

## **Prosodie et émergence du sens. Propositions pour une étude de l'intonation d'un point de vue cognitif.**

Gilles Col

*Université François-Rabelais (Tours)*

*Laboratoire FORELL (Poitiers, MSHS)*

[A paraître dans les actes du XI<sup>e</sup> colloque de l'ALOES, 2002, Université Paris 13-Villetaneuse. 27 p.]

### **Objectif**

Je commencerai cette étude par un préambule méthodologique. Les analyses qui suivent s'inscrivent dans un travail plus global de recherches en sémantique. L'objectif de cette étude est précisément d'essayer d'intégrer des données prosodiques dans le domaine spécifique qu'est la sémantique "cognitive"<sup>1</sup>. Par sémantique "cognitive", j'entends une sémantique qui cherche à dépasser les distinctions entre phrase et discours, entre grammaire et lexique, et qui postule globalement une approche "constructiviste" du sens et non-compositionnelle du sens.

Les propositions qui vont suivre sont ainsi pour l'instant programmatiques (et très largement théoriques...), et définissent un axe de recherches<sup>2</sup>. Leur but est d'ouvrir un débat, dans les études anglaises, sur une approche cognitive de l'intonation de l'anglais, en établissant des liens entre des domaines comme la grammaire, le lexique, la pragmatique, la logique, et dans une certaine mesure, la phénoménologie.

Dans cette optique, "cognitif" prend alors le sens suivant : prendre en compte "les interlocuteurs en tant que sujets pensants, engagés dans une activité cognitive de production et/ou de compréhension de l'énoncé" (B. Victorri et C. Fuchs, 1996 : 199). Pour ces auteurs, *comprendre* un énoncé, c'est *construire* quelque chose, à partir de l'activité d'énonciation et de locution.

L'arrière-plan théorique de cette étude est double<sup>3</sup>. Il s'agit d'envisager la construction du sens en termes de spatialisation, c'est-à-dire de représentation par des espaces. Je m'appuie autant sur la théorie des "espaces mentaux" de G. Fauconnier, que celle de la "scène verbale" de B. Victorri. Le mot "espace", dans ces deux approches, n'est pas à prendre dans une perspective représentationnelle au sens de "représentations du monde extralinguistique". Le postulat de G. Fauconnier est de "voir le déroulement

---

Je tiens à remercier très chaleureusement Jean-Louis Duchet qui a consacré beaucoup de temps à relire cet article et à répondre à mes questions.

<sup>1</sup> Pour l'utilisation de ce terme, je renvoie au numéro 53 de la revue *Communication*, (Seuil, 1991).

<sup>2</sup> D'autres domaines de la langue anglaise ont déjà été abordés dans la même perspective, comme la grammaire dans Col 2001 et les modes d'énonciation (styme indirect libre) dans Col 2002.

<sup>3</sup> Voir les différentes présentations de ces deux théories dans Col 2001 et Col 2002.

du discours comme une série de configurations cognitives produites successivement les unes à partir des autres" (1991 : 231). Ces configurations ont comme caractéristique de "subdiviser l'information en la relativisant à différents domaines" (*id* : 232). La finalité de la théorie des espaces mentaux est de rendre compte du travail de compréhension de l'énoncé, travail que G. Fauconnier exprime en termes d'espaces. Le postulat de B. Victorri se démarque de celui de G. Fauconnier. Son objectif est tout d'abord de rendre compte de l'activité d'énonciation elle-même, et pas seulement de compréhension de l'énoncé. Pour lui, "toute énonciation construit un espace d'une nature particulière, que nous appelons le champs intersubjectif, et qui est doté d'un statut phénoménologique propre : il est le résultat de l'activité de parole, qui possède cette propriété de faire surgir devant les interlocuteurs des entités, des procès, *etc.* qui ne doivent leur mode d'existence qu'à leur évocation par la parole et le sentiment partagé par les interlocuteurs de pouvoir les "percevoir" en tant que produits de cette évocation" (B. Victorri, 1999 : 89). Le point de vue de Victorri est proche des travaux effectués en phénoménologie, et associe clairement la sémantique et un certain type de perception. L'espace construit dans le discours est un espace partagé par les interlocuteurs, et se trouve être "irréductible à de simples images mentales" (B. Victorri et C. Fuchs, 1996 : 201). Dans cette optique, l'acte d'énonciation de base "serait constitué d'au moins deux éléments : la *description* d'une scène et la *donnée d'un point de vue* sur cette scène" (B. Victorri et C. Fuchs, 1996 : 200).

L'intérêt de ces deux approches cognitives est de concevoir le sens d'une part comme représentable (et là je m'inscris aussi dans la théorie des opérations énonciatives qui sert d'ailleurs de point de départ à la théorie des scènes verbales), et spatialisable (sans chercher pour l'instant à débattre sur la définition même de ces espaces), et d'autre part comme une construction complexe et interactive (je reviens plus loin sur la question de la "construction"). Ces deux cadres théoriques me permettent de faire des propositions concernant la place et le rôle de l'intonation dans le développement du sens. La théorie de G. Fauconnier permet en effet de mieux caractériser l'intonation du point de vue perceptif, en en proposant une visualisation complexe. La théorie de B. Victorri, de son côté, permet de mieux intégrer la prosodie dans l'activité d'énonciation et l'évolution de la scène intersubjective. L'objet de cette théorie est effectivement l'analyse de l'interaction langagière, et toutes les données linguistiques sont prises en compte, y compris l'intonation, dans la mesure où elles servent à évoquer ou à modifier des entités / événements sur la scène verbale.

L'avant-plan théorique (c'est-à-dire ce qui va me permettre plus directement de faire des propositions concernant l'intonation) est double également. Il prend appui sur la

théorie de la Forme (Gestalttheorie) et sur une conception pragmatique des relations entre formes de l'énoncé et structures informatives (K. Lambrecht, 1994). La théorie de la Forme, historiquement théorie psychologique et philosophique, rejette l'idée d'"atomisme mental" : "il n'y a pas de sensation, d'images, de sentiments qui puissent être isolés du tout" (P. Guillaume, [1937], 2000 : 14). Cette approche va me permettre de développer une vision unifiée de la prosodie et de la sémantique, en m'appuyant sur des mécanismes de perception simples, comme la ségrégation fond / figure, et le principe de la "bonne forme" (voir plus bas). L'intérêt de ce que propose K. Lambrecht va dans le même sens. Il cherche à faire le lien entre les formes des énoncés et la prosodie, notamment en étudiant les structures syntaxiques focalisantes. Son propos est de revoir la dichotomie accentuation de l'information rhématique / désaccentuation de l'information thématique, et de suggérer un principe général (General Phrasal Accent Principle) où syntaxe et prosodie participent de manière égale à la définition d'un domaine sémantique. Lambrecht considère effectivement que la syntaxe marque l'ouverture du domaine, alors que la prosodie signale sa fermeture, plaçant du même coup les éléments (grammaticaux ou autres) situés après une tête ou un noyau intonatif en dehors de ce domaine : "a sentence accent marks the END of a semantic domain, whose BEGINNING is marked by non-prosodic means" (1994 : 247). Cette conception va en définitive à l'encontre d'une conception "instrumentale" de la prosodie, par laquelle le signal acoustique marquerait le début d'un événement : [It is] in fact the opposite of the natural mechanism whereby a noise signals the beginning of an event, as e.g. the mechanism whereby the sound of a starting pistol marks the beginning of a dash" (1994 : 248).

L'objectif général de cette étude étant de faire des propositions spécifiques sur le rôle de l'intonation d'un point de vue cognitif (dans la perspective de ce que j'appelle "l'émergence du sens"), je me contenterai de rappeler ma propre perspective de travail, déjà développée ailleurs (Col 2001 et Col 2002). Elle se résume à une métaphore (avec la tendance à la simplification qu'ont les métaphores dans le domaine scientifique...), celle de l'épissure. En termes nautiques, une épissure est la jonction de deux cordages par les brins qui les composent. Il semble ainsi que les différents éléments comme la prosodie, la syntaxe, la grammaire, le lexique se rejoignent par entrelacement pour former un énoncé, et ne se superposent pas. *Le sens* ne serait alors pas un tout unifié : *du sens* serait *produit* et ce sens serait représentable par des opérations, et par ailleurs, *du sens émergerait*, par exemple de relations conflictuelles entre différents repères énonciatifs, ou différents niveaux d'énonciation comme dans le cas du SIL (voir Col

2002). C'est expressément dans cette perceptive que les propositions qui suivent s'inscrivent.

## Constats

A part quelques exemples isolés (*cf.* par exemple R. Huart, 2002), les données prosodiques ne sont pas toujours présentes dans les analyses grammaticales et syntaxiques, et quand elles le sont, c'est généralement sous la forme d'argument supplémentaire pour aller dans le sens de la syntaxe. On situe assez facilement l'intonation au-dessus et parallèlement à la syntaxe et à la grammaire. M. Rossi définit ainsi l'intonation comme "[relevant] en premier lieu d'un niveau supérieur parallèle à la syntaxe et à la sémantique, dont elle reçoit l'information pour se constituer" (1999 : 197). On peut encore renvoyer à la définition déjà plus ancienne de l'intonation comme élément "suprasegmental" (C., F. Hockett, 1942<sup>4</sup>). La place de l'intonation répond ainsi à une vision des langues comme des architectures complexes, vision qu'elle contribue à conforter. Je souhaiterais plutôt faire de l'intonation un élément autre que situé vaguement à part du reste des systèmes linguistiques, par conséquent *donner à l'intonation un autre statut qu'un simple ajout à l'édifice*. Je rejoins ici entièrement le point de vue d'A. Nicaise quand il déclare que "l'intonation ne véhicule pas un message qui se surajoute au message du texte [...] [Il y a] interaction entre mélodie et texte" (2000 : 130). On concevra donc l'intonation comme un moteur de l'interprétation et une cause de l'émergence du sens.

Face à une conception hiérarchisée de l'intonation, on note l'hypothèse de type lexicaliste adoptée par A. Nicaise (2000 : 121-122), dans la lignée des travaux de M. Liberman ou de R. Ladd. Cette hypothèse permet de caractériser les unités intonatives sur le modèle du lexique et de sa morphologie. On distingue de cette façon racines et affixes. Les mélodies simples, ou nucléaires, se définissent comme les racines, et les mélodies complexes, avec introduction d'une tête dans l'unité intonative, comme une mélodie constituée d'une racine et d'un préfixe. On a ainsi une liste fermée de mélodies qui prennent différentes valeurs selon les contextes. Chaque partie, tête/préfixe et noyau/base, contribue à l'interprétation des mélodies. Je renvoie à l'ouvrage d'A. Nicaise et M. Gray (1999) pour l'exposé complet de cette approche. Celle-ci met en valeur le rôle du contexte dans l'interprétation de l'intonation, et c'est un

---

<sup>4</sup> Hockett, C., F. "A system of descriptive phonology", *Language*, 18, 3-21.

point central sur lequel je vais revenir. Elle permet de mettre en relation les différents éléments qui composent une unité intonative, en particulier la tête (ou préfixe dans cette approche) et le noyau (racine). Ainsi, une égale importance est donnée à chaque partie de l'unité intonative, qui contribue chacune à l'interprétation des mélodies. La priorité n'est pas donnée à un élément en particulier, comme c'est généralement le cas avec la courbe finale, y compris dans l'approche suggérée par R. Ladd pour qui la tête joue un rôle limité : "the head ... is merely a substring of the contour" (1996 : 211).

Une telle approche permet essentiellement de prendre en compte, en vue de l'interprétation des mélodies, la morphologie globale d'une unité intonative, et, comme le précise A. Nicaise, de "l'interaction entre mélodie et texte" (2000 : 130). Son objectif premier n'est pas de rendre compte de la constitution même de la mélodie. Or, parler de "préfixe", de "racine" d'une mélodie permet aussi de poser la question de la *constitution* de ce lexique particulier. C'est justement sur ce point que je souhaiterais faire des propositions.

Dans un autre type d'approche, issue des neurosciences, l'intonation joue également un rôle central dans l'élaboration du sens. Elle joue plus particulièrement un rôle dans l'accès lexical proprement dit. Les travaux en neuropsychologie (J. Lambert et J.-L. Nespoulos, 1997 ; B. Lechevallier *et al.* 1995, J. Segui 1992) font même apparaître que ce rôle est double. J. Segui (1992) montre que la prosodie permet la détection du phonème initial des mots plurisyllabiques et que cette détection se fait grâce au code acoustico-phonétique avant l'accès au lexique ; la détection du phonème initial d'un mot monosyllabique quant à elle "pourrait s'effectuer à partir du code lexical correspondant [...] En effet, la présentation d'un mot monosyllabique donne lieu à un accès "irrépressible" au lexique mental" (1992 : 144). La perception (acoustique ou visuelle) est, dans le cadre des neurosciences, un système de traitement et d'interprétation de l'information à partir de représentations déjà acquises (*cf.* J. Segui 1992, C. Bonnet 1996). Le traitement des sons linguistiques est néanmoins complexe et s'effectue à différents niveaux : phonétique, phonologique, lexical, sémantique et syntaxique (F. Eustache, 1995 : 248). Cette approche, que l'on pourrait qualifier de "fonctionnelle" vu qu'elle cherche à doter l'intonation d'un certain type de fonction dans l'activité neuronale, permet de faire un lien entre lexique et intonation du point de vue de la perception du signal sonore. L'intonation permet ainsi l'accès au sens. Il semble maintenant essentiel, à partir des observations des neurolinguistes, de se demander comment se *construisent* les unités intonatives, et au-delà, comment s'élabore le sens, et non pas seulement comment on y accède.

## Propositions

### 1° proposition : pour des *formes* intonatives

L'intonation, dans une perspective centrée sur l'activité du sujet, est à redéfinir comme un cas de perception de formes acoustiques, d'*objets sensibles*, qui mettent en jeu les mécanismes perceptifs traditionnels. La théorie de la forme<sup>5</sup> repose en effet sur l'idée que "il n'y a pas de coupure entre le corps et l'esprit. [...] L'esprit n'est pas une force organisatrice qui, de manière mystérieuse, par une activité spontanée et inconditionnelle, ferait surgir, d'un chaos de processus physiologiques, un ordre qui leur serait complètement étranger" (P. Guillaume, 2000 : 26). Il y a donc des organisations (Gestalt en allemand) qui ne relèvent pas directement de l'activité de l'esprit. Cette théorie "part [ainsi] des formes ou structures considérée comme des données premières. Elle ne se donne pas une matière sans forme, une pure multiplicité chaotique pour chercher ensuite par le jeu de quelles forces extérieures à ces matériaux indifférents ceux-ci se grouperaient et s'organiseraient. Il n'y a pas de matière sans forme" (p. 24). Chaque organisation / forme est donc perçue grâce à un mécanisme général (la ségrégation entre un fond et une figure) et grâce à plusieurs facteurs qui permettent d'aboutir à une "bonne forme". La ségrégation entre un fond et une figure repose sur l'idée que "tout objet sensible n'existe qu'en relation avec un certain "fond" (p. 65). "Figure et fond ont tous deux leur unité, mais il y a deux types d'unités [...] : celle de la figure, qui possède forme, contour, organisation, et celle du fond, qui est une continuité amorphe, indéfinie, inorganique" (p. 67). Une figure est alors une bonne forme en temps que la meilleure forme possible, c'est-à-dire une forme "régulière, simple et symétrique" (p. 63). Elle n'est pas la somme de plusieurs éléments, mais "une fonction de plusieurs variables" (p. 24). P. Guillaume résume la théorie par le principe suivant : "une forme est autre chose, ou quelque chose de plus que la somme de ces parties. Elle a des propriétés qui ne résultent pas de la simple addition des propriétés de ses éléments". (p. 18).

Cette conception non-compositionnelle, outre son originalité vu qu'elle remonte au début du XX<sup>e</sup> siècle<sup>6</sup>, nous encourage à définir une unité intonative comme une "forme" intonative. La Gestalttheorie s'est essentiellement intéressée à la perception de l'espace, mais de nombreuses analogies ont été faites avec l'étude des mélodies : "L'étude de la mélodie nous [montre] comment des sons [...] indépendants les uns des

<sup>5</sup> La présentation qui suit s'inspire essentiellement de l'ouvrage de P. Guillaume [1937] 2000.

<sup>6</sup> P. Guillaume précise (p. 18) que les promoteurs de la Gestalttheorie se réclament de von Ehrenfels dont l'ouvrage fondateur est paru en 1890.

autres engendrent dans la conscience de l'auditeur un "phénomène" qui présente les caractères des formes". (p. 25). La ségrégation fond / figure repose effectivement sur une différence de "grain" et de granularité pour la perception visuelle, mais plus largement sur une différence d'intensité : "il y a donc de perception d'objet que si des différences d'intensité existent entre les excitations provenant de plusieurs parties du champs" (p. 64). C'est ce principe de ségrégation par l'intensité qui nous permet de proposer une redéfinition des unités intonatives en "formes" intonatives.

Redéfinir une unité intonative en *forme intonative* nous amène par extension à reconsidérer les éléments qui composent la forme en question et qui sont, pour simplifier, les saillances intonatives. Ces saillances correspondent à des syllabes que se distinguent des autres par leur intensité, si on schématise l'intonation comme une série de hauteurs et de creux, c'est-à-dire comme une série de syllabes marquée par une hauteur de la fréquence fondamentale (Fo) et d'autres avec une fréquence plus basse. On pourrait ainsi considérer ces syllabes, suivant le principe gestaltiste, comme des "bonnes formes", c'est-à-dire, des formes "régulières, simples, symétriques" et unifiées.

On sait effectivement, grâce aux travaux en neuropsychologie (voir, pour un exposé général, J. Segui, 1992), que le signal de parole est continu, alors que la perception de la parole est de nature discrète. J. Segui fait également l'hypothèse que le premier niveau de segmentation du signal sonore est la syllabe, et que celle-ci serait perçue de manière unitaire. La syllabe est analysée dans ce cadre méthodologique comme une structure, avec une hiérarchie propre. Mais en fait cette conception pose certains problèmes, en particulier concernant les syllabes de l'anglais dont la segmentation est loin d'être aussi nette que dans d'autres langues (voir A. Cruttenden 1994, J.-L. Duchet, références 1993)<sup>7</sup>. Elle constitue cependant un point de départ à ma proposition, car elle permet de postuler une conception gestaltiste de l'intonation. En effet, on considère en perception visuelle que certains éléments se détachent des autres parce qu'il y a derrière eux d'autres éléments qui servent à les distinguer, ce qui crée un contraste qui aide à "l'émergence d'une figure structurée" (C. Bonnet, 1995 : 42). Dans le cadre de ma première proposition sur les forme intonative, je formulerais alors le principe d'une corrélation entre la hauteur de Fo et la perception unitaire de la syllabe. De manière simple, plus Fo sera élevée, plus la syllabe apparaîtra unifiée, de même qu'en perception visuelle "la "fermeture" des contours [d'une figure] est une opération nécessairement préalable à l'"émergence" d'une figure structurée" (C. Bonnet, *id*). Ainsi, les variations

---

<sup>7</sup> La segmentation syllabique pose certains problèmes dans le cas des consonnes intervocaliques, comme par exemple : *extra, balance, butter...* (Voir A. Cruttenden 1994 : 50-51 pour une présentation simple). La question est de savoir à quelle syllabe appartient le /s/, le /l/, ou le /t/ dans ces trois cas.

de Fo créent un système de contrastes entre syllabes saillantes et présentant un degré d'unité important, et d'autres qui le sont moins<sup>8</sup>.

## 2° proposition : pour une conception *relationnelle* de l'intonation

On vient de voir qu'une approche gestaltiste de l'intonation nous amène à formuler l'idée de "forme intonative" dans laquelle les éléments saillants (certaines syllabes, on va y revenir) semblent perçus de manière unifiée. Cette approche implique du même coup une *conception relationnelle* des éléments saillants dans la forme intonative, que je développe dans ma seconde proposition.

Une figure structurée émerge d'un fond parce qu'elle est en *relation* avec ce fond, dans la continuité de ce fond "amorphe, indéfini, inorganique" (P. Guillaume, p. 67). Ceci nous invite à promouvoir une approche "contextualisée" de l'intonation et d'étudier en priorité les relations entre le noyau et la tête de la forme intonative. Noyau et tête sont en fait des parties plus saillantes d'un tout organisé. Mais à l'intérieur de ce tout, on va pouvoir distinguer des relations entre parties (noyau et tête) dans la mesure où celles-ci sont elles-mêmes des organisations correspondant à des syllabes perçue de manière unitaire.

L'approche "contextualisée" de l'intonation que je défends me fait prendre en compte les diverses saillances qui apparaissent dans le discours. Ces saillances appartiennent soit à la forme intonative considérée (têtes et noyau), soit, en l'absence de tête, à la forme intonative la plus proche (le critère de proximité jouant aussi un rôle essentiel dans la perception de la forme, selon P. Guillaume p. 61). La tête est effectivement un élément facultatif de la forme intonative, et en son absence, un contraste s'établit entre le noyau d'une forme et le noyau de la forme qui précède.

Prenons un exemple pour illustrer cette conception relationnelle des saillances dans une forme intonative. C'est un exemple tiré d'un reportage sur une petite entreprise du Pays de Galles qui propose des plats prêts à consommer, qui se veulent de bonne qualité. C'est la journaliste qui parle, et qui commente la démarche de l'entreprise.

*it sounds like a simple enough idea but setting up a scheme hasn't been easy*

H

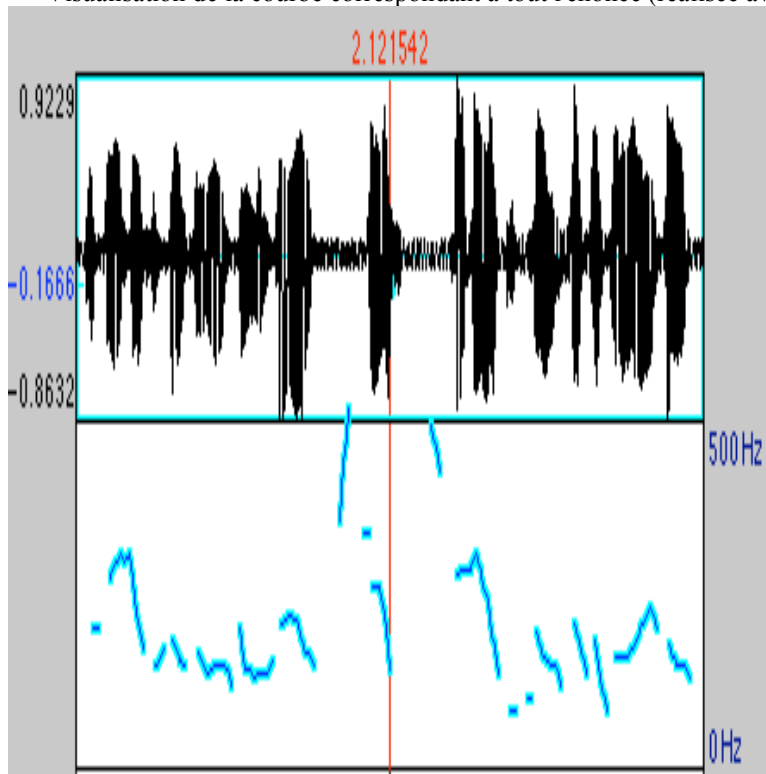
\*ML H H

\*ML

<sup>8</sup> Montrer la corrélation saillance / perception unitaire de la syllabe demande une analyse phonétique fine, qui sera développée ultérieurement.

La visualisation de la courbe intonative correspondante est la suivante (réalisée avec le logiciel PRAT) :

Visualisation de la courbe correspondant à tout l'énoncé (réalisée avec le logiciel PRAAT) :



*it sounds like a simple enough idea, but setting up a scheme hasn't been easy*

Le premier commentaire concerne l'aspect contrastif de l'intonation. Notre séquence associe ici trois formes intonatives. Le choix de traiter ces trois formes à la fois tient au fait qu'elles forment un ensemble dans le discours, ensemble syntaxique, thématique et prosodique. On relève ainsi que les deux grandes unités (*it sounds like a simple enough idea* et *setting up a scheme hasn't been easy*) contiennent chacune une tête et un accent nucléaire. On relève aussi que le contraste entre formes intonatives est double : tête et noyau d'une même forme ensemble (*sound v. idea, setting v. easy*) et les formes entre elles. Ainsi, le noyau *idea* contraste d'une part avec *sounds* et d'autre part avec *setting*. *Easy*, de son côté, contraste essentiellement avec *setting*. Les relations entre têtes et noyau dans cet exemple ne sont pas vraiment linéaires : l'accent nucléaire est pris dans un réseau de hauteurs qui du coup le définissent, même si *idea* est directement suivi d'une pause. De toute façon, il y a encore *but* entre les deux propositions, ce qui complexifie encore les choses. *But* sert en fait de pivot syntaxique et prosodique à cette séquence. Sémantiquement, *but* est certes un "inverseur" exprimant une idée d'extériorisation (G. Garnier et C. Guimier, 1997 : 181), et il peut être facilement isolé par la syntaxe et par la prosodie. Mais c'est aussi un connecteur syntaxique, dont la

fonction est de contraster des éléments entre eux. Ici, il permet à plusieurs formes intonatives de contraster et, en même temps, il émerge du contraste créé entre la tête de la forme qui le suit (*setting*) et la tête de la forme précédente (*sounds*). La hauteur de *but* se situe entre *sound* et *setting*. Parler de contraste veut dire en définitive parler de contraste avec un contexte composé de différentes saillances de hauteurs différentes. C'est un contraste *multidimensionnel*, qui fait qu'un noyau est pris dans un réseau de saillances non seulement avec la tête de sa propre forme mais avec celle d'autres formes.

On voit que le principe gestaltiste semble ainsi à l'œuvre dans la *constitution* de l'intonation. Une forme intonative est ainsi considérée comme une forme dynamique qui repose sur un ensemble de relations de type contrastif. L'aspect dynamique des formes intonatives est particulièrement visible dans la physionomie de la courbe finale, qui est un point crucial de l'étude de l'intonation tant du point de vue descriptif que sémantique (que l'on développe dans les propositions qui suivent).

Les questions que soulèvent les études de l'intonation portent généralement sur la courbe finale, et plus particulièrement sur le placement de l'accent nucléaire. C'est sur ce point que R. Huart conclut son exposé sur la mélodie : "en matière d'intonation, il importe de garder à l'esprit que ce qui compte le plus pour la compréhension est le placement des accents, en particulier de l'accent nucléaire" (2002 : 61). Ce point de vue est développé dans la cadre d'une grammaire de l'anglais oral, et de sa didactique. Cependant, il semble que l'étude de la courbe finale limite l'objet d'étude ; tout se passe comme si, dans la perspective d'un lexique des mélodies, on n'étudiait que le radical des mots sans les éléments d'affixation. A mes yeux, la place de l'accent nucléaire est un enjeu parmi d'autres de l'étude de l'intonation, avec la physionomie de la courbe, la place et la hauteur de la tête, la présence d'une avant-tête, *etc*, d'autant que le noyau n'est en fait pas un élément statique mais dynamique. Dans le cas des *question-tags* par exemple, la hauteur et donc le placement du noyau, ne posent pas vraiment de problème : la courbe part d'une position basse. C'est ce qui suit, soit une descente soit une montée (*Low Fall* ou *Low Rise*) qui entraîne un changement d'interprétation. Pour A. Nicaise et M. Gray (1999 : 91-92), le locuteur attend une confirmation de ce qu'il vient de dire dans le cas du *Low Fall*, alors que dans le cas du *Low Rise*, il invite l'interlocuteur à confirmer ou infirmer. C'est l'orientation de la courbe — qui, ici, n'est pas affectée par la hauteur du noyau — qui modifie l'interprétation de l'énoncé. On voit que l'interprétation du fait intonatif (sur lequel on reviendra plus bas) se fait dans ce cas à partir des éléments qui suivent l'accent nucléaire, le "contexte à droite" pourrait-on dire. Ceci m'amène donc à considérer que c'est le contexte en son entier, c'est-à-dire en

plus du noyau, l'avant-tête et la tête quand elle apparaissent, ainsi que la queue de la courbe, qu'il faut prendre en compte, et pas uniquement l'accent nucléaire.

Prenons un autre type de configuration mélodique : le cas d'une même courbe finale, mais avec changement de hauteur de tête. D'après A. Nicaise et M. Gray (1999, et avec leurs exemples), les mélodies *High Head + Low Rise* et *Low Head + Low Rise* par exemple, n'ont pas la même interprétation. Dans le premier cas, le locuteur donne l'impression d'une grande assurance :

A : *Where are you going, Dad?* B : *You'll see.*

H \*LM%

Dans le second, il peut exprimer une certaine réserve :

A : *Can I have another apple?* B : *I suppose so.*

L \*LM%

On voit ainsi que la présence et la hauteur d'une tête dans l'unité intonative ont des conséquences au niveau de l'interprétation, ce qui est relativement prévisible. Il paraît donc essentiel de prendre en compte autant la courbe que l'environnement. Comme les travaux en sémantique grammaticale le montrent, une unité prend du sens à partir de son environnement et donne du sens à son environnement (voir le principe de convocation / évocation développé dans B. Victorri 1999). Il semble en être de même pour l'intonation. Une étude récente (I. Gaudy, 2002) montre d'ailleurs comment dans le cas des *question-tags* descendants, ce qui précède la courbe annonce véritablement la suite. I. Gaudy défend effectivement l'idée que "le contour intonatif de la base [ce qui précède la courbe] comprend par anticipation le modèle de celui de la reprise [la courbe elle-même]" (2002 : 182). Cette conception rejoint celle de certains psycholinguistes qui insistent sur le rôle des contrastes intonatifs "comme support des processus attentionnels et d'anticipation" (N. Bacri, 1994 : 52).

Ma seconde proposition suggère en définitive que c'est en termes de *relations contrastives* et de *dynamique* que se définit une forme intonative. Je vais, dans ma troisième proposition, voir ce qu'il en est alors des éléments moins saillants, dans la mesure où ils font partie de la physionomie générale de la courbe (constituée de manière continue d'une série de points) et qu'ils permettent aux saillances d'émerger.

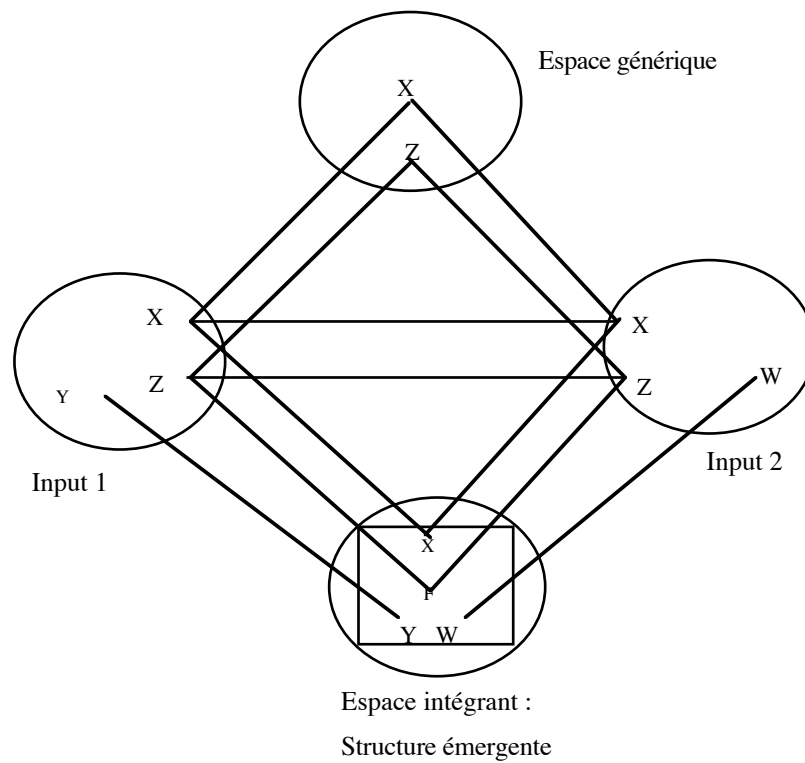
### 3° proposition : place et rôle des *éléments non-saillants*

Partant du principe que l'intonation appartient à un ensemble linguistique plus large, mais qu'elle n'est ni au-dessus ni au-dessous des autres composantes<sup>9</sup> que sont la syntaxe et le lexique (pour simplifier), je souhaiterais intégrer dans mes propositions les éléments qui ne sont pas "classiquement" pris en compte dans les études sur l'intonation. Je pense essentiellement aux éléments moins saillants que le noyau et la tête, mais qui font pourtant partie de la forme intonative, c'est-à-dire les autres unités lexicales. Ils constituent fondamentalement le "fond" qui permet aux éléments saillants d'être distingués, comme je l'ai suggéré dans ma première proposition. Je suggère maintenant qu'ils aussi sont partie prenante dans le processus général dit d'"intégration conceptuelle" (*blending*). Je souhaiterais proposer une vision unifiée des composantes linguistiques d'un énoncé, dans laquelle l'intonation est entrelacée avec la syntaxe, la grammaire, et le lexique.

Dans le cadre de la linguistique cognitive développée par Fauconnier et Turner, le *blending* se présente comme une opération cognitive qui permet de traiter certains phénomènes linguistiques et sémantiques comme certaines constructions grammaticales, les métaphores, les constructions contrefactuelles (*cf.* Fauconnier, 1997 : 182). Elle consiste à établir une projection partielle entre deux espaces initiaux (*inputs*) par une relation d'identité, causalité, intention, ... Une correspondance, un *mapping*, est ainsi établie. Les éléments communs des espaces d'entrée sont réunis dans un "espace générique". Les autres éléments des deux espaces sont projetés sur un "espace intégrant" (*blend*), qui regroupe donc une partie des éléments de chacun des espaces initiaux. C'est par conséquent une projection sélective. C'est dans cet espace intégrant qu'est produite une structure dite "structure émergente" qui n'est pas fournie par les espaces d'entrée, mais par la projection / *mapping* des espaces et leurs relations<sup>10</sup>. La structure émergente se constitue à partir de certains éléments des espaces d'entrée. Elle n'existe donc pas à l'origine dans ces espaces, elle *émerge* de ces derniers. On obtient la schématisation suivante (d'après Fauconnier 1997a et Fauconnier et Turner 2001 (1998)) :

<sup>9</sup> Le terme "composante" doit s'entendre au sens de "élément dynamique (force) entrant en composition" et qui produit un "ensemble complexe" (Dictionnaire Robert).

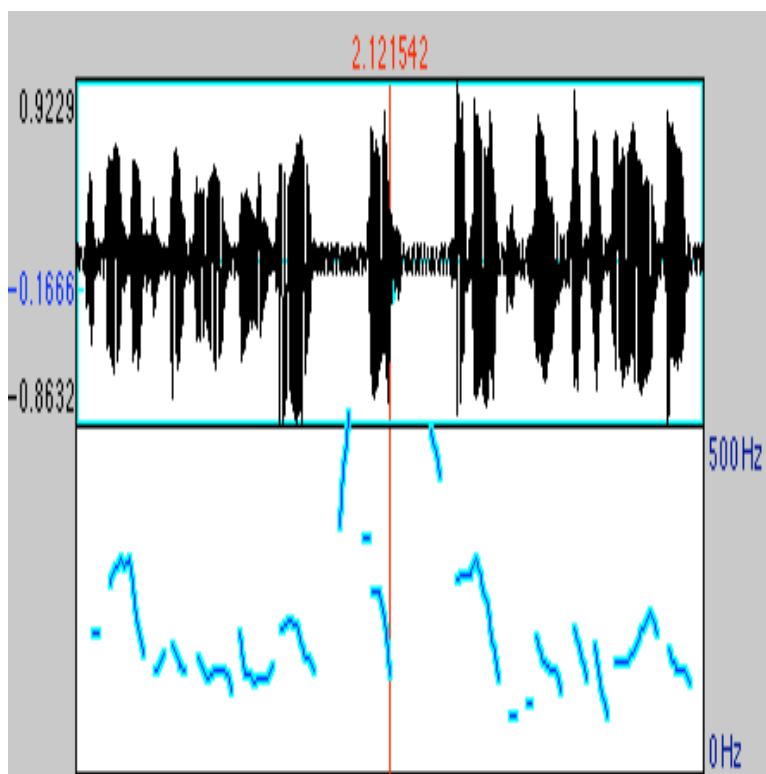
<sup>10</sup> Sans entrer dans les détails, signalons que Fauconnier distingue trois types de relation : relation de composition, d'achèvement (*completion*) et d'élaboration (1997a : 150-151). Toutefois, l'origine même de ces relations n'est guère explicitée dans la littérature. A noter enfin que cette présentation reprend en partie celle faite dans Col 2002.



Un des cas de traitement de *blending* les plus convaincants est sans doute celui de la métaphore. Si on prend l'exemple cité par Turner (2000), "Ce chirurgien est un boucher", et sans entrer dans les détails, on va pouvoir distinguer tout d'abord deux espaces d'entrée, l'un qui comprend le rôle de "chirurgien typique" ainsi que quelqu'un qui est chirurgien (*Input 1*), et l'autre qui comprend le rôle de "boucher typique" (*Input 2*). Dans l'espace générique, on trouve la correspondance établie par l'énoncé entre le chirurgien et le boucher. On trouve ici les éléments communs aux deux espaces d'entrée : le sang, les outils coupants, des corps,... Le sens même d'incompétence véhiculé par l'énoncé ne se trouve donc pas dans les espaces d'entrée. Il se constitue dans l'"espace intégrant", c'est-à-dire l'espace issu d'une projection sélective d'éléments à partir des deux inputs. Les éléments "sélectionnés" sont, dans notre exemple, les qualités spécifiques du chirurgien (sauver des vies, pour aller vite) et celles d'un boucher (découper de la viande morte). Ces qualités sont mises en correspondance par leur projection dans l'espace intégrant. Et c'est cette projection qui fait émerger le sens d'incompétence qui n'existe pas au départ dans les espaces initiaux. Le sens

d'incompétence s'élabore par conséquent sous la forme d'une "structure émergente", et plus précisément sous la forme d'une structure *sémantique* émergente.

Il ne s'agit pas ici d'appliquer tel quel le modèle Fauconnier / Turner à l'intonation de l'anglais. Il s'agit plutôt de retenir du modèle le principe de projection sélective de certains éléments et la fusion de ces éléments produisant ainsi une structure *sémantique* dans laquelle l'intonation a une vraie fonction. Les éléments projetés sont issus des composantes de l'énoncé, composante grammaticale, syntaxique, lexicale et intonative. Reprenons comme illustration l'exemple commenté plus haut :



*it sounds like a simple enough idea, but setting up a scheme hasn't been easy*

Cet énoncé véhicule globalement le sens de difficulté. Ma proposition vise à montrer que l'idée même de difficulté se développe ici dans les différentes composantes de l'énoncé, et surtout dans leur fusion dans l'"espace intégrant" du modèle Fauconnier. Le domaine *sémantique* de difficulté s'élabore en fait à partir d'une série de contrastes.

Les marqueurs de temps et d'aspect tout d'abord : on a d'un côté un temps simple (le présent de *sounds*), et de l'autre un marqueur aspectuel (present perfect de *hasn't been*). On a ainsi deux points de vue sur les procès, avec deux intervalles associés qui indiquent une forme de "conflit" (au sens de L. Gosselin, 1996) : le présent simple ne limite pas la portée *sémantique* de l'assertion au moment d'énonciation comme le fait de son côté le present perfect. Les deux procès ne sont pas "perçus" de la même façon,

pourrait-on dire, dans la mesure où ils ne renvoient pas au même type d'intervalle temporel. Leur corrélation (marquée par *but*) indique ainsi un contraste qui va permettre à l'idée de difficulté de se développer, à l'aide bien entendu d'autres marqueurs dans l'énoncé. En effet le verbe *sound* donne un point de vue davantage modal à l'assertion. Il véhicule un point de vue épistémique sur la validation de <it - be a simple enough idea>, dans le cadre d'une comparaison (*sounds like*).

La présence de *sound* marque par ailleurs un choix lexical, dans la mesure où ce verbe n'est pas grammaticalisé comme marqueur de modalité, comme peut l'être un auxiliaire modal par exemple. Ce point de vue contraste néanmoins avec l'assertion de la seconde partie de l'énoncé dans laquelle ne figure aucun marqueur de modalité épistémique. Ce contraste entre *sounds like* d'un côté et l'absence de marqueur épistémique de l'autre renforce finalement l'assertion de "not be easy", et prépare l'émergence de l'idée de difficulté.

La composante syntaxique joue elle aussi un rôle similaire ; on a effectivement vu (dans notre seconde proposition) que l'énoncé avait comme pivot *but* à sens concessif. Cette conjonction contribue bien entendu à développer le contraste (voire l'opposition) entre les deux parties de l'énoncé.

J'en viens maintenant à la composante lexicale et l'opposition sémantico-intonative *simple enough idea* et *not easy*. La visualisation de l'exemple par PRAAT nous permet de constater que *iDEa* et *EAsy* sont porteurs du noyau de chacune des formes intonatives, et que le premier (*idea*) a sensiblement la même intensité que le second. Cette régularité au niveau des noyaux — que l'on retrouve par ailleurs au niveau des têtes *sounds* et *setting* — permet d'associer deux unités lexicales dans une relation de conformité ("même forme que") en quelque sorte. L'intonation, et plus exactement la saillance sur *idea* et *easy*, tend ainsi vers une harmonisation, mais les unités intonatives dans lesquels se trouvent les deux unités concernées s'opposent par leur sens, et plus largement par leur syntaxe et leurs marqueurs aspecto-temporels. On a ainsi affaire à une forme de "conflit" entre composantes et pas seulement au sein d'une même composante comme dans le cas de la syntaxe et de la grammaire. Ainsi le rôle contrastif de l'intonation est à voir aussi dans les relations plus complexes entre composantes et pas seulement au sein d'une forme intonative.

Les relations de contraste au sein d'une même forme intonative prennent en compte les éléments non saillants. Un syntagme, quelle que soit sa nature (nominale ou verbale), se compose en effet d'éléments non saillants mais indispensables à sa constitution ; ces éléments-là participent aussi à l'élaboration du sens. On a ainsi commenté la présence de *hasn't been* (marquée par une certaine hauteur dans la courbe intonative) qui contraste avec le présent simple du verbe *sounds* qui est intonativement

saillant. L'adjectif *simple* n'a pas non plus d'intonation saillante, mais il contraste néanmoins avec (*not*) *easy*. On voit ainsi que ces éléments font partie de l'épaisseur globale du sens : la plupart des éléments fusionnent dans l'idée de difficulté, y compris les éléments non saillants.

On retrouve ainsi dans la composante intonation et de ses relations avec les autres composantes ce que l'on a déjà observé dans les autres composantes, c'est-à-dire, le rôle contrastif et la participation à l'émergence de l'idée de difficulté. Cette idée émerge vraiment au niveau de la courbe finale de la dernière unité intonative, mais elle est anticipée (ou "profilée") par les autres composantes de l'énoncé, c'est-à-dire par les éléments moins saillants des deux formes intonatives. Je reprends finalement la conception de K. Lambrecht (voir première partie de cette étude) sur le rôle clôturant de l'intonation — "a sentence accent marks the END of a semantic domain, whose BEGINNING is marked by non-prosodic means" (1994 : 247) — mais en tant que celui-ci se repère au niveau de la courbe finale. Or on vient de voir que le rôle de l'intonation ne se limite pas à la physionomie de la courbe finale ; il est à appréhender dans l'épaisseur de l'énoncé, et donc dans ses relations complexes aussi entre les composantes de l'énoncé qu'au niveau de la forme intonative.

Avec le modèle Fauconnier / Turner, on peut formaliser l'émergence de l'idée de difficulté dans la "structure émergente" du *blending* grâce à la projection de deux domaines sémantiques (domaine de la simplicité apparente et domaine de l'absence de facilité) structurés par la grammaire, la syntaxe, le lexique et l'intonation. Ces deux domaines partagent des éléments communs (tête et noyau, focus syntaxique) que l'on place dans l'"espace générique" (voir le schéma plus haut). Ils ont aussi des éléments spécifiques (sites des têtes et noyaux respectifs, choix des marqueurs aspecto-temporels) qui permettent d'établir une projection partielle entre ces deux domaines. Mais c'est dans l'"espace intégrant" qu'émerge l'idée de difficulté : celle-ci est en quelque sorte en gestation dans l'ensemble de l'énoncé, dans ses différentes composantes, mais elle n'est visible qu'au niveau de l'énoncé comme fusion des différentes composantes. Une telle conception permet ainsi d'intégrer l'intonation de manière active dans l'élaboration du sens, et non plus comme une confirmation de ce que dit la syntaxe<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> Dans un cadre théorique différent comme l'approche modulaire, H. Nølke (1994) arrive à la même conclusion en refusant de donner à l'intonation une place particulière : "L'intonation intervient à plusieurs niveaux; et c'est pour cela que j'ai préféré ne pas lui accorder un module particulier" (1994 : 72)

**4° proposition :** place et rôle de l'intonation dans la *construction et l'évolution de la scène verbale*

La précédente proposition porte sur les relations de la composante intonative par rapport aux autres composantes d'un énoncé, ainsi que sur la fusion des différentes composantes dans l'émergence du sens. Il s'agit maintenant de proposer une place et un rôle à l'intonation dans l'élaboration du champs intersubjectif, c'est-à-dire l'élaboration de ce que B. Victorri appelle la "scène verbale". Dans la conception de B. Victorri, la scène verbale est *construite* par les éléments *grammaticaux et syntaxiques* et le *lexique* sert à faire *évoluer* la scène (voir Victorri, 1999). Qu'en est-il alors du rôle de l'intonation, dans la mesure où on vient de voir que celle-ci concerne autant les éléments grammaticaux que lexicaux ? Je propose de situer le rôle de l'intonation, dans la perspective intersubjective de la scène verbale, au niveau de la *perception* du sens et non pas uniquement au niveau de son élaboration, même si ces deux activités sémantiques sont nécessairement liées.

Avant de poursuivre, donnons quelques précisions sur ce qu'est la "scène verbale", ainsi que la place de la prosodie dans ce cadre théorique. Ces remarques s'inspirent de deux articles : B. Victorri 1999, et A. Lacheret-Dujour, S. Ploux et B. Victorri 1998, ainsi que de la postface de Gosselin, à paraître). La scène verbale désigne dans la terminologie de son auteur, le champ intersubjectif résultant de l'activité de parole : "la parole sert à évoquer des scènes que le locuteur cherche à faire partager à ses interlocuteurs en faisant comme si elles se déroulaient devant eux, et qu'on pouvait les "percevoir". Du point de vue phénoménologique, ces "scènes verbales" ont un statut bien particulier, une forme de présence bien à elles, dont le caractère intersubjectif et simulé les distingue à la fois des perceptions véritables et des pensées non verbalisée." (in postface de Gosselin à paraître). Elle est dotée d'un point de vue, de dimensions, d'une dynamique et entretient des relations avec d'autres scènes verbales. Les propriétés de la scène qui semblent intéressantes dans l'analyse de l'intonation sont essentiellement les *dimensions* et la *dynamique* ; le *point de vue* sur la scène créé par l'intonation joue un rôle relativement prévisible, comme on va le voir. Dans l'optique de cette théorie, "les données linguistiques énoncées (prosodie comprise) sont des éléments de construction de cette scène verbale, qui servent soit à évoquer des entités ou des événements sur la scène, soit à modifier le point de vue sur cette scène" (A. Lacheret-Dujour, S. Ploux et B. Victorri 1998 : 99). Pour ces auteurs, "toute montée mélodique serait le signe d'une tension dans la relation intersubjective à propos de la construction de la scène, les descentes mélodiques étant au contraire le signe d'une résolution de cette tension" (*id*). La schématisation du français parlé donne dans cette perspective une



L'intonation a également un rôle dans l'attribution de dimensions à la scène. Par "dimension", il faut entendre, avec B. Victorri, les dimensions qualitative et quantitative telles qu'elles sont définies dans la théorie des opérations énonciatives (voir A. Culioli, 1999). Dans notre exemple, on remarque que *a simple enough idea* a une valeur quantitative, liée au marqueur d'extraction *a*. Ceci étant, l'énoncé est nuancé par le prédicat *sounds like*, qui donne le point de vue de l'énonciateur. Le prédicat fait que l'occurrence de /*idea*/ est placée sur une trajectoire orientée vers l'extérieur du domaine notionnel. Il semble en fait que c'est surtout l'intonation, c'est-à-dire ici la tête de l'unité (*sounds*) qui donne une dimension qualitative à la relation prédicative. *Sound* n'est effectivement pas défini en priorité comme un verbe modal comme on l'a vu dans la troisième proposition, mais plutôt comme un verbe de perception. C'est l'attention créée par l'intonation qui contribue à exprimer le point de vue et la modalisation portée sur "simple idea". L'intonation ne se contente pas de souligner le point de vue modal, elle contribue à la créer, dans la mesure où l'intonation n'est pas un simple ajout à l'édifice syntactico-sémantique. Au niveau lexico-grammatical également on trouve un marqueur de modalisation : *like*. Celui-ci donne à *sound* sa véritable caractéristique modale et le fait passer d'un verbe de perception à un verbe épistémique portant un point de vue sur la validation de la relation prédicative. Dans la suite de la séquence, *a scheme* présente les mêmes caractéristiques. *A* marque la dimension quantitative, comme avec *idea*. Mais *scheme* correspond à une légère remontée de la courbe intonative. Cette légère saillance donne à cette entité une certaine importance, on l'a vu. L'intonation lui donne même une dimension qualitative : son ancrage aspectuo-temporel n'est pas mis à l'avant-plan ce qui donnerait une dimension quantitative à la scène, c'est son identification qualitative qui semble être en jeu. *Scheme* est effectivement mis en parallèle avec *idea*, qui lui aussi est doté d'une saillance. On peut aller jusqu'à dire que ces deux termes renvoient au domaine notionnel de projet, et qu'ils sont mis en résonance par l'intonation. C'est *but*, lui aussi porteur d'un accent nucléaire, qui les met en relation. Il contribue à faire de *simple enough idea* une occurrence orientée vers l'extérieur du domaine notionnel<sup>12</sup>.

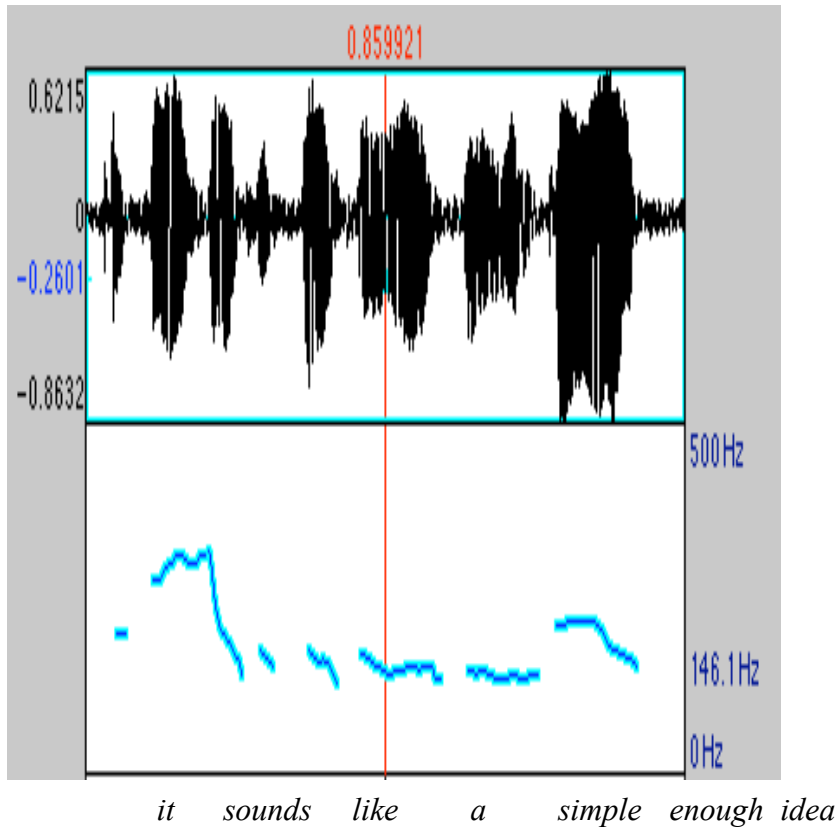
Je voudrais finir par la question de la courbe finale. J'ai suggéré plus haut qu'elle crée une dynamique. Dans la conception de B. Victorri, la dynamique est surtout liée à la nature des procès, et de leur catégorisation. Il semble qu'en fait, la dynamique de la scène verbale ne tienne pas seulement à la nature des procès. Pour beaucoup de

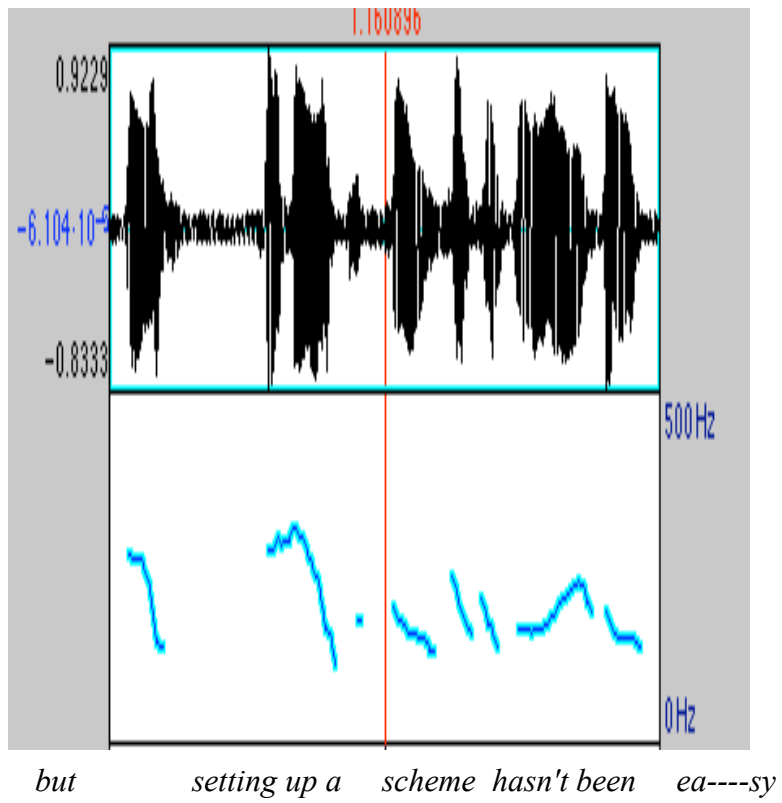
<sup>12</sup> L'exemple analysé ne permet pas de voir toutes les possibilités de dimensions de la scène. Je me suis concentré sur la dimension qualitative, mais, sans pouvoir le montrer ici, l'intonation devrait donner également des dimensions quantitatives à la scène verbale. La relation saillance / Qlt semble toutefois plus évidente, et pourrait être généralisée.

linguistes, l'enjeu de l'intonation est la courbe finale, en particulier dans le cas de l'anglais. Elle indique par exemple la position de l'énonciateur et du co-énonciateur par rapport au domaine notionnel (*cf.* A. Nicaise et M. Gray 1999). Ainsi, "les mélodies montantes renvoient à une prise en compte de l'interlocuteur ou du moins sont compatibles avec cet appel [...] Les mélodies descendantes sont centrées sur le locuteur" (*id.*, 1999 : 96). On peut aussi parler en termes de stabilisation / déstabilisation dans l'interlocution, comme le font A. Lacheret-Dujour, S. Ploux et B. Victorri à propos du continuatif final. Quels que soient les termes choisis, il est clair que c'est la courbe finale qui crée une relation entre les interlocuteurs et qui donc produit une dynamique sur la scène verbale. Cet espace d'une nature particulière n'est effectivement pas stable, mais en constante stabilisation ; la prosodie, et en particulier l'intonation, contribue à le rendre mouvant, à montrer et cacher des éléments, à les définir ou à les indéterminer, à faire de la scène un véritable espace sémantique où règne la polysémie et qui laisse émerger du sens. La notion d'*émergence* du sens implique en définitive une double activité d'*élaboration* et de *perception* du sens.

## Annexe

Visualisation de la courbe intonative de l'exemple (réalisée avec PRAAT) en deux parties :





## Références :

- Bacri, Nicole. "Valeur fonctionnelle de l'intonation et acquisition du langage", *CALaP, Cahier d'Acquisition et de Pathologie du Langage* n°11, 1994.
- Bacri, Nicole. "Perception de la parole. Observables et représentations cognitives", in *Langues et Langage. Problèmes et raisonnement en linguistique. Mélanges offerts à Antoine Culioli*. Janine Bouscaren, J.-J. Franckel et Stéphane Robert eds. Paris : Presses Universitaires de France. 1995 : 531-540.
- Bolinger, Dwight. *Intonation and its Parts. Melody in Spoken English*. London : Edward Arnold, 1985.
- Bonnet, C. "Processus cognitifs de la perception" *Perception et agnosies*. Bernard Lechevallier, Francis Eustache et Fausto Viader eds. Bruxelles : De Boeck, 1995 : 31-54.
- Cadiot, Pierre et Visetti, Yves-Marie. *Pour une théorie des formes sémantiques*. Paris : PUF, 2001.
- Col, Gilles. "Infinitif en TO et accès à une scène verbale" in *Anglophonia* n°10. Toulouse : Presses Universitaires du Mirail. 2001 : 109-123.
- Col, Gilles. "Style indirect libre et intégration conceptuelle", Colloque "Le Style indirect libre", Université de Provence, 2002. A paraître dans le *Bulletin de stylistique anglaise*.
- Col, Gilles, et Duchet, Jean-Louis. "Éléments pour une définition des valeurs de la forme *gonna* en anglais, à partir du corpus Électronique COLT". *Cahiers FORELL* n°14. Maison des Sciences de l'Homme et de la Société, Poitiers. 2000 : 167-186.
- Cruttenden, Alan. *Intonation*. Cambridge, CUP. 1984.
- Cruttenden, Alan. "The Relevance of Intonational Misfits", in *Intonation, Accent and Rhythm*. Dafydd Gibbon and Helmut Richter eds. Berlin, New York: De Gruyter. 1984: 67-76.
- Cruttenden, Alan. *Gimson's Pronunciation of English*. Arnold, 1994.
- Culioli, Antoine. "Des façons de qualifier", in *Les Opérations de détermination*, A. Deschamps et J. Guillemin-Flescher, eds. Gap, Ophrys, 1999 : 3-12.
- Duchet, Jean-Louis. "La coupe syllabique en anglais", *Wodan*, Bd. 8, *Etudes de linguistique et de littérature en l'honneur d'André Crépin*, D. Buschinger et W. Spiewok eds. Greifswald, Reinneke Verlag. 1993.
- Eustache, Francis. "Identification et discrimination auditive : données neuropsychologiques", *Perception et agnosies*. Bernard Lechevallier, Francis Eustache et Fausto Viader eds. Bruxelles : De Boeck, 1995 :243-271
- Franckel, Jean-Jacques, et Paillard, Denis. "Aspects de la théorie d'Antoine Culioli", *Langage* n°129, 1998.
- Fauconnier, Gilles. "Subdivision cognitive", *Communication* n°53, Paris : Seuil. 1991 : 229-248.
- Fauconnier, Gilles. *Mappings in Thought and Language*. Cambridge: Cambridge University Press. 1997.
- Fauconnier, Gilles et Sweetser, Eva. *Spaces, Worlds and Grammar*. Chicago: The University of Chicago Press. 1996.
- Fónagy, Ivan. *La Vive voix. Essais de psycho-phonétique*. Paris, Payot, 1983.

- Garnier, George. et Guimier, Claude. *L'Épreuve de linguistique au Capes et à l'agrégation d'anglais*. Nathan, 1997.
- Gaudy, Isabelle. "Le question-tag descendant : juxtaposition de deux unités ?" in *Travaux du C.I.E.R.E.C.* n°107. Publication de l'Université de Saint-Etienne. 2002 : 169-183.
- Gosselin, Laurent. *Sémantique de la temporalité en français*. Louvain, Duculot. 1996.
- Gosselin, Laurent. *Temporalité et modalité*. A paraître.
- Guillaume, Paul. [1937]. *La Psychologie de la forme*. Paris, Fammariion. 2000.
- Huart, Ruth. *Grammaire orale de l'anglais*. Gap, Ophrys. 2002.
- Lacheret-Dujour, Anne, Ploux Sabine et Victorri, Bernard. "Prosodie et thématization en français parlé", *Cahiers de praxématique* 30, 1998, 89-111.
- Ladd, Robert. *Intonational Phonology*. Cambridge Studies in Linguistics 79. CUP, 1996.
- Lambrech, Knut. *Information Structure and Sentence Form*. Cambridge: CUP. 1994.
- Langacker, Ronald. W. *Foundations of Cognitive Grammar*. Volume II: Descriptive Application. Stanford University Press, 1991.
- Lecerclé, Jean-Jacques. *The Violence of Language*. Routledge, 1990.
- Lecerclé, Jean-Jacques. "Combien coûte le premier pas ? Une théorie annonciative de l'incipit", *L'Incipit*. Poitiers, M.S.H.S. Publication de la Licorne. 1997 : 7-17.
- Lecerclé, Jean-Jacques. "Of Markov chains and upholstery buttons", *The Motivated Sign. Iconicity in language and literature* 2. Olga Fischer and Max Nänny eds. Amsterdam : John Benjamins. 2001 : 289-302.
- Lechevallier, Bernard , Eustache, Francis et Viader, Fausto eds. *Perception et agnosies*. Bruxelles : De Boeck, 1995
- Luchjenbroers, June. 2001. "Prosodic and Gestural cues for Navigation around Mental Space". *Proceedings of the 27th Annual Meeting of the Berkeley Linguistics Society*. 12 pages.
- Morel, Marie-Annick et Danon-Boileau, Laurent. *Grammaire de l'intonation. L'exemple du français*. Bibliothèque des Faits de Langues. Gap, Ophrys. 1998.
- Nicaise, Alain et Gray, Mark. *L'Intonation de l'anglais*. Paris : Nathan, coll. 128. 1999.
- Nicaise, Alain. "Pourquoi l'intonation ?", *Points d'interrogation. Phonétique et phonologie de l'anglais*, Pierre Busutti ed. Pau : Presses Universitaires, 2000 : 111-133.
- Nølke, Henning. *Linguistique modulaire : de la forme au sens*. Bibliothèque de l'Information grammaticale. Louvain, Paris : Peeters. 1994
- Rossi, Mario. *L'Intonation, le système du français : description et modélisation*. Gap, Ophrys. 1999.
- Segui, Juan. "Perception du langage et modularité", *Introduction aux sciences cognitives*, Daniel Andler ed. Paris, Gallimard. 1992 : 131-152.
- Talmy, Leonard. "The Windowing of Attention in Language", *Grammatical Constructions. Their Form and Meaning*, Masayoshi Shibatani and Sandra A. Thompson eds, Oxford : Oxford University Press, 1996. 235-287.
- Victorri, Bernard. "Le sens grammatical", *Langages* N°136, 1999 : 85-105.
- Victorri, Bernard et Fuchs, Catherine. *La Polysémie*. Paris, Hermès, 1996.