téléPHONE euh=:	(n) c'est TOUT!	(n) c'est TOUT!
(p) ... (0,3) PAS de CLÉS=,	(o) y avait PAS d'téléPHO=NE,	(o) y avait 'pas de téléPHO=NE euh;
(q) .. RIEN,	(p) euh= PAS D'CLÉS,	(p) pas de CLÉS;
(r) ... (1,1) Alors on s'est dit mais QU'EST- ce qui se PASSE là euh=:	(q) RIEN euh;	(q) RIEN!
	(r) ... (0,5) alors on s'est DIT euh:	(r) ... (1,1) alors on s'est DIT mais ...
	(r') mais qu'est-ce qui se PASSE là?	(0,7) QU'EST-CE qui se PASSE là euh=:
		(r') ... (1,0) enFIN.
(s) ... (0,4) enfin on a demanDÉ,	(s) ... (1,9) Euh= enFIN on a demanDÉ,	(s) ... (0,9) On a demanDÉ,
(t) vous avez BIEN la= la réservaTION=:	(t) ... (1,1) vous avez BIEN= le=:	(t) vous avez BIEN la mm= la
	(t') ... (0,4) la réservaTION pour MonSIEUR= [MeloNI=],	réservaTION pour MonSIEUR euh= [MeloNI]?
(u) pour MonSIEUR euh ... (0,7) [MeloNI] qui vient de StrasBOURG,	(u) qui vient de StrasBOURG,	(u) .. qui vient de StrasBOURG?
(v) OUI OUI euh:	(v) ... (0,5) OUI OUI euh=:	(v) .. oui OUI euh;
(w) voiLÀ,	(w) voilà la CLÉ,	(w) VOILÀ la CLÉ.
(x) la CLÉ,		

La locutrice termine une phrase sur l'unité (f) *on dirait qu'il est en construction* suivie de l'ajout *il est pas terminé* (c'est une *phrase étendue*, cf exemple 3) . L'actrice et l'acteur, eux, terminent leur phrase quelques unités plus tard, sur l'unité (k) [*eu*h] *rien*. Cela s'explique facilement car, du point de vue du contenu, les unités (h-k) sont la continuation des unités précédentes : il s'agit de la description de l'extérieur de l'hôtel. On passe ensuite, avec l'unité (l) *et à la réception*, à l'intérieur de l'hôtel, et c'est ce changement de lieu qui provoque chez l'actrice et l'acteur une nouvelle phrase. On peut se demander, dans ce cas, pourquoi la locutrice a placé un contour terminal sur *il est pas terminé*, et la raison est la suivante : son récit est la liste de toutes les choses surprenantes qui se sont passées lors de la visite de son cousin, et dans la plupart des cas, elle a placé un contour terminal à chaque fois qu'elle en arrivait à une nouvelle surprise. Ce fonctionnement a eu la priorité sur les changements d'orientation spatiale, et c'est pourquoi le passage de l'extérieur à l'intérieur de l'hôtel a lieu, dans sa version, au milieu de la phrase commencée en (h).

Il se passe ensuite quasiment la même chose. La phrase de la locutrice se termine sur les unités (m') *et une chaise* et (n) *c'est tout*. Il s'agit bien à nouveau d'une vision surprenante : le dénuement du bureau de la réceptionniste. L'actrice et l'acteur, eux, terminent leur phrase sur les unités (r-r') *alors on s'est dit mais qu'est-ce qui se passe là* (à quoi l'acteur rajoute *enfin*, dont il a changé le sens ; voir plus haut ses explications sur les marqueurs discursifs). Cela s'explique également car les unités (o-r') concernent encore la description de la réception de l'hôtel commencée en (l), culminant en une interrogation-exclamation, *mais qu'est-ce qui se passe là*. On passe ensuite à une nouvelle partie du récit, l'échange avec la réceptionniste, ce qui justifie le début d'une nouvelle phrase. Chez la locutrice, le passage de la description du bureau de réception à l'échange avec la réceptionniste a lieu au milieu de la phrase commencée en (o).

On voit bien avec ce passage les différentes manières possibles de structurer le récit. La locutrice elle-même, si on lui demandait de raconter son aventure une nouvelle fois, organiserait peut-être ses phrases d'une autre façon – peut-être en collant davantage aux changements d'action ou d'orientation. Les études faites par Chafe (1980 pp. 39-40, 1994 pp. 143-144, 1998a) de récits racontés plusieurs fois par la même personne à quelques semaines ou mois d'intervalle suggèrent que, contrairement aux unités intonatives, qui restent relativement stables dans la mémoire – de sorte que, d'un premier à un second récit, on retrouve souvent des unités contenant quasiment les mêmes informations (la formulation exacte peut bien sûr varier) et se suivant quasiment dans le même ordre –, les frontières de phrases sont, elles, beaucoup plus variables et « *result from ad hoc on-line decisions* » (Chafe 1998a, p. 284). Cependant le principe d'organisation des phrases de la locutrice est si persistant (sept phrases sur onze se terminent sur des « surprises ») et si cohérent avec le but de son récit (montrer en quoi cette aventure est extraordinaire) qu'on peut se demander s'il ne serait pas le même à chaque nouvelle version ; on peut donc aussi se demander si les participants, en étudiant encore plus le texte, n'auraient pas pu retrouver ce principe.

## 2 – PHRASES ÉTENDUES EXCLAMATIVES

### 13. Locutrice originale :

- (a) ... (1,6) ALORS je me suis dit mais EUX,  
 (b) .. ils ATTENDENT dans la CHAMBRE que moi j'arRIVE,  
 (c) ... (0,5) MOI je suis en BAS,  
 (d) ... (0,5) et ils ne savent PAS ↓ que je suis LÀ. ↓  
 (e) ... (0,4) © ©  
 (f) ... (0,3) Ils ne peuvent PAS me= ... (0,7) VENIR me cherCHER.

### Acteur professionnel :

- (a) ... (0,5) Alors je me suis DIT,  
 (a') ... (1,4) mais EUX,  
 (b) ils ATTENDENT dans la CHAMBRE!  
 (b') Que moi j'arRIVE!  
 (c) Moi je suis en BAS!  
 (d) Et ils savent PAS ↓ que je suis LÀ. ↓  
 (e) .. ©  
 (f) ... (0,4) Ils peuvent pas venir me cherCHER!

Cet exemple témoigne d'une autre différence, qui est revenue plusieurs fois, entre la version de la locutrice et celle de l'acteur professionnel. La locutrice fait une phrase étendue : le premier contour

terminal tombe sur l'unité (d) *et ils ne savent pas que je suis là* suivie de l'ajout *ils ne peuvent pas venir me chercher*. L'acteur fait lui aussi une phrase étendue, mais le premier contour terminal tombe beaucoup plus tôt, sur l'unité (b) *ils attendent dans la chambre* ; il s'agit d'un contour exclamatif, qui se répète ensuite sur toutes les unités suivantes (dans l'unité (d), il porte sur *pas*).<sup>7</sup> Dans le dernier tiers du récit, l'acteur a beaucoup utilisé le contour exclamatif (alors que la locutrice ne l'a utilisé qu'une seule fois dans tout le récit), créant des phrases étendues semblables à celle de cet exemple.

### 3 – CONTOURS DESCENDANTS PLACÉS TROP TÔT

Les phrases de l'actrice amatrice ont été plus hésitantes et moins cohérentes vers la fin du récit, comme on pourra en juger par l'extrait suivant. Elle avait peut-être moins travaillé cette partie et se souvenait moins bien de sa progression.

#### 14. Locutrice originale :

- (a) ... (0,7) Et puis= le SOIR,  
 (b) .. j'avais .. rendez-VOUS à sept heures et demIE:  
 (b') .. avec mon couSIN pour venir euh;  
 (c) ... (0,4) le cherCHER pour aller manger en VILLE,  
 (d) ... (0,8) et quand je suis arriVÉE,  
 (e) TOUT était fermÉ.  
 (f) ... (0,7) TOUT.  
 (g) ... (0,1) On pouvait PAS entrer.  
 (h) ... (1,1) Y avait PAS moyen de sonNER=  
 (i) y avait pas moyen de téléphoNER=  
 (j) ... (0,1) TOUT était fermÉ.  
 (k) ... (1,6) ALORS je me suis dit mais EUX,  
 (l) .. ils attendENT dans la CHAMBRE que moi j'arRIVE,  
 (m) ... (0,5) MOI je suis en BAS,  
 (n) ... (0,5) et ils ne savent PAS ↓ que je suis LÀ. ↓  
 (o) ... (0,4) © ©  
 (p) ... (0,3) Ils ne peuvent PAS me= ... (0,7) venir me cherCHER.  
 (q) ... (0,8) Alors HEUREuseMENT=  
 (r) .. la petite AMIE de mon couSIN,  
 (s) .. s'est DIT tout à COUP mais c'est DRÔLE euh=  
 (t) .. elle n'est PAS encore LÀ,  
 (u) ... (0,4) je VAIS aller VOIR.  
 (v) ... (0,8) Elle est descenDUE,  
 (w) heureuseMENT,

#### Actrice amatrice :

- (a) ... (1,4) Et puis le SOIR,  
 (b) j'avais rendez-VOUS à sept heures et demIE avec mon couSIN,  
 (c) ... (0,6) pour venir euh= le chercher pour aller manger en VILLE,  
 (d) .. et QUAND je suis arriVÉE,  
 (e) TOUT était fermÉ;  
 (f) ... (0,5) TOUT!  
 (g) ... (0,7) tsk On pouvait PAS entrer.  
 (h) ... (0,7) Y avait PAS moyen de sonNER=  
 (i) y avait PAS moyen de téléphoNER,  
 (j) euh TOUT était fermÉ,  
 (k) ... (1,2) alors je me suis DIT,  
 (k') mais EUX,  
 (l) euh ils attendENT dans la CHAMBRE que moi j'arRIVE,  
 (m) MOI je suis en BAS;  
 (n) ... (0,5) tsk ... (0,5) et= ils ne savent PAS que je suis LÀ.  
 (o) ... (1,0) ©  
 (p) ... (1,1) Ils ne peuvent PAS venir me cherCHER;  
 (q) ... (0,4) A=LORS;  
 (r) la petite AMIE ... (1,0) de mon couSIN,  
 (s) s'est DIT tout à COUP,  
 (s') mais= c'est DRÔLE euh=  
 (t) elle n'est PAS encore LÀ;  
 (u) ... (0,6) je vais aller VOIR,  
 (v) ... (1,1) ELLE est descenDUE,  
 (w) ... (0,2) HEUREuseMENT!

Commençons par regarder la première phrase. La phrase (a-j) de la locutrice est une phrase étendue : le premier contour terminal tombe sur l'unité (e) *tout était fermé* puis se répète sur les unités (f), (g) et (j). La phrase de l'actrice est également une phrase étendue mais se termine plus tôt, sur l'unité (g) *on pouvait pas entrer*. Les unités suivantes (h-i-j) portent toutes un contour montant et sont le début de la phrase suivante. On a là un « enjambement » du même type que ceux faits par la locutrice dans l'exemple 12, mais qui n'est pas approprié ici car les unités (h-i-j) ne sont pas, comme c'était le cas avant, la continuation d'une description : elles servent au contraire à renforcer l'impact de la surprise (« tout était fermé »).

7 L'explication que m'a donnée l'acteur est que l'on comprend dès la *mais eux* où va en venir la locutrice ; par conséquent il s'est servi du contour exclamatif pour annoncer par avance la fin de la phrase exprimée par les unités (d) et (f). « La fin est dans le commencement », enseigne Cochet, reprenant le chef d'orchestre Célibidache.

La phrase suivante de la locutrice (déjà vue dans l'exemple 13) est de nouveau une phrase étendue, avec un contour terminal sur les unités (n) et (p). La phrase de l'actrice finit elle aussi sur les unités (n) et (p), mais contient de plus un contour descendant non terminal sur l'unité (m) *moi je suis en bas*. Ce contour ne semble pas à sa place : les unités (l) et (m) sont un préalable à la conclusion dans l'unité (n) et devraient donc porter toutes deux un contour montant, comme c'est le cas dans la version de la locutrice.<sup>8</sup>

La locutrice place ensuite un contour terminal sur l'unité (u) *je vais aller voir*. L'unité (t) qui précède porte un contour montant. L'actrice fait l'inverse : son unité (t) porte un contour descendant non terminal et son unité (u) un contour montant. A nouveau, cet enchaînement ne sonne pas très naturel : c'est *je vais aller voir* qui devrait porter un contour descendant car il s'agit de la fin du discours rapporté de la petite amie du cousin.

#### 4 – ABSENCE DE PHRASES

Le non-acteur n'a pas cherché à créer un système de phrases. Pendant tout le récit, il n'a employé aucun contour descendant terminal tel que ceux que nous avons vus chez la locutrice et les deux autres participants (transcrits par un point) mais a fait en revanche énormément de contours descendants non terminaux (transcrits par un point-virgule). Il a employé ce type de contour toutes les deux ou trois unités en moyenne, à chaque fois qu'il a jugé que le sens du texte le permettait. Voici par exemple le début du récit :

<u>15. Locutrice originale :</u>	<u>Non-acteur :</u>
(a) ... (0,6) DONC euh=	(a) ... (1,2) DONC euh:
(b) ... (0,2) mon couSIN= est arrivé l'autre JOU=R de StrasBOURG à PaRIS,	(b) mon couSIN est arrivé l'autre JOUR de Strasbourg à PaRIS,
(c) ... (0,4) pour venir passer un conCOURS,	(c) ... (0,3) pour venir PASSER un conCOURS;
(d) ... (1,7) et= il AVAIT réserVÉ= un hôTE=L pas très loin d'ICI,	(d) ... (0,6) et il avait réservé un hÔTEL .. PAS très loin d'ICI;
(e) ... (1,2) alo=rs je l'ai emmeNÉ,	(e) ... (0,6) alors je l'ai emmeNÉ,
(f) ... (0,3) parce qu'il ne connaissait pas le cheMIN,	(f) ... (0,1) parce qu'il ne connaissait PAS le cheMIN;
(g) ... (1,3) ET= PUIS=	(g) ... (0,7) et puis l'aDRESSE normaleMENT c'ÉTAIT=
(h) ... (0,4) l'aDRESSE normaleMENT c'était DEUX RUE BouLARD.	DEUX rue BouLARD;

La locutrice fait une phrase qui se termine sur l'unité (h). Toutes les unités précédentes portent des contours soit montants, soit neutres. Le non-acteur, lui, fait quatre contours descendants non terminaux sur les unités (c), (d), (f) et (g). Voici le tracé de sa courbe mélodique : **(en annexe)**

On pourrait se baser sur la durée des pauses pour identifier des phrases parmi cette longue suite de contours identiques. Chafe (1980, pp. 43-47) a observé que la durée des pauses et des hésitations étaient généralement plus grande aux frontières de phrases qu'entre deux unités appartenant à la même phrase, en particulier lorsqu'un changement d'orientation spatiale, temporelle ou autre est impliqué. Mais, à l'examen, on ne trouve pas de pauses significativement plus longues que les autres dans l'interprétation du non-acteur. Il s'agit en fait plus d'une récitation que d'une vraie interprétation. La répétition monotone de ce contour descendant rend sa version nettement moins bonne que celles des deux autres participants et permettrait très vite à n'importe quel auditeur de repérer qu'il ne s'agit pas de parole spontanée.

De plus, de manière similaire à ce que fait l'actrice amatrice dans les unités (m) et (t) de l'exemple 14, certains des contours descendants sont placés trop tôt :

8 Ceci est différent du contour exclamatif employé sur la même unité par l'acteur dans l'exemple précédent. L'acteur sait où se trouve la fin de la phrase et l'annonce par avance ; l'actrice ne sait plus où se trouve la fin, et de fait son unité (n) arrive à contretemps.

16. Locutrice originale :

- (a) ... (1,7) ET PUIS euh=:
- (b) ... (0,2) QUAND on est redescendu dans l'ascenSEUR,
- (b') on s'est un PEU appuYÉ :
- (c) ... (0,3) contre l'ascenSEUR,
- (d) et le MUR a commencÉ à bouGER;

Non-acteur :

- (a) ... (1,5) et PUIS euh=:
- (b) .. QUAND on est redescendu dans l'ascenSEUR,
- (c) ... (0,6) on s'est un PEU appuyÉ contre l'ascenSEUR;
- (d) ... (0,8) et le MUR a commencÉ à bouGER;

17. Locutrice originale :

- (a) ... (0,7) Et PUIS= le SOIR,
- (b) .. j'avais .. rendez-VOUS à sept heures et deMIE:
- (c) .. avec mon couSIN pour venir EUH;
- (d) ... (0,4) le cherCHER pour aller manger en VILLE,
- (e) ... (0,8) et quand je suis arriVÉE,
- (f) TOUT était ferMÉ.

Non-acteur :

- (a) ... (1,3) et puis le SOIR,
- (b) J'AVAIS rendez-vous à sept heures et deMIE,
- (c) ... (0,2) avec mon cousin,
- (c') ... (0,1) pour venir euh= le cherCHER,
- (d) pour aller manger en VILLE;
- (e) ... (1,0) et QUAND je suis arriVÉ,
- (f) ... (0,2) tout ÉTAIT ferMÉ;

La locutrice utilise un contour montant sur l'unité (c) *contre l'ascenseur* de l'exemple 16 et l'unité (d) *le chercher pour aller manger en ville* de l'exemple 17 car elle n'est pas encore arrivée au bout de ce qu'elle veut dire : la conclusion est *et le mur a commencé à bouger* dans le premier exemple et *tout était fermé* dans le deuxième. Le non-acteur place un contour descendant non terminal sur ses unités (c) en 16 et (d) en 17, ce qui donne l'impression que c'est là qu'il veut en venir. Ces deux erreurs sont dues à une mauvaise connaissance du texte.

## Conclusion

Résumons les résultats de cette expérience lors de laquelle on a comparé l'enregistrement du récit spontané d'une locutrice avec les interprétations données du texte de ce récit par un acteur professionnel, une actrice amatrice et un non-acteur.

J'ai choisi comme cadre théorique les travaux de Wallace Chafe en analyse du discours. La parole est pour Chafe une succession d'*unités intonatives* pouvant être délimitées par différents traits prosodiques et verbalisant des *foci de la conscience active*. Chaque unité/focus semble ne pas pouvoir contenir plus qu'une *idée nouvelle*, une *idée* étant un événement, un état ou un participant à un événement ou un état, et *nouvelle* signifiant « inactive précédemment dans la conscience des locuteurs ». Les idées qui ne sont pas nouvelles sont soit *données* (récemment activées) soit *accessibles* (inférables du contexte). Les unités intonatives font partie d'un plus grand complexe de pensée nommé *topic*, semblable au récit utilisé pour l'expérience et se trouvant dans la conscience semiactive du parleur. A un niveau inférieur au *topic*, les unités intonatives s'assemblent en *phrases* se terminant par un contour descendant terminal et verbalisant des *centres d'intérêt*, tentatives d'élargissement du focus de la conscience active devant finalement être parcourues par plusieurs foci.

La contrainte « une idée nouvelle maximum par unité » semble être valable en français, comme on a pu en juger en analysant un passage du récit de la locutrice unité par unité.

La comparaison des versions a d'abord porté sur les unités intonatives. Le maniement des marqueurs discursifs (se trouvant au début d'une unité, à la fin d'une unité, ou constituant à eux seuls une unité) a révélé une meilleure maîtrise de la progression du récit chez l'acteur professionnel que chez les deux autres participants. Un éventail de cas a été présenté où une erreur est notamment commise sur le degré d'activation d'une information, ce qui amène soit à mettre des frontières prosodiques là où il ne faut pas en mettre, soit à ne pas mettre de frontières là où il faut en mettre, soit à attribuer une prééminence prosodique aux mauvais mots. Ces erreurs ont concerné avant tout le non-acteur, parfois l'actrice amatrice, et très rarement l'acteur professionnel.

La comparaison s'est ensuite élargie aux phrases. Chez les participants, seuls l'acteur professionnel et l'actrice amatrice ont employé des contours descendants indiquant une fin de phrase.

Des variantes ont été introduites dans la structure du récit en privilégiant les changements de lieu ou d'action pour commencer une nouvelle phrase là où la version de la locutrice fonctionnait différemment ; ces variantes sont valides mais moins cohérentes avec le but global du récit. L'acteur professionnel a employé beaucoup de contours exclamatifs annonçant par avance la fin d'une phrase. L'actrice amatrice, en raison d'une moins bonne connaissance du texte, a placé des contours descendants sur des unités inappropriées. Au lieu d'organiser le récit en phrases, le non-acteur a répété de façon régulière et monotone le même contour descendant non terminal, qu'il lui est également arrivé de placer au mauvais moment.

Qu'ont en commun tous les cas d'erreurs que nous avons examinés ? Certains montrent la violation de la contrainte selon laquelle une unité intonative ne peut contenir plus qu'une information nouvelle ; certains montrent une prééminence prosodique de mots contradictoire avec le degré d'activation (« nouveau », « accessible », « donné ») des informations exprimées par ces mots ; certains montrent la présence d'un contour intonatif descendant là où le sens du texte indique une continuation ; certains montrent l'absence totale de contours descendants. Il s'agit en fin de compte à chaque fois de la même chose : une inadéquation entre la forme donnée par la prosodie et les « pensées » véhiculées par les mots. Le terme de « pensées », qu'utilisent à la fois Chafe (voir notamment 2000a) et Cochet (2002), désigne deux différentes choses dans nos exemples : d'une part le sens de ce que dit celui qui parle ; d'autre part l'état dans sa conscience (et, suppose-t-il, dans la conscience de son auditeur), au moment où il parle, des informations qu'il verbalise, c'est-à-dire leur état actif, inactif ou semiactif.

Si l'on trouve une hiérarchie entre les participants, c'est donc parce que l'acteur professionnel et, dans une moindre mesure, l'actrice amatrice ont su, mieux que le non-acteur, retrouver le sens caché derrière les mots, recréer les contraintes cognitives de la parole spontanée, faire provenir leur parole non pas du stade intermédiaire de l'écrit mais des pensées originales.

Quelles leçons tirer de cette expérience ? Si l'acteur professionnel a été le plus habile face au texte, c'est en grande partie grâce à sa formation au cours Cochet. Beaucoup d'acteurs, en effet, ne sont pas aussi adroits avec les mots et commettent souvent le genre d'erreurs que nous avons étudiées. L'enseignement de Cochet, et plus généralement l'ensemble des traditions théâtrales de la diction (cf par exemple Le Roy 1911, 1912, Stanislavski 1949 chap. 7-8-9-12, Milner & Regnault 1987, Bernardy 1988, Hall 2003, Gaskill 1990 chap. 10, 2010), pourraient rencontrer un intérêt non seulement auprès des acteurs qui ne les connaissent pas mais aussi chez les linguistes travaillant en prosodie et en analyse du discours, et peut-être même chez les chercheurs en sciences cognitives. Des expériences supplémentaires pourraient être menées avec des acteurs, à partir d'extraits de parole spontanée ou bien de textes littéraires et dramatiques.

Inversement, la pertinence et l'efficacité de l'approche de Chafe pour comparer les versions des participants à celle de la locutrice suggèrent que cette approche, et peut-être d'autres en linguistique, pourraient venir enrichir le savoir et le savoir-faire des acteurs, ainsi que de tous ceux qui pratiquent l'oralisation de l'écrit.

## **BIBLIOGRAPHIE**

Bernardy M. (1988), *Le Jeu Verbal ou Traité de diction française à l'usage de l'honnête homme*, Éditions de l'Aube, Paris.

Blanche-Benveniste Cl. (2000), *Approches de la langue parlée en français*, Ophrys, Paris-Gap.

Blanche-Benveniste Cl. (2010), *Le français : Usages de la langue parlée*, Peeters, coll. « Les Langues du monde », Leuven-Paris.

Buswell G. T. (1935), *How People Look at Pictures : A Study of the Psychology of Perception in Art*, The University of Chicago Press, Chicago.

Chafe W. (1974), « Language and Consciousness », *Language*, vol. 50, pp. 111-133.



- Chafe W. (1980), « The Deployment of Consciousness in the Production of a Narrative », *The Pear Stories: Cognitive, Cultural, and Linguistic Aspects of Narrative Production*, pp. 9-50, Norwood, NJ: Ablex.
- Chafe W. (1986), « How we Know Things about Language : A Plea for Catholicism », *Georgetown University Round Table, 1985*, pp. 214-225.
- Chafe W. (1994), *Discourse, Consciousness, and Time : The Flow and Displacement of Conscious Experience in Speaking and Writing*, The University of Chicago Press, Chicago.
- Chafe W. (1995), « Adequacy, User-friendliness, and Practicality in Transcribing », *Spoken English on Computer: Transcription, Mark-up, and Application*, pp. 54-61, Longman, New York.
- Chafe W. (1998a), « Things we Can Learn from Repeated Tellings of the Same Experience », *Narrative Inquiry*, vol. 8, n° 2, pp. 269-285.
- Chafe W. (1998b), « Language and the Flow of Thought », *The New Psychology of Language: Cognitive and Functional Approaches to Language Structure*, pp. 93-111, Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum.
- Chafe W. (2000a), « Loci of Diversity and Convergence in Thought and Language », *Explorations in Linguistic Relativity*, pp. 101-123, John Benjamins, Amsterdam/Philadelphie.
- Chafe W. (2000b), « Verbs and their Objects and the One New Idea Hypothesis », *LACUS Forum XXVI*, pp. 5-18. Fullerton, CA : The Linguistic Association of Canada and the United States.
- Cochet J.-L. (2002), *Le Cours Cochet : Devenir comédien*, collection de 10 DVD, Canal 33.
- Cochet J.-L. (2010), *L'Art et la Technique du comédien : Comme un supplément d'âme*, Pygmalion, Paris.
- Gaskill W. (1990), *A Sense of Direction*, Limelight Editions, New York.
- Gaskill W. (2010), *Words into Action : Finding the Life of the Play*, Nick Hern Books, Londres.
- Godement-Berline R. (2011), « Analyse de l'interprétation d'une fable de La Fontaine par un comédien, Jean-Laurent Cochet », communication orale lors de la journée d'études *DoSciLa 2011 (Doctoriales en Sciences du Langage)*, Paris, mars 2011 ; version écrite disponible en ligne à l'adresse : [http://www.clillac-arp.univ-paris-diderot.fr/user/remi\\_godement](http://www.clillac-arp.univ-paris-diderot.fr/user/remi_godement)
- Hall P. (2003), *Shakespeare's Advice to the Players*, Oberon Books, Londres.
- Le Roy G. (1968 [1911]), *Traité pratique de la diction française*, Grancher, Paris.
- Le Roy G. (1949 [1912]), *Grammaire de la diction française*, Mellotée, Paris.
- Martin Ph. (2009), *Intonation du français*, Armand Colin, Paris.
- Milner J.-C. & Regnault Fr. (1987), *Dire le vers : Court traité à l'attention des acteurs et des amateurs d'alexandrins*, Éditions du Seuil, Paris.
- Morel M.-A. & Danon-Boileau L. (1998), *Grammaire de l'intonation : L'exemple du français oral*, Ophrys, Paris-Gap.
- Stanislavski C. (1984 [1949]), *La Construction du personnage*, Pygmalion/Gérard Watelet, Paris.