



**HAL**  
open science

## Le caractère spontané dans la parole et le chant improvisés : de la structure intonative au mélisme

Geneviève Caelen-Haumont, Bernard Bel

► **To cite this version:**

Geneviève Caelen-Haumont, Bernard Bel. Le caractère spontané dans la parole et le chant improvisés : de la structure intonative au mélisme. Revue PAROLE, 2000, 15-16, pp.251-302. hal-00256388

**HAL Id: hal-00256388**

**<https://hal.science/hal-00256388>**

Submitted on 15 Feb 2008

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# **Le caractère spontané dans la parole et le chant improvisés : de la structure intonative au mélisme**

---

## RÉSUMÉ

Afin de mieux définir le genre spontané, cette étude se propose d'en illustrer quelques aspects spécifiques au travers de deux formes d'oralité fort éloignées l'une de l'autre, le dialogue de parole française et la poésie improvisée en langue marathi par des chanteuses paysannes indiennes. Ces productions sont toutes deux en fait des improvisations à partir de thèmes donnés. Cet article dégage les principales caractéristiques d'une production spontanée au niveau des formes, des fonctions, et des acteurs mis en scène. Nous sommes ainsi amenés à préciser le rôle de la subjectivité en prosodie, et à préciser de manière concrète l'espace, les indices, les contours qui lui sont dévolus. Alors que l'intonation est un processus de globalisation qui exprime une force de cohésion, dans la parole aussi bien que dans le chant, l'excursion prosodique dans le mélisme est une force d'individuation qui met en œuvre une force de dissociation. Sous des formes de variabilité distinctes, propres à ces domaines de communication très différents, nous essayons de montrer que les contours prosodiques mis en œuvre en parole et dans les chants de la mouture, relèvent d'une sorte d'unicité des moyens prosodiques, pour ne pas dire d'invariant.

## ABSTRACT

The aim of this paper is to elicit "spontaneity" in semi-improvised speech and singing, taking advantage of a comparative study covering two remote forms of expression, namely, improvised dialogues in French and poetry sung by Indian peasant women in Maharashtra. Both are improvisatory processes oriented by predefined topics and constraints. The authors address spontaneous speech / singing production and outline its main features with respect to the forms, functions and actors involved. In this process, they define the role played by subjectivity in prosody and describe its space, indices and contours. Whereas intonation is a globalisation process enacting a cohesion force — both in speech and singing — prosodic excursions in melisms belong to a process of individuation enacting a dissociative force. While acknowledging variability specific to each of these remote forms of communication, the authors attempt to show that prosodic contours in spontaneous speech and in sung poetry display a certain amount of invariance across languages and speech domains.

### Fichiers :

caelen-bel.doc

tableau1.doc

tableau2.doc

Fonte spéciale pour alphabet romain diacritique : MyTymes.TTS



# **Le caractère spontané dans la parole et le chant improvisés : de la structure intonative au mélisme**

---

Mots-clés : parole improvisée, chant improvisé, mélisme, structure intonative, subjectivité, appropriation.

## *INTRODUCTION*

Depuis une cinquantaine d'années, à partir le plus souvent des discours de lecture, les études en prosodie ont traité très majoritairement de l'intonation, à savoir de la relation de la prosodie à la structure linguistique. En fonction des diverses théories syntaxiques, du fonctionnalisme aux nouvelles grammaires dérivées du générativisme, elles ont balayé toutes les unités, de la phrase à ses groupes constituants, de la proposition aux syntagmes de niveaux hiérarchiques différents, au travers de leurs diverses modalités (assertion, question, injonction, etc.). Nous ne reviendrons pas sur ce type d'analyse, largement connu et répandu depuis une cinquantaine d'années pour de nombreuses langues (voir en particulier Hirst et Di Cristo, 1998 ; Di Cristo, ce volume).

Grâce aux progrès de l'informatique en matière d'analyse de la parole, aux développements des études théoriques en linguistique et pragmatique, et à l'essor des industries de la langue, l'analyse prosodique, après celle sur la parole de lecture, s'intéresse depuis quelques années aux discours de parole spontanée. Il est vrai que la tâche est particulièrement rude, et il a fallu attendre les années 1980 pour voir se développer au niveau international un courant massif d'analyse, portant au-delà de la syntaxe, sur les aspects sémantiques et pragmatiques de la prosodie. Dans le domaine de la prosodie du français spontané (aspects linguistiques et subjectifs), on peut mentionner que les travaux initiateurs et sans doute les plus assidus (s'étalant sur une trentaine d'années) ont été réalisés par Fónagy et son équipe.

Concernant le caractère spontané, il convient de préciser qu'il n'y a pas, à notre avis, de traits acoustiques qui séparent infailliblement un tel discours de celui de la lecture. En effet on peut remarquer qu'entre la lecture intelligente d'un texte, la lecture tout aussi intelligente avec support de notes, la lecture « investie » par la personne, le monologue spontané, il est parfois extrêmement difficile de faire la différence. La raison est simple : en fait le caractère spontané est lié à l'investissement que met la personne à produire un énoncé, à sa motivation de parler, et ce critère est indifféremment présent en discours spontané ou en lecture. Dans ces conditions, c'est sur la notion de subjectivité, son espace, ses marques, ses indices, que nous fonderons notre analyse du spontané.

Parallèlement à l'étude linguistique de la prosodie, s'est donc développé, avec la même antériorité, un courant de recherches sur les traits distinctifs des émotions dans la parole. Dans cette voie, les premières recherches sont probablement celles de Fairbanks et Pronovost (1939), et de Fairbanks and Hoaglin (1941). Par la suite, de nombreux travaux on vu le jour, parmi lesquels on peut citer entre autres, Williams and Stevens (1972), Crystal (1975), Ladd et al. (1985), Scherer (1991), Mozziconacci (1998). Pour le français, on peut citer parmi les premiers travaux, Léon (1970 ; 1971), Fónagy et Bérard (1973), Faure (1970 ; 1973), puis Léon (1976), Fónagy et Sap (1977), Fónagy (1982), Scherer et Zei (1989), Zei (1995).

Dans la majorité de ces études, une description différentielle des valeurs, formes et patrons mélodiques, des durées et débits, a été entreprise en direction des principales émotions exprimées dans la parole. Il est à noter également que les nouvelles exigences en faveur d'une synthèse plus naturelle, ont

suscité un regain de travaux dans ce domaine et un renouvellement des approches, supporté par des projets européens (voir à ce sujet en particulier, Keller ed., 1994 ; Keller et al. eds., à paraître 2001).

L'analyse proposée dans cet article se différencie des études antérieures en plusieurs aspects :

(1) Si la littérature oppose traditionnellement deux grandes catégories d'émotions (Léon, 1976), à savoir « l'émotion brute, qui est désordre physiologique » ou « émotion primaire », à « l'émotion socialisée », maîtrisée dans le langage, ou « émotion secondaire », nous ferons place ici à un autre type d'émotion, « l'émotion ordinaire », qui est en fait le mécanisme à la racine de l'être subjectif, et de l'ensemble de ses sensations et de ses expressions. Cette émotion ordinaire liée aux croyances et valeurs profondes ou plus superficielles de la personne, est de ce fait toujours à l'œuvre dans le discours. Si cette émotion ordinaire pose des marques spécifiques dans le signal, et donc dans les contours prosodiques, elle a la caractéristique cependant de ne pas laisser trace d'une émotion typée, telle que joie, surprise, colère ou autre, cette dernière faisant référence à une émotion primaire ou secondaire. L'émotion ordinaire est simplement l'expression d'un attachement à une valeur, une personne, une idée, un objet exprimé par un mot qui le caractérise ou l'évoque au mieux dans l'énoncé. Comme l'exprime justement B. Zei,

*A tout moment, la voix reflète l'état d'âme du locuteur, car elle est à la fois dedans et dehors. Elle est la fenêtre à travers laquelle on "espionne" les sentiments. (Zei, 1995).*

(2) Faisant suite aux travaux antérieurs (Caelen-Haumont, 1991, soumis), nous distinguons deux espaces mélodiques : l'espace de *l'intonation*, et l'espace de la *mélodie élémentaire* et ses paramètres associés (ou *prosodie élémentaire*).

(3) De manière originale, notre réflexion porte à la fois sur des aspects très différents du spontané, relatifs à des pratiques de parole improvisée extrêmement distantes par la langue, la culture et le type de production orale : (1) des conversations de type touristique en langue française ; (2) les « chants de la mouture » de femmes du milieu rural au Maharashtra (Inde). Nous aurons ainsi l'occasion de préciser les facteurs de ressemblance et de différence dans ces deux types d'expression.

Dans cette optique, nous présentons tout d'abord les corpus utilisés dans cette étude, puis nous traitons du rôle de la prosodie dans la capture du sens, pour finir sur l'utilisation du mélisme comme forme d'appropriation dans les domaines de la parole et du chant improvisés.

## 1. LES CORPUS<sup>1</sup>

### 1.1 Le corpus de parole

Douze locuteurs (six hommes, six femmes) ont enregistré par couple six dialogues spontanés, d'une quinzaine de minutes chacun, dans une chambre sourde. La position de ces locuteurs est dos à dos. L'enregistrement audionumérique a été effectué sur des pistes séparées pour chaque locuteur.

Les six dialogues ont été entièrement transcrits de manière orthographique, annotés en fonction de conventions permettant de décrire tous les événements acoustiques paralinguistiques (souffle, chevauchement de parole, coup de glotte, allongement etc.). Les dialogues ont été partiellement étiquetés.

Le dialogue entre deux personnes (un « touriste » et un « employé » de l'office de tourisme local) est un jeu de rôles réalisé après entraînement. Le dialogue vise d'une part à la résolution de tâches, les locuteurs ayant pour consignes : 1/ la réactualisation d'un plan de ville 2/ l'établissement d'un programme de visites 3/ la mise au point de l'itinéraire pour les activités). Il vise aussi à la gestion de conflit d'objectifs (1/ chez le touriste, intérêt pour les activités sportives 2/ chez l'employé, intérêt des visites culturelles). Chaque locuteur a sous les yeux un plan de ville partiellement différent : nouveaux noms de rues ou d'édifices. Il faut également dresser un itinéraire en fonction de l'actualité de la ville :

---

<sup>1</sup> Les fragments sonores cités dans cet article sont accessibles sur <<http://www.lpl.univ-aix.fr/lpl/ressources/sons/spont/>>.

travaux, sens obligatoires modifiés. Les exemples sont tirés d'un seul locuteur, en l'occurrence une locutrice (O4).

## 1.2 *Le corpus de chant*

Ce corpus est issu d'un travail de documentation effectué au Maharashtra (Inde) par des animateurs sociaux de la *Village Community Development Association*, qui s'intéressent aux diverses formes de « prise de parole » des femmes du milieu rural, parmi lesquelles la pratique quotidienne d'une poésie semi-improvisée à l'occasion de la mouture matinale du grain (Poitevin, 1997).<sup>2</sup> Les « chants de la mouture » prennent forme à partir d'un vaste répertoire textuel transmis oralement, très stable vis-à-vis de l'époque et du lieu de la performance, et transcendant les castes, les religions, les âges, aussi bien que les différences sociales et économiques.<sup>3</sup> Un grand nombre de textes de ce répertoire (environ 50 000 distiques) ont été collectés, classés selon leur contenu sémantique et répertoriés dans une base de données sur laquelle peuvent être lancées des requêtes lexicographiques.<sup>4</sup> Simultanément, les performances des chants sont enregistrées sur support numérique, indexées et répertoriées en relation avec les textes et les informations sur les interprètes et lieux d'interprétation (Bel, 1999).

Pour ce qui est de l'analyse détaillée de la performance, nous nous intéressons en premier aux chanteuses réputées posséder une excellente connaissance du répertoire textuel ainsi qu'une « bonne voix » selon les jugements des femmes de leur communauté. Leur performance serait toutefois jugée « médiocre » si l'on y appliquait les critères de justesse tonale des musiques savantes et du folklore régional.<sup>5</sup>

Nous avons choisi à titre d'illustration une performance de Janire Shahu, femme *mahādev koḷī* (communauté tribale) du village de Rajmachi, à l'ouest du Maharashtra. Cette séquence de distiques est dédiée à l'évocation de la visite de Lakshmi, la déesse de la prospérité. La chanteuse s'adresse à une jeune femme (Rahibai), figurant sa fille ou sa belle-fille. Le texte de référence des deux premiers distiques (tels qu'ils ont été transcrits au moment de la performance) est le suivant :

<i>Jhālī nā savasāñja divā lāvū Rāhībāī</i>	<i>Le crépuscule est venu. Plaçons la lampe, Rahibai</i>
<i>Lakṣmībāī ālī puruṣācyā dāvvyā pāyī<sup>6</sup></i>	<i>Lakshmi est venue, se tenant à gauche de l'homme</i>
<i>Jhālī nā ga savasāñja nako phiravū keraṣuñī</i>	<i>Le crépuscule est venu. Ne fais pas de nettoyage !</i>
<i>Bāī bālā nā ga yācyā mājhyā Lakṣmī jāīla phirunī</i>	<i>Femme, Lakshmi va revenir de la ferme de mon fils</i>

## 2. LA NOTION DE « SPONTANÉ » DANS NOTRE PERSPECTIVE

La difficulté de l'analyse de la parole spontanée ne réside pas spécifiquement, selon nous, dans la substance ou la forme prosodiques, mais bien dans la relation de la prosodie à la langue. A cet égard, quel que soit le type de parole, lecture ou parole spontanée, la relation prosodie / langue est toujours d'une grande complexité. Ce qui accroît la difficulté en discours spontané, c'est justement le modèle de la

<sup>2</sup> Pour plus de détails, consulter le site du *Centre for Cooperative Research in Social Sciences (CCRSS)*, <<http://www.ccrss.ws/>> et plus particulièrement le projet *Unfettered Voices* <<http://www.ccrss.ws/voices.htm>>.

<sup>3</sup> Sur la condition féminine dans le milieu rural du Maharashtra, voir (Poitevin & Rairkar, 1985).

<sup>4</sup> Ce répertoire n'est pas exhaustif puisque les femmes continuent à l'enrichir de chants nouveaux en tout point conformes au genre poétique et musical.

<sup>5</sup> La description et la classification des mélodies a fait l'objet d'un travail spécifique (Bacci, 1999) dont la description dépasserait le cadre du présent article.

<sup>6</sup> La transcription d'origine est en alphabet *devanāgarī*, celui du marathi (Kshirsagar & Pacquement, 1999, p.28-ff). Pour faciliter la lecture, nous utilisons ici la translittération diacritique romane normalisée.

langue : d'une part le spontané a sa syntaxe propre, fort différente de la syntaxe bien formée de la langue écrite, mais d'autre part, il est grandement déterminé par un ensemble de caractéristiques subtiles comme par exemple l'environnement du discours, les motivations du locuteur dans cette situation de communication, celles que le locuteur perçoit de ses interlocuteurs, et les interactions qui en découlent. La situation de discours qui en lecture était le plus souvent négligée, voire éliminée, ne peut plus l'être en discours spontané : qui veut comprendre les mécanismes prosodiques ne peut pas restreindre son champ d'analyse à la crête linguistique quand la masse profonde qui la meut est d'ordre pragmatique, au sens plein du terme.

Dans le contexte de notre étude, les corpus analysés appartiennent, côté chant et côté parole, à la catégorie des jeux de rôle. Dans un jeu de rôles, les acteurs obéissent à des consignes leur précisant les rôles qu'ils doivent tenir, l'objet de la conversation et les informations à partir desquels ils peuvent improviser leur saynètes. Dans les chants de la mouture, les femmes obéissent à un besoin impérieux de prendre la parole tout en choisissant dans un matériau textuel et mélodique formant un vaste répertoire, texte et chant adaptés à l'inspiration du moment.

*Le chant est une démarche voulue, urgente même, dont l'intention est explicitement indiquée par l'expression marathi qui revient constamment pour le caractériser, "hurada ukala", dont le sens est le suivant : parler à cœur ouvert, articuler ce qu'on a dans l'esprit, exprimer ce qu'on a sur le cœur, s'ouvrir librement sur ce qui tient à cœur, se confier spontanément (Poitevin, 1997, p. 131).*

Chaque tour imprimé à la meule constitue une unité de temps pour le « déroulement » du texte chanté, comme l'attestent les tintements des bracelets marquant chaque demi-tour sur l'enregistrement (Bacci, 1999). Cette forme poétique imbriquée dans un geste circulaire est désignée *ovī* en marathi, par référence au verbe dont elle tire son nom et qui signifie : filer, enfiler des perles, coudre, tailler, tisser, corder, tendre une corde, etc.

La stabilité des distiques qui constituent le « texte de référence » des chants de la mouture contraste avec l'extrême variabilité de leur performance, laquelle ne se réduit pas à la juxtaposition du texte sur une mélodie arbitrairement choisie. La performance s'apparente à un processus narratif selon un parcours non-linéaire, multivoque par l'effet de « rhétoriques emmêlées » (Poitevin, 1999 ; Pacquement, 1997, non publié). Il convient ici de parler d'« orature », plutôt que de « littérature orale », dans la mesure où la performance substitue au texte une « quasi-parole » qui, « dans le but d'optimiser les effets de la destination, [...] détermine ses propres modes d'agencements textuels » (Vecchione, 1997, p. 102).

En fait, ce matériau textuel et mélodique du chant, qui correspond effectivement à des contraintes, ici d'ordre culturel, détermine l'arrière fond de la production orale, comme le déterminent également les consignes dans le domaine de la parole, celles de nos enregistrements de jeux de rôles par exemple. Dans les deux cas, sur cette base, l'improvisation s'exerce en fonction d'un vécu, de valeurs communautaires ou plus personnelles. Les productions orales (chant, parole) appartiennent donc à cette même catégorie du spontané qui est l'improvisation, ce qui nous donne le champ libre pour comparer assez étroitement leurs formes et contenus.

Nous nous attachons maintenant à caractériser, dans cette perspective, quelques traits essentiels de la notion de « spontané » dans la relation prosodie-langue en parole et dans le chant semi-improvisé.

### *2.1 Structure vs. local*

Il nous semble qu'un trait essentiel du caractère spontané réside dans la prédominance du « *local* » par rapport à la structure (en fait plus souvent respectée en lecture). Cette prédominance s'établit de manière diverse.

Tout d'abord, au niveau de la langue, on remarque *une accumulation de petites entités syntagmatiques*. Ces petites entités sont de nature très diverse, syntaxiquement mal formées au regard d'une syntaxe standard, souvent incomplètes du fait que la personne, tout en parlant, recompose son

discours en fonction d'une nouvelle idée, d'une autre modalité conversationnelle. Ainsi dans l'exemple suivant (locutrice O4, Corpus Tourisme Murol),

- « sinon vous vous pouvez aussi [pause bruitée] (1)  
l'av(en)ue des Etats-Unis euh (2)  
vous a(v)ez euh (3)  
ah oui vous allez p(eu)-êt(r)e la prendre en fait (4)  
pa(r)c'que v(ous) voulez faire quoi en premier (5)  
répétez moi vot(r)e trajet » (6)

*Exemple d'énoncé en parole spontanée. Cet énoncé est artificiellement transcrit avec des retours à la ligne et des numéros pour mieux démarquer les différents amorçages du discours.*

On remarque que ce tour de parole se caractérise par cinq tentatives, dont la cinquième va jusqu'à sa complétude syntaxique (5), puis conceptuelle (6). Au sein du même tour de parole formant une seule unité de discours, les entités (1), (3), (4), se définissent comme des propos assertifs directifs (conseils d'itinéraires), l'entité (5) est de type interrogatif, la (6), de type injonctif. L'entité (2) est une thématique, séparée par (3) de sa partie rhématique (4). A l'encontre de toute attente de type normatif, les propositions interrogative (5) et injonctive (6) se succèdent directement, sans aucune pause. Ceci montre bien que dans la parole spontanée, ce n'est pas tant la structuration syntaxique qui organise la production, que le conceptuel. L'organisation syntaxique vient dans un second temps. C'est le conceptuel (l'idée qui surgit) qui règle le mode et la manière de l'enchaînement des énoncés, à la fois dans les amorces et les ruptures, dans la disposition des pauses et leur suppression, le locuteur cherchant toujours à mettre à jour la pensée juste, en substituant à un premier énoncé, un autre mieux formulé.

Cette juxtaposition de formes syntaxiques plus ou moins incomplètes, interrompues, encombrées de différents marqueurs phatiques, bousculant au besoin l'occurrence régulière des pauses, exemplifie bien aussi l'émergence du local par rapport au structurel. Ces *structures diverses*, à peine amorcées, rapides, labiles, de nature différente, qui semblent témoigner d'une sorte de compétition des stratégies communicationnelles lors de la production (Hupet et Costermans, 1981-2), accentuent un aspect du spontané en tant que *mobilité, variabilité, non monotonie, caractère dynamique*.

Dans ce cas, la prosodie accompagne les perturbations de la forme linguistique : perturbations linguistiques et prosodiques vont de pair. Par exemple la mélodie des segments 1, 2, 3, (voir ci-dessous les figures 1a et b) se situe dans les parties du registre le plus élevé (niveaux 3 et 4), marquant une succession de formules commencées mais conceptuellement et syntaxiquement inachevées. Des hésitations ponctuent la phrase (figures 1b), allongeant certaines parties, redoublant d'autres (figure 1a). La structure de la forme canonique est perturbée au niveau de la trame linguistique, et la prosodie aux niveaux de la mélodie, de la durée (et sans doute aussi de l'intensité), accompagne, et de ce fait renforce, cette désorganisation.

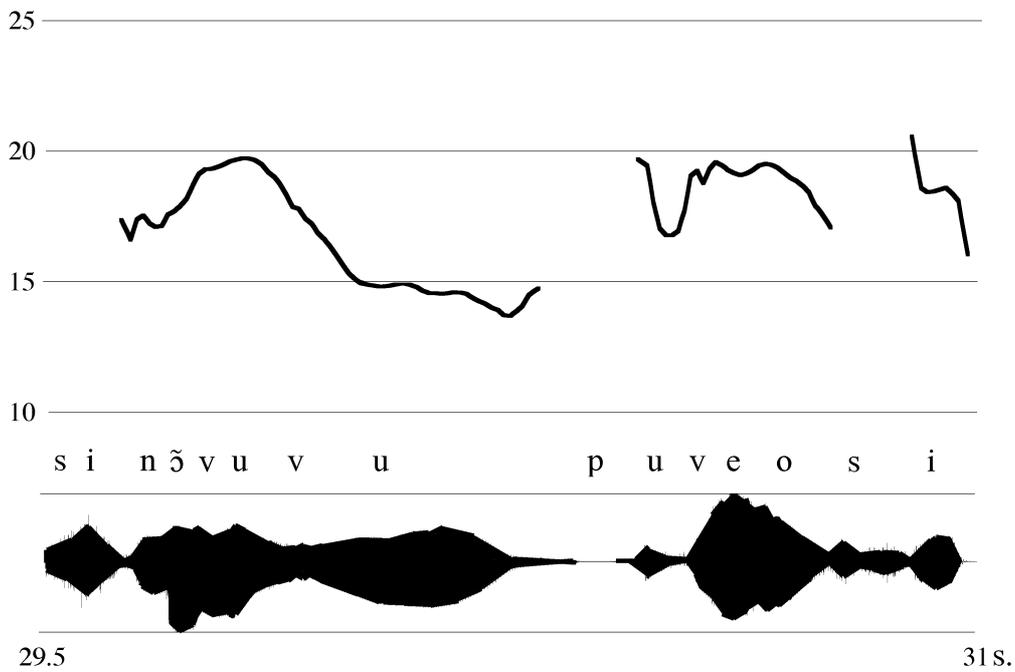


Figure 1a : Courbe mélodique et signal du segment de phrase 1 : « sinon vous vous pouvez aussi ».



Figure 1b : Courbe mélodique et signal du segment de phrase 2 et 3 : « l'av(en)ue des États-Unis euh vous a(y)ez euh ».

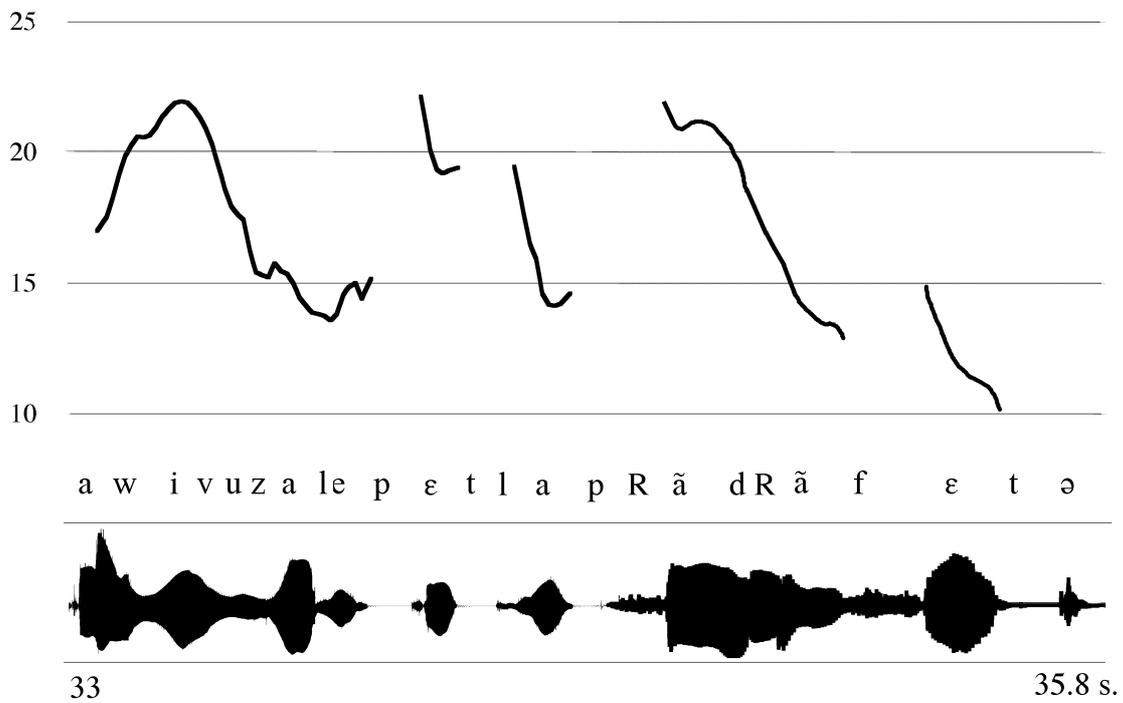


Figure 1c : Courbe mélodique et signal du segment de phrase 4 : « ah oui vous allez p(eu)-êt(r)e la prendre en fait ».

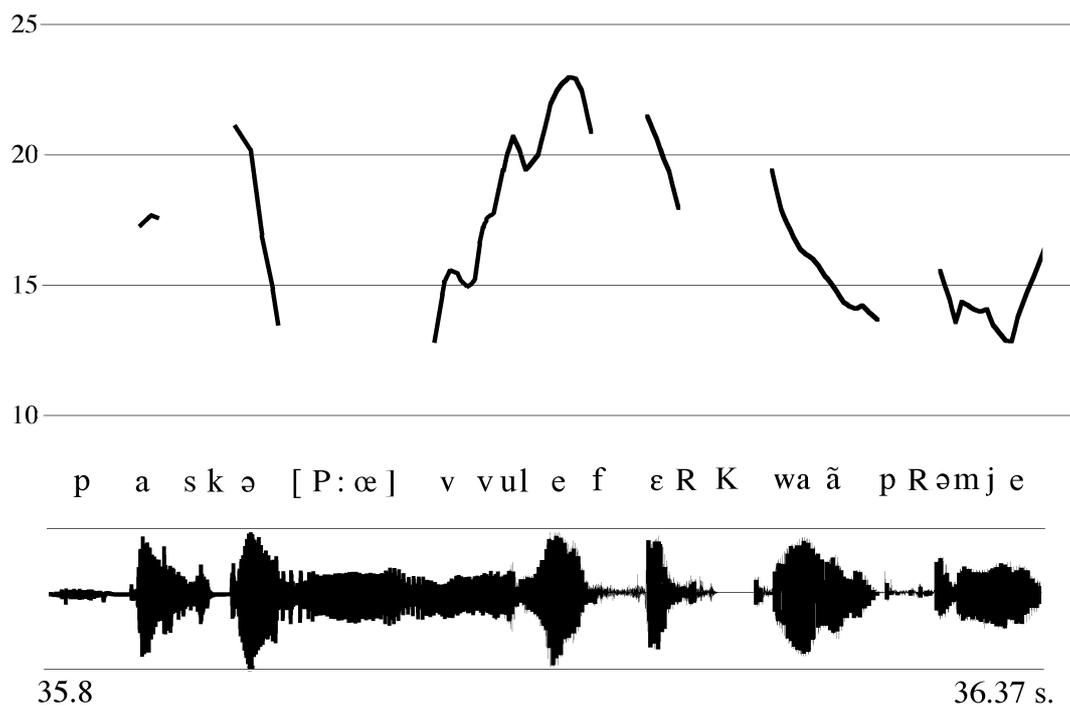


Figure 1d : Courbe mélodique et signal du segment de phrase 5 : « pa(r)c'que v(ous) voulez faire quoi en premier ».

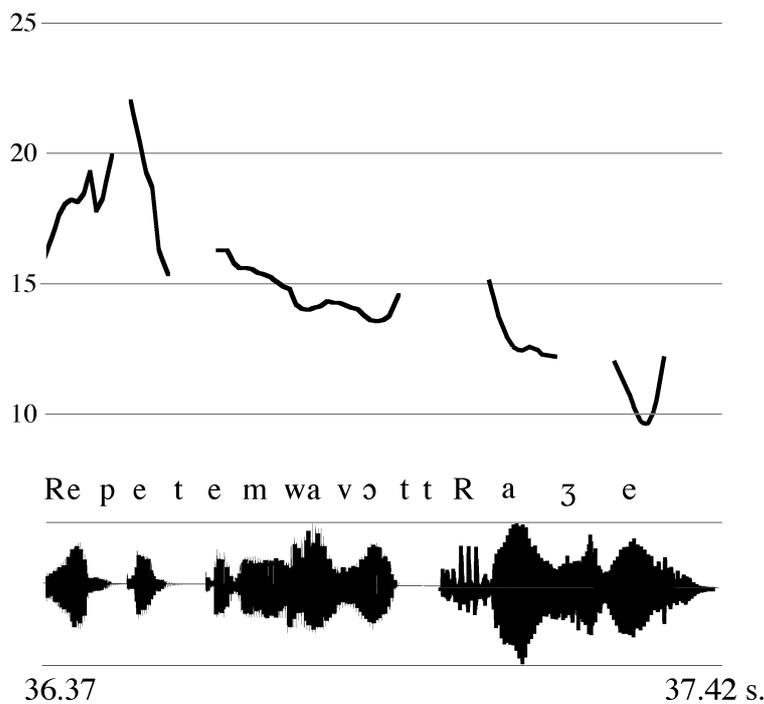


Figure 1e : Courbe mélodique et signal du segment de phrase 6 : « répétez moi vot(r)e trajet ».

La fragmentation du texte en petites unités syntagmatiques est observée de manière similaire dans les chants de la mouture. La figure 2 ci-dessous décrit la performance du premier vers du deuxième distique. Dans l'encadré figure le texte de référence. Les flèches mettent en évidence le placement des mots dans la performance, qui « déroule » le vers sur deux lignes.

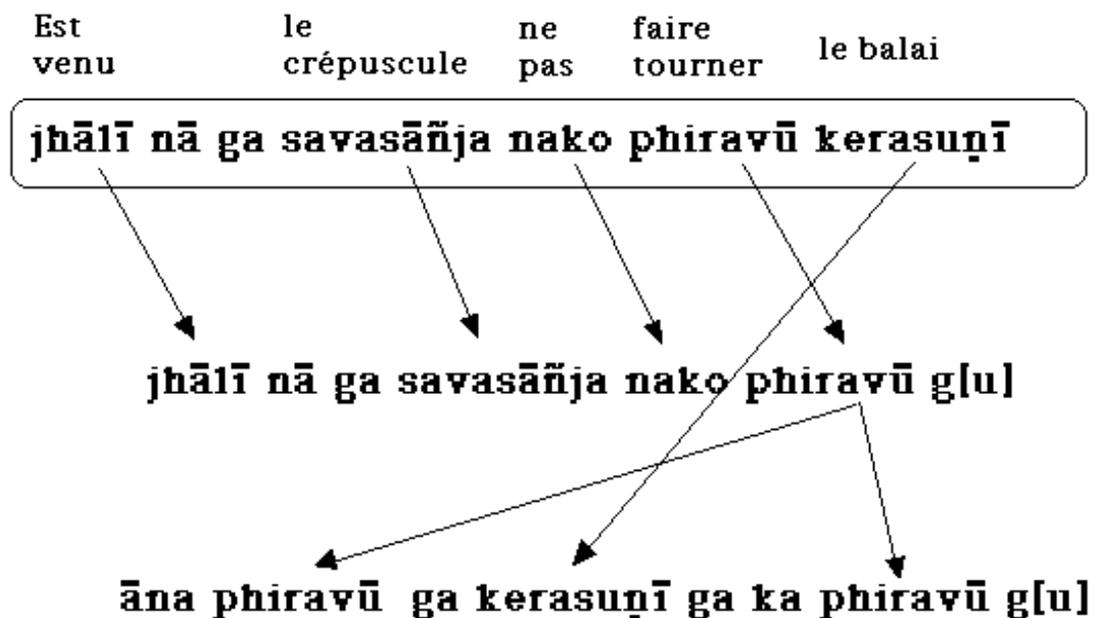


Figure 2 : premier vers du deuxième distique.

Les formules *ā*, *nā*, *ka* et *ga* (prononcée <gu> en fin de phrase) sont des particules d'interlocution (marqueurs phatiques) dont la dernière sert à indiquer que l'on s'adresse à une femme (Pacquement, 1997, non publié, p. 4).

La première ligne dissocie l'élément « *phiravū* » (« faire tourner ») de l'unité syntagmatique « *phiravū kerasuñī* », et ce pour deux raisons : (1) la voyelle finale [i:] de *kerasuñī* (« le balai ») ne constitue pas une rime appropriée pour la note finale de cette mélodie (voir la transcription mélodique de la figure 9 *infra*) ; (2) la dissociation permet à la chanteuse de mettre en relief chacun de ces deux mots dans un contexte distinct, de sorte que le sens initial de « *nako phiravū kerasuñī* » (« ne pas faire

tourner le balai »<sup>7</sup>) est mis en arrière plan pour faire place à une imagerie poétique plus riche que nous éluciderons plus bas.

La deuxième ligne reprend cette dissociation entre *kerasuṇī* et *phiravū* par un autre moyen, celui des marqueurs phatiques *ga* et *ka* qui environnent le nom et le verbe. La forme de l'énoncé est quasiment symétrique (voire « circulaire ») avec une insistance sur l'idée de « tourner » par la répétition du mot et l'absence de la négation « *nako* ». Ainsi *kerasuṇī* est dissocié à deux reprises de *phiravū* par les marqueurs *ga* et *ka*, et placé au milieu de la dernière phrase, avec un pattern mélodique élaboré (mélisme) que l'on retrouve dans d'autres vers sur les mots les plus importants (cf. 4.2 *infra*).

Dans le domaine de la parole, la relation de la prosodie à la structure linguistique peut être plus lâche, et la prosodie peut s'affranchir de cette relation d'accompagnement ou de dépendance, notamment au niveau syntaxique. Ces processus font référence à « l'asyntaxe et la disyntaxe prosodiques » (Caelen, 1978, 1981). La disyntaxe prosodique s'exerce par effet de dislocation des relations grammaticales, lorsque la prosodie ne respecte pas l'organisation syntaxique. Ceci aboutit le plus souvent au processus d'asyntaxe prosodique qui viole d'une autre façon cette cohésion en regroupant des unités qui ne sont pas en relation de dépendance syntaxique.

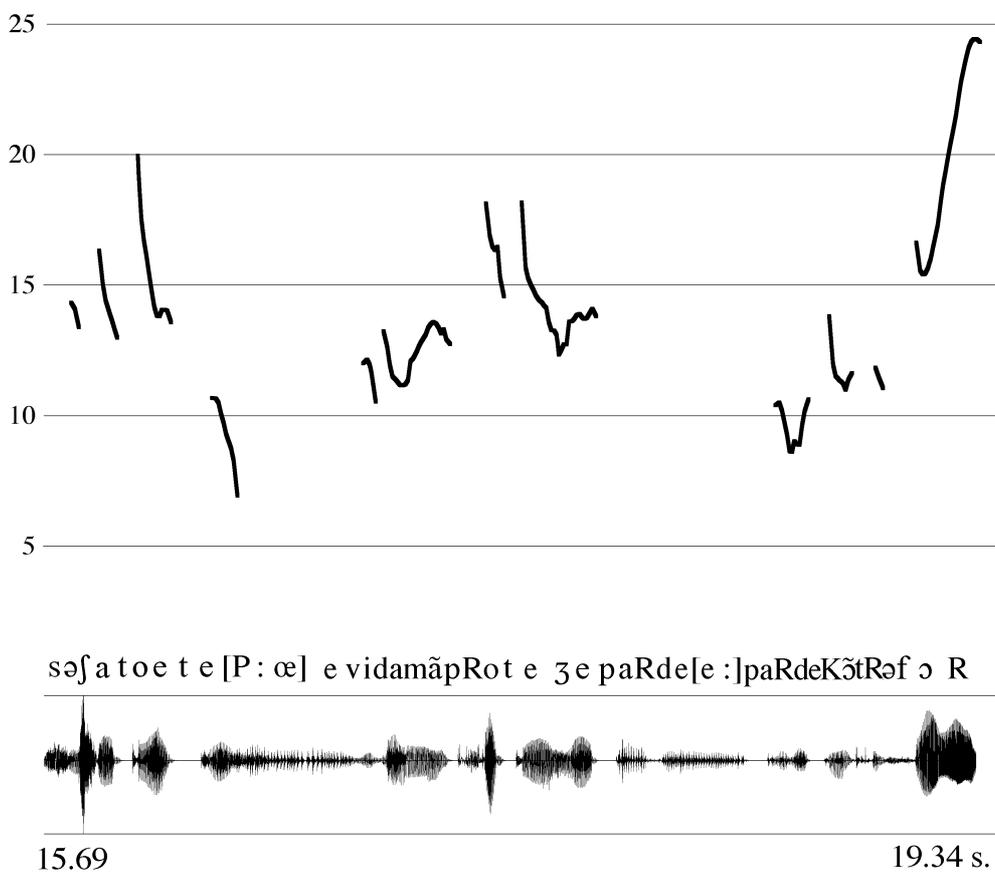


Figure 3 : exemple de disyntaxe et d'asyntaxe prosodiques. Courbe mélodique et signal de la phrase : « ce château était euh évidemment protégé par des par des contreforts ».

Dans la figure 3, (si l'on écarte l'adverbe modalisateur qui prononcé avec une tonalité caractéristique, ajoute un autre feuillet de composition inutile à notre analyse présente), la pause remplie (« euh »), les pentes mélodiques orientées vers les graves (« ce château était », « protégé par des »), définissent des entités prosodiquement distinctes (Caelen, 1978, 1981) sans dépendance vis-à-vis de l'organisation syntaxique : ainsi le groupe nominal fait bloc avec l'auxiliaire être (« ce château était »), la base lexicale du groupe verbal avec la préposition et le déterminant qui le suivent (« protégé par des »). La rupture entre auxiliaire et verbe est un processus de disyntaxe prosodique, chaque regroupement, un

<sup>7</sup> « Ne fais pas de nettoyage ! » car en soulevant de la poussière, la jeune femme (Rahibai) pourrait souiller la déesse ; de plus, une maison trop bien nettoyée paraît vide et donc improductive.

processus d'asyntaxe prosodique. Une organisation prosodique en conformité avec une structure syntaxique aurait présenté, par exemple, une coupure régulière entre le lexème « château » et l'auxiliaire, une courbe mélodique ascendante pour ce lexème, une autre pente ascendante (vs. descendante) de plus faible amplitude pour le groupe verbal et une (autre) pente descendante jusqu'au registre grave pour le groupe prépositionnel (« par des contreforts »).

Ainsi une caractéristique de la prosodie du discours spontané est d'une part pour les énoncés mal formés ou inachevés, d'offrir une structure d'amorce syntagmatique, instable, dans laquelle le mot n'a pas l'espace d'une mise en relief locale. A ce titre cette structure pourrait être considérée comme relevant du type intonatif. Lorsque le discours est bien structuré, une autre caractéristique de la prosodie est d'acquérir plus d'autonomie et ainsi d'accompagner, voire d'opérer, des distorsions à l'intérieur des structures syntaxiques.

Par ailleurs, dans les chants de la mouture, les phénomènes de disyntaxe et asyntaxe prosodiques sont particulièrement visibles : c'est sur la ligne 2 du premier vers évoqué ci-dessus, *kerasuṇī* dissocié à gauche de *phiravū* par *ga*, et à droite par *ga et ka*, isolant le verbe *phiravū* dans un processus disyntaxique. C'est aussi le traitement du mot *vāḍyāla* (« de la ferme ») dans le deuxième vers du chant sur la venue de Lakshmi. La performance est illustrée par la figure 4 ci-dessous.

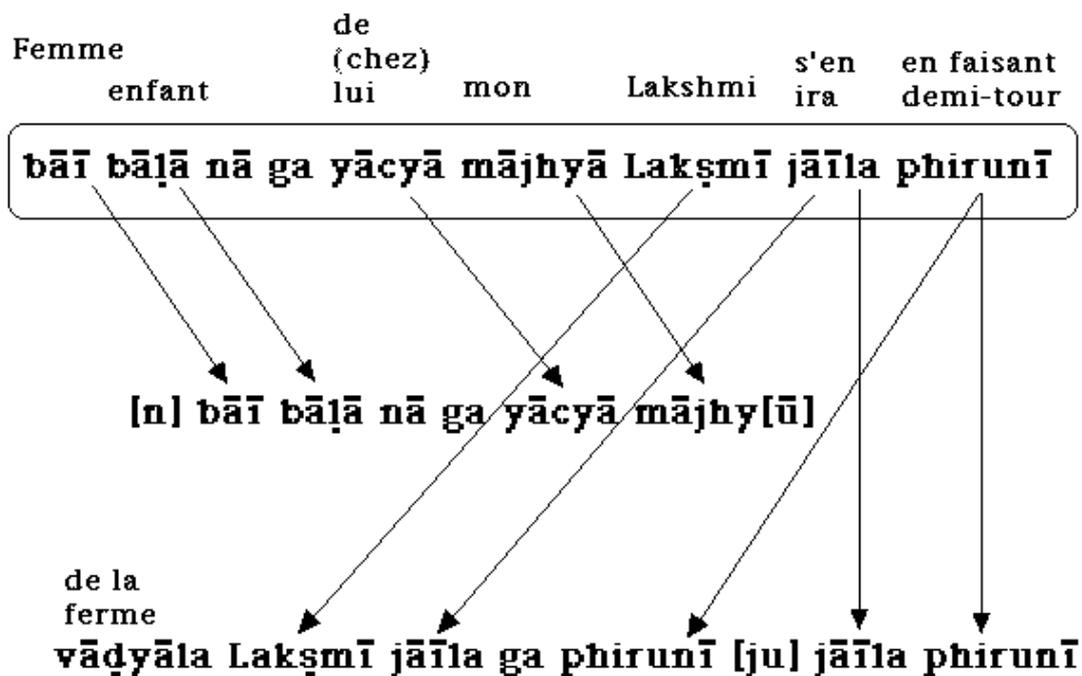


Figure 4 : deuxième vers du deuxième distique.

Le mot *vāḍyāla* n'apparaît pas dans la transcription du texte de référence (cf. la partie encadrée) bien que sa présence eût contribué à la compréhension. Dans la performance, il est inséré de manière quasi inaudible au début de la deuxième phrase alors qu'il aurait dû être rattaché à l'unité syntagmatique « de mon fils » dans la phrase précédente. Ce rattachement était irréalisable parce que *vāḍyāla* se termine sur une voyelle courte [a] incompatible avec la structure mélodique (cf. figure 9 *infra*), alors que le [a:] final de *mājhyā* se prête à l'élongation finale et à la distorsion en [u:] — une signature de la communauté tribale à laquelle appartient la chanteuse.

Les phénomènes de disyntaxe et d'asyntaxe provoqués par le déplacement des mots en fonction de la structure mélodique conventionnelle sont très fréquents dans l'interprétation des chants de la mouture, et contribuent à en occulter le sens aux auditeurs indiens étrangers à la communauté des chanteuses. Ainsi en parole française spontanée comme dans les chants de la mouture, les mêmes processus sont utilisés : *atomisation des structures, répétitions, marqueurs phatiques, asyntaxe et disyntaxe prosodiques*.

## 2.2 Prosodie : de la structure au local

D'un point de vue global, dans notre perspective, la prosodie, et prioritairement la mélodie, assume une première fonction, celle de structuration et d'accompagnement linguistique : la prosodie se soumet à la contrainte linguistique. Elle assure la démarcation et l'intelligibilité de la forme linguistique : la prosodie permet de reconnaître la modalité particulière (assertion, questionnement, injonction etc.), et en son sein, de discerner chacun des groupes successifs formant unité prosodique, eux-mêmes porteurs d'indices sur les mots à différents statuts, sur la structuration syllabique et phonétique. Cette fonction de nature morphosyntaxique, syntaxique ou simplement syntagmatique, est remplie par l'intonation. C'est le domaine du faire-savoir par le faire-entendre et le faire-comprendre (Caelen-Haumont, 1997, soumis).

Cet espace, qui n'est pas le seul, est spécifique : c'est celui de l'expression de la structure linguistique en tant qu'héritage social propre à la communauté qui le met en œuvre, et lieu d'une pratique léguée, apprise, objectivée et partagée. Cette pratique est stable dans la mesure où elle est régulée par la convention sociale qui la dote d'un cadre normatif (standardisation), exerçant une action de type coercitif, et donc le lieu d'un invariant, ou plutôt, d'un quasi-invariant prosodique.

Par rapport à l'individu qui l'instancie, la structure prosodique engendrée est générale, actualisant un point de vue externe, hors temps, hors contexte (sémantique et pragmatique), puisque syntagmatique ou syntaxique. De ce fait elle incline généralement vers une autorité extérieure, donnant au discours une connotation de vérité générale, non contingente. Elle pose l'individu dans une relation objectivée et rationnelle au monde des personnes, des objets et des idées.

Mais par voie de conséquence, cet espace dévolu à la structure, lieu de l'exercice social (et donc du pouvoir), ne laisse en soi que peu de place à l'expression subjective. Or le message, pour être reçu de manière optimale par une personne ou un collectif de personnes, doit être perçu (et donc produit) comme l'expression d'une croyance. Pour susciter cette croyance, puis l'adhésion (mais aussi de manière non volontaire, son corollaire, la réfutation), voire l'action, le message doit comporter une dimension subjective, lieu de la rencontre individuelle. Cette dimension subjective, pour être perçue, s'incarne nécessairement dans des paramètres physiques et dans un espace, par nature et par nécessité, distinct du premier.

Comme dans tout processus humain, qu'il soit biologique, psychologique, physique, social, etc., l'alternative à la notion de structure est l'élémentaire, c'est-à-dire dans le contexte prosodique, le local (ou microcosme). Ces deux tendances sont en équilibre réciproque, et sous l'emprise de certains facteurs, cet équilibre est remis en cause. Quand un processus d'individuation est à l'œuvre (exemple en psychologie, lors de l'adolescence), il remet en cause la structure (coercition exprimée par exemple sous la forme de l'autorité parentale), de même que lorsqu'un processus de structuration supra-personnelle ou communautaire (social, politique) dépasse les limites, il remet en cause l'intégrité morale et/ou physique de l'individu.

Dans la parole, le processus général est le même : une parole normalement investie par le locuteur, est une parole où s'équilibrent (soit en présence, soit en alternance) ces deux forces, et donc ces deux espaces. Mais l'expression singulière de la personne ne peut trouver sa dimension propre dans l'espace de la structure générale, elle ne peut s'exprimer que dans l'espace des unités élémentaires que sont les mots lexicaux (et parfois grammaticaux). Ceci peut remettre en cause la structuration syntagmatique et/ou syntaxique de l'intonation : il y a rupture, *conflit potentiel entre deux plans et deux modes de signification*. Lorsque la structure coïncide avec l'élément (par exemple la fin d'un syntagme avec un mot lexical), et que cet élément est aussi l'occasion d'une expression subjective, c'est-à-dire d'un sens particularisé ou "approprié", les deux processus (plans et modes de signification) peuvent se combiner. Il n'y a donc plus dans ce cas alternance, mais combinaison. Nous reviendrons sur ce point dans la suite de cette analyse en précisant de quelle manière cet espace prosodique s'instancie. Cela ne signifie pas que la prosodie en tant qu'expression de l'individu, remet en cause la structure linguistique, car le linguistique a ses propres lois qui ne sont pas directement sous l'emprise prosodique, mais c'est justement parce que le linguistique est par ailleurs organisé et bien formé, que la prosodie peut jouer ce rôle de remise en cause locale de la structure intonative, comme nous l'avons vu ci-dessus.

Plus explicitement, quelle que soit l'extension de l'unité linguistique ciblée, la prosodie semble se comporter fondamentalement de trois manières :

(1) Soit elle accompagne la valeur linguistique (valeur prosodique et valeur linguistique sont au diapason, ce qui est redondance : la valeur de la prosodie est alors de type linguistique). L'extension de l'unité linguistique est au minimum celle du groupe, plus souvent une suite de groupes. C'est le cas typique joué par l'intonation, dans lequel une forme mélodique descendante accompagne une forme linguistique assertive, une forme ascendante accompagne une forme interrogative, etc.. Dans ce cas, la forme mélodique (et ses paramètres associés), à elle seule, « indique » l'assertion, la question. Par exemple, figures 1c, d, e, ci-dessus, nous avons la succession de trois modalités illocutoires, à savoir dans l'ordre, une assertion (1c correspondant à l'entité linguistique 4), une interrogation (1d, entité 5), et une injonction (1e, entité 6). Les propositions interrogatives (1d) et injonctives (1e) par exemple fournissent des modèles réguliers de la fonction intonative, la première de type descendant puis montant pour la question, la deuxième avec une intonation descendante bien caractéristique de l'injonction.

(2) Soit la prosodie dote l'unité d'une valeur linguistique différente, paraphrasable, donc proprement métalinguistique mais distincte de celle du discours.

Dans le cas neutre, la prosodie adopte une forme proche de l'assertion, et seule la forme linguistique utilise une forme syntaxique, injonctive, interrogative, ou autre. Inversement, la forme linguistique peut être de type assertif, et la prosodie exprimer par exemple une interrogation. Dans ce cas, plus marqué, la prosodie a une valeur linguistique propre : l'interrogation. C'est le cas aussi de l'ironie, dont la prosodie, en relation avec la situation de communication, exprime l'inverse du contenu linguistique : dans ce cas la prosodie a valeur d'antiphrase.

A ce stade, nous passons dans le domaine de l'expression subjective, plus ou moins repérable dans la production orale, et donc plus ou moins sensible à la perception. Ces différents couplages entre forme linguistique et forme prosodique distinctes déploient le vaste champ des actes illocutoires, à l'intersection du linguistique, du prosodique, de l'interaction, et de la situation.

La forme métalinguistique la plus accomplie pour la prosodie, à l'extrémité de cette échelle, est réalisée dans l'acte de discours indirect. Voici pour l'illustrer, un exemple vécu : une personne entre dans un bureau, et constate que la personne qu'elle vient voir, n'est pas disponible pour le moment. Sans aucun échange de parole antérieur, elle lui déclare avec une prosodie particulière : « je suis juste au bout du couloir, je mange mon orange ». Alors qu'il n'y a eu aucune entente préalable entre les acteurs de la situation, cette prosodie particulière, et la situation, instancient un métalangage tout à fait spécifique du type « viens me chercher quand tu seras disponible ». Cet implicite n'a rien de commun avec l'énoncé prononcé sur le plan du contenu linguistique, ni du contenu illocutoire, la forme linguistique étant assertive, l'implicite, de type injonctif : et pourtant cette assertion d'un contenu linguistique vaut injonction pour un autre contenu linguistique, totalement différent, et réalisant de la sorte un effet perlocutoire sensible et mobilisateur.

Il semble que dans un tel exemple, la différence mélodique entre une assertion simple décrivant l'acte de manger une orange au bout du couloir, et cette même assertion à valeur indirecte de type implicite, réside dans l'emploi du registre affectif, notamment par l'utilisation des valeurs aiguës et/ou des excursions mélodiques importantes dans certains mots : « juste », « mange ». Dans une telle situation de communication, la mélodie dans ce cas semble fournir un indice (registre affectif) qui permet d'activer un autre décodage de la signification (ici l'injonction).

Souvent en effet le contenu psycholinguistique implicite de la prosodie vient étoffer l'énoncé, de l'expression d'un sentiment, simple ou plus complexe, de type « ce mot ici exprime mon sentiment que », « attention, vous n'attendez pas ce mot, ce concept », « attention ce mot est déterminant pour la suite », « attention, vous percevez bien la nuance du mot que j'emploie, n'est-ce pas ? », « ne vous préoccupez pas de ce mot, c'est juste un pont pour le suivant », etc.

(3) Soit enfin, elle ajoute une valeur qui n'est pas de nature linguistique. C'est le domaine purement affectif de l'expression psychologique des attitudes et des émotions. La prosodie dans ce cas dote l'unité -proposition, groupe, ou mot-, d'indices acoustiques spécifiques, qui altèrent soit la forme intonative canonique, soit de manière plus restreinte la forme acoustique du mot. Par exemple, les

attitudes telles que le doute, la crainte, le manque d'affirmation personnelle, remodelent la mélodie de l'intonation assertive en restreignant les écarts mélodiques, tandis que les émotions paroxystiques telles que la colère, la joie, etc., les augmentent (cf. parmi de nombreux travaux en ce domaine, Williams et Stevens, 1972 ; Léon, 1976 ; Scherer et Zei, 1989). Outre la forme globale de l'intonation (et parfois indépendamment d'elle), la mélodie particulière du mot est également affectée.

Ainsi, ce filtre affectif se branchant soit sur les objets du monde dans la dénotation (notion évoquée par le mot), soit sur la lettre elle-même (mot lui-même), détermine une mélodie (et prosodie) connectée ou déconnectée de la valeur ou de la structure linguistique. Dans tous ces cas, la prosodie exprime une sorte de métalangage, de forme implicite par nature, redondant ou non avec la forme linguistique, mais extrêmement varié, véhiculant un contenu psychologique, psycholinguistique, métalinguistique et/ou pragmatique (mais aussi d'autres tels que sociologiques, régionaux, pathologiques, esthétiques...).

### 2.3 *Le local et la subjectivité*

Dans la production orale, le volet de l'expression personnelle repose bien entendu sur la subjectivité, avec toutes ses composantes. La mise en œuvre de la parole suppose l'existence d'un ressort dynamique de type affectif : selon nous, ce ressort est la croyance. Quand nous nous exprimons librement de manière spontanée, notre parole exprime généralement notre conviction, c'est-à-dire, ce que nous percevons comme notre vérité du moment.

Il est probable par ailleurs que les locuteurs qui utilisent, volontairement ou involontairement, une parole détournée, non véridique, de type manipulateur ou à tout le moins différente de la croyance exprimée en surface, se réfèrent à une croyance sous-jacente, plus profonde que la croyance de surface qu'ils intentent de suggérer. Cette croyance sous-jacente est sans doute pour le locuteur, celle de la nécessité majeure d'induire ce type de parole pour la réalisation d'un intérêt primordial, qu'il soit personnel ou collectif. Comme nous le verrons dans nos exemples ci-dessous, il se peut que la croyance de fond et la croyance de surface convergent et s'expriment de ce fait de manière harmonieuse. Mais ce sont vraisemblablement les conflits nés de la dualité de croyances antithétiques, de l'hétérogénéité hiérarchique de leurs plans de conscience, et donc de la difficulté qu'il y a à les articuler harmonieusement en parole, qui engendrent souvent chez l'auditeur la perception d'un discours faux.

Il est intéressant de constater que Sacks (1988) travaillant dans le domaine clinique sur la compréhension et les comportements des aphasiques, aboutit aux mêmes conclusions. Il constate chez eux en effet que

*les mots, les constructions verbales per se, peuvent en effet très bien ne rien transmettre, mais le langage parlé est normalement baigné de "ton", enveloppé d'une expressivité qui transcende le verbal — et c'est précisément cette expressivité, si profonde, si variée, si complexe, si subtile, qui se trouve parfaitement préservée dans l'aphasie, même si la compréhension des mots est détruite. Préservée, et souvent même amplifiée de façon surnaturelle...*

et plus loin il précise encore que

*les aphasiques sont extraordinairement sensibles [...] à une posture ou un aspect corporel déplacé ou faux. Et, s'ils ne les voient pas — ce qui est le cas de nos aphasiques aveugles —, ils ont une oreille infallible lorsqu'il s'agit de percevoir les nuances vocales, le ton, le rythme, les cadences, la musique, les plus subtiles modulations, inflexions, intonations, qui peuvent donner — ou retirer — de la vraisemblance à la voix humaine. (Sacks, 1988).*

Autrement dit, les aphasiques savent déjouer un faire-croire artificiel lorsque la mélodie est fautive : croyance et prosodie sont intimement liées.

Dans tous les cas cependant, cette (ou ces) croyance(s), va (vont) de pair avec l'émotion naturelle, constitutive de l'individu. La croyance est toujours l'expression d'une émotion, elle s'inscrit

au minimum selon nous dans « l'émotion ordinaire », et s'exprime de ce fait, comme nous l'avons déjà dit, de manière contenue ou contrôlée, ce qui peut parfois la rendre inaudible ou difficile à répertorier.

Cette émotion ordinaire, a fortiori l'émotion paroxystique, et la croyance qui l'accompagne, détermine chez le locuteur, une mobilisation de l'énergie en termes d'investissement personnel. De fait il semble que plus la personne tient à cette croyance, parce qu'elle appartient à ses valeurs primordiales, et/ou qu'elle est menacée par la confrontation avec les autres croyances dans l'interaction, et plus l'investissement personnel est important. Dans ce domaine, cet aspect du spontané, va sans doute de pair, non pas avec une hypoactivité ou une inertie que l'on peut rencontrer sur le plan phonétique (voir Duez, ce volume), mais au contraire avec une *hyperactivité* des moyens prosodiques. Comme nous le verrons dans nos exemples ci-dessous, cette hyperactivité se définit en termes de *contrastes* fréquentiels plus importants, les valeurs de F0 pouvant être très *aiguës*, les pentes mélodiques ascendantes ou descendantes plus *abruptes*, les *ruptures* tonales ou temporelles plus fréquentes, le rythme plus *heurté*, avec des phases d'*accélération* plus marquées, et des pointes d'intensité plus fortes, ce qui correspond à un effort plus soutenu chez l'individu.

### 3. PROSODIE ET CAPTURE DU SENS

#### 3.1 Les forces associatives et dissociatives

Nous avons vu que la prosodie dans notre perspective, était caractérisée par un emboîtement de deux processus prosodiques, l'un d'appui de la structure linguistique, l'autre de rupture de cette structure, le premier convergeant vers le groupe, l'autre vers l'élémentaire, le local. Ce mécanisme met à jour en fait deux types de force contradictoires : l'intonation met en œuvre les forces d'association, la prosodie lexicale, les forces de dissociation. Dans le domaine de la physique, ces processus se traduiraient en termes d'entropie du système lorsqu'il évolue de l'ordre vers le désordre, ceci autorisant plus de liberté, d'initiative, de choix, d'hésitation (prosodie élémentaire), et de son opposé, ou négentropie, lorsque le système évolue vers un degré d'organisation croissant (intonation). En prosodie comme en physique, ces deux pôles ne sont pas en opposition binaire mais scalaire, chacun d'eux marquant les limites extrêmes aux mouvements des forces opposées qui animent le système.

#### 3.2 L'espace subjectif de la prosodie

Dans notre perspective, l'espace subjectif de la prosodie de la parole se définit à l'aide d'un certain nombre de critères (Caelen-Haumont, 1991, soumis) :

- des indices mélodiques : le maximum de F0 (ou F0 max), et l'excursion mélodique (ou valeur absolue de l'écart mélodique entre F0 maximum et F0 minimum dans le mot, en abrégé,  $|\Delta F0|$ ). La prise en compte de cette valeur absolue signifie que ce n'est pas la direction de la pente qui importe à ce niveau, mais la grandeur de l'excursion mélodique. Ce processus renvoie à la notion de focalisation, mais pour notre part, nous n'aimons pas le terme de « focalisation », car outre le fait que ce terme véhicule une notion floue, il se définit naturellement par rapport à son inverse, la non-focalisation. Or le procédé prosodique n'est pas de type binaire, mais scalaire : l'excursion mélodique est plus ou moins importante, c'est un processus qui est à l'œuvre constamment dans le discours motivé, mais avec plus ou moins d'ampleur.

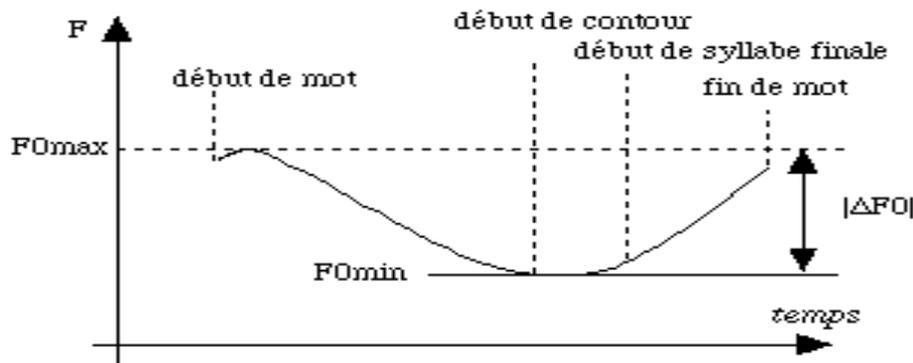


Figure 5 : Prosodie élémentaire et espace subjectif : le mot et ses indices mélodiques (F0max et  $|\Delta F0|$ ).

- une dimension : le mot lexical, plus rarement le mot grammatical ou le morphème,
- une structure mélodique (et paramètres associés) : elle repose sur une échelle de nature subjective, l'amplitude de F0 la plus grande attribuée à un mot véhiculant dans l'énoncé une valeur subjective plus forte. Au sein de cette échelle subjective, tel mot au relief mélodique plat joue, selon le sentiment du locuteur, un rôle marginal dans l'expression du sens, tel autre au relief mélodique plus accentué exerce un rôle moins secondaire, tel autre au relief culminant assume un rôle essentiel dans la signification, au carrefour de la croyance, de l'émotion et de l'information linguistique et/ou pragmatique. Plus l'amplitude de  $|\Delta F0|$  croît, plus la durée du mot s'allonge, plus l'effort et l'investissement sont importants, et plus l'aspect subjectif est manifeste. Cette structure s'ancre dans des configurations propres que nous décrivons au paragraphe suivant.
- un métalangage. Ce métalangage, inscrit dans l'espace du mot, implicite par nature, interpose vis-à-vis de la structure linguistique, un filtre subjectif local, qui instancie, de manière plus ou moins marquée dans l'énoncé, le locuteur avec sa croyance, ses motivations, ses impulsions, ses inclinations et ses répulsions. C'est le point de vue interne qui s'exprime, et il s'exprime en relief, au premier plan. Comme nous l'avons vu ci-dessus, c'est un métacontenu prosodique d'expression psychologique à visée métalinguistique, pragmatique et/ou psychologique.
- une fonction, celle de l'appropriation de l'acte de parole.

### 3.3 Subjectivité investie, subjectivité reléguée

Bien que le faire-savoir et le faire-croire soient deux fonctions distinctes, avec des moyens propres, ces deux faire ne peuvent être dissociés dans le processus prosodique. En effet la seule manière d'être cru est de faire savoir (aspect démarcation) quelles unités lexicales supportent au mieux notre croyance (aspect électif et discriminatif) et notre vérité personnelle (Caelen-Haumont, 1997).

Si la prosodie est juste une sorte de paraphrase acoustique des structures linguistiques, bien sûr le sens est présent, accessible, mais il est alors mal instancié dans le discours spontané, et aucune information n'est disponible pour guider l'interprétation de la structure linguistique. Dans cette situation, le locuteur ne veut pas, ne peut pas, ou encore n'a pas à délivrer son interprétation personnelle. C'est pour l'instant le stade atteint par la synthèse de la parole qui se fonde essentiellement

sur la structure syntaxique. Et les chercheurs comme les usagers regrettent l'aspect monotone, répétitif, froid et impersonnel de ce type de synthèse.

Toutefois une prosodie non subjective peut également répondre à une nécessité communicationnelle. Par exemple une prosodie aussi neutre que possible est demandée par les aveugles utilisant une synthèse vocale. Ainsi des expériences psycholinguistiques réalisées à Lyon (thèse de T. Bergère en cours) montrent de manière extrêmement intéressante que ces derniers refusent une prosodie subjective, « appropriée », dans la mesure où elle est justement interprétante. Leur désir est ainsi d'aller le plus directement possible à la structure linguistique, afin précisément de ne pas être désappropriés de leur propre interprétation, ou de ne pas avoir à réinterpréter. Pour cet usage la prosodie idéale est donc la plus neutre possible, à l'image de la structure textuelle que leur système oculaire parcourrait. Il est ainsi tout à fait significatif que dans leur formulation, accéder à un texte de manière auditive (par personne interposée ou synthèse), est un acte de « lecture auditive ».

Il est vrai que certaines situations de parole réclament aussi cette absence de subjectivité, et dans ce cas, ce comportement mélodique et prosodique, aide certainement à comprendre le discours. C'est le cas par exemple lorsque le discours réfère à une autorité extérieure qui ne peut être sujette à interprétation ou interférence subjective, comme dans le cas de sentence de justice, des propos de porte-parole d'une autorité sociale, gouvernementale, médicale (ou autres), ou encore dans l'expression de vérités naturelles.

Mais ce type de parole devient vite ennuyeux et finalement désagréable. Cet effet de monotonie ne provient pas seulement du fait de la répétition des patrons syntaxiques de la prosodie. Il provient aussi du fait que le locuteur est perçu comme *absent de son énoncé*. En effet la croyance, élément de subjectivité à la racine du dire, composant essentiel du discours motivé, et du spontané en particulier, n'est pas alors investie par le locuteur : elle est *reléguée* à une autorité extérieure, non présente. Les conditions pragmatiques fondamentales (au moins les « nunc », « ego ») ne sont pas remplies, et l'intérêt n'est suscité ni chez le locuteur, ni chez l'auditeur. Comme on l'a vu le discours naturel motivé, qui s'exerce plus facilement dans le spontané que dans la lecture à haute voix, est toujours associé à une émotion ordinaire, la plupart du temps, parfaitement contrôlée par la personne. C'est cette émotion ordinaire qui fournit le réservoir commun à tous les acteurs d'une situation de communication, qui est le lieu de la rencontre, parfois même en l'absence de langue commune. Plus le locuteur investit sa croyance dans le discours, plus il tâche d'être convaincant, plus les indices prosodiques, et en premier lieu mélodiques, ont des valeurs quantitatives fortes (en termes de valeurs absolues, ou d'écart minimum / maximum, avec éventuellement une complexification de la forme), et plus ces patrons mélodiques et prosodiques s'écartent du cadre syntaxique et du cadre intonatif réguliers.

### 3.4 *Le sens approprié*

Le locuteur s'écarte donc du schéma prosodique normatif, général, externe, hors temps, hors situation, quand il élabore de manière coûteuse cette prosodie et cette mélodie élémentaire. Lieu de la variabilité et de la rupture, cet espace revendique l'expression subjective du sens à l'encontre d'une structure bien formée. Pour ce faire, l'excursion prosodique qui dans le mot, distend et déchire la conformité intonative à la structure linguistique, est une tendance vers la singularité, comme appropriation du langage, expression de l'individualité, de l'identité, instanciation subjective avec ancrage dans le temps, l'émotion vécue, les intentions, l'interrelation, allant de pair avec un point de vue local, une rupture, un « atomisme » linguistique.

Par ce moyen mélodique (et prosodique) de mise en premier plan et arrière plans, le locuteur établit une échelle subjective de la valeur significative des unités lexicales lui permettant de signaler à ses auditeurs qu'il s'approprie un sens, et ainsi, de faire part de ses croyances involontaires, inconscientes, conscientes ou manipulatoires. Pour autant que le lecteur consente à s'investir dans la pensée d'autrui, en lecture, cette capture du sens est importante dans la mesure où il s'agit de réinstancier une subjectivité dans l'énoncé en l'absence de l'autorité qui l'a produit. Dans le discours spontané, cette capture du sens joue un rôle supplémentaire, à savoir celui d'apporter un complément informatif subjectif à un contexte linguistique souvent moins élaboré que le discours de lecture.

Dans le cas des chants de la mouture, on retrouve cette expression de l'individualité, de l'identité, mais du fait des pratiques et des cultures différentes, la subjectivité qui s'exprime chez la chanteuse, se confond avec la subjectivité féminine dans sa généralité (dépassant les castes), et au-delà, la condition féminine. La femme n'a sa raison d'être que par rapport au groupe, familial et communautaire. Ainsi, le concept d'« appropriation » recouvre plusieurs processus identitaires qui s'articulent simultanément sur trois niveaux :

- (1) L'affirmation d'une appartenance à une entité sociale bien précise (caste et village), par le biais de la référence à cet *acte physique de travail* dont la chanteuse fait don à la communauté (« je suis fière d'être une esclave ») [...] *avec les mouvements du corps tout entier, les scansions de la voix et du souffle, les bruits de la maison et des bracelets, etc.* (Poitevin, 1999).
- (2) L'appartenance au genre féminin, matérialisée en miroir par la présence (virtuelle ou implicite) d'une compagne avec qui l'on chante à l'unisson,  
*D'où l'injonction impérieuse de chanter. Nul ne saurait moudre en silence, il faut s'extérioriser. Le chant sur la meule n'est jamais un a parte. Il a toujours un vis-à-vis, comme le conte ou le mythe ont toujours un auditoire — un événement sémiotique, dans un régime oral, a toujours un répondant, fût-il virtuel.* (ibid.)
- (3) L'individuation — revendication d'autorité ou de propriété sur l'acte de langage à la fois comme acte d'articulation et comme acte de partage de savoir. Dans ce contexte, *l'individuation implique la construction d'une « mémoire de soi » par la transmission d'une parole originelle. La parole, toutefois, une fois émise, s'inscrit dans la mémoire de tous. L'oralité construit la mémoire* (ibid.).

Ces niveaux d'appropriation se superposent dans la formule « *Sāṅgatē bāi tulā* » (« Je te dis, femme ») qui fonctionne comme une signature d'identification collective explicite, caractéristique des chants de la mouture. Cette fonction phatique sert l'intention qui motive le chant : la volonté d'ouvrir son cœur et de se confier. L'anonymat de la formule énonciatrice ne rend que plus personnelle l'énonciation, car elle est celle d'un soi collectif de femmes, *ce Je est riche de la personnalité de toutes* (Poitevin & Rairkar, 1996, pp. 256-258).

*C'est à elles-mêmes — au soi de « la race des femmes », selon l'expression qui leur sert à se désigner — un soi plus vrai que les particularités de chacune, que cette énonciation les porte à s'identifier lorsqu'elles se réapproprient à chaque aurore la parole de leurs aînées pour y reconnaître et y couler leur propre destin. Il s'agit de s'exprimer soi-même et pas de [faire de la] littérature autobiographique.* (Poitevin, 1999)

#### 4. LE MELISME OU LES FORMES D'APPROPRIATION DANS LA PAROLE ET LE CHANT

La notion de « mélisme » est empruntée au domaine du chant et désigne un ornement où une syllabe porte plusieurs notes. Plus exactement, c'est une figure mélodique sur l'étendue du mot, telle que le nombre de notes perçues est supérieur au nombre de syllabes du mot. Appliqué au domaine de la langue, ce concept désigne dans notre étude les excursions mélodiques propres à la parole (et bien entendu au chant).

##### 4.1 Intonation et mélisme en parole spontanée

Dans la série des exemples présentés ici (figures 3 ci-dessus et 6 à 8), nous présenterons quelques formes spécifiques de prosodie élémentaire, en deux volets : la rupture de la trame intonative, et les formes spécifiques du mélisme.



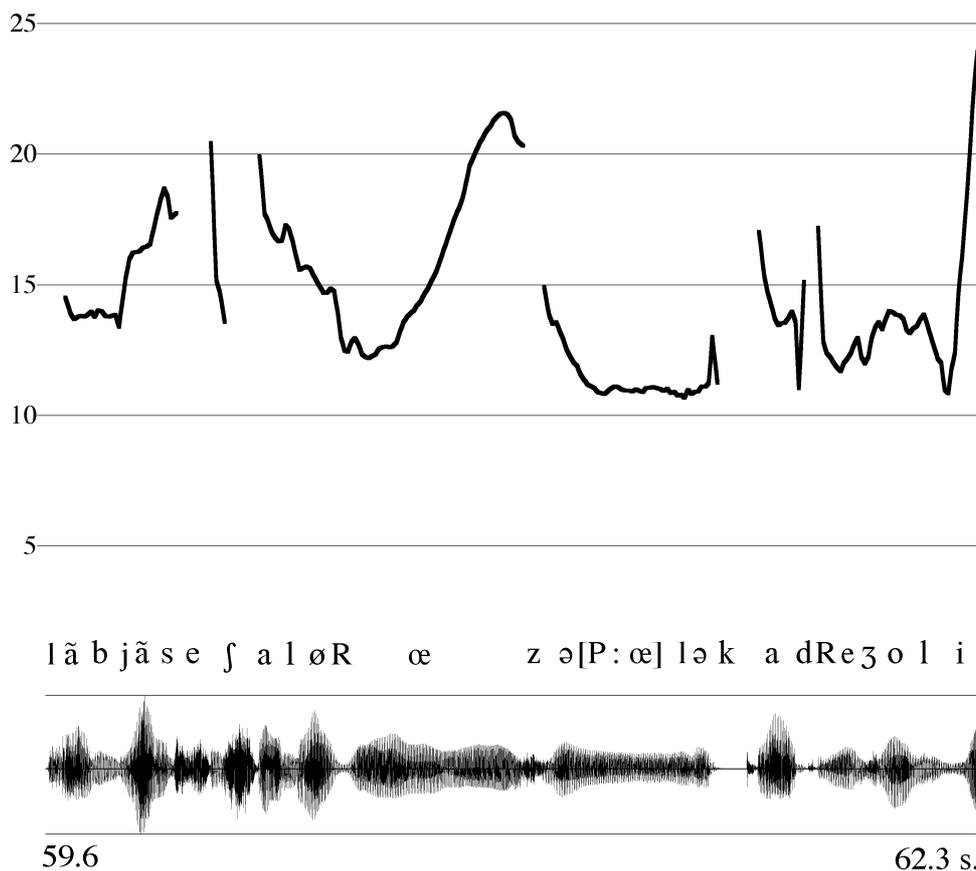


Figure 8 : Courbe mélodique et signal de la phrase : « l'ambiance est chaleureuse, le cadre est joli »

#### La rupture de la trame intonative ou asyntaxe et disyntaxe prosodiques

Cette rupture prend plusieurs formes :

- Phénomènes disyntaxiques

Un exemple de ce phénomène, qui rompt la cohésion entre deux unités syntaxiquement dépendantes, est présenté figure 3 ci-dessus, dans laquelle une pause sonore (« euh ») s'intercale, non entre le groupe du nom et le groupe du verbe, mais à l'intérieur même du groupe verbal, entre auxiliaire et adverbe. Cette pause s'accompagne également d'un autre indice, une rupture tonale entre ces deux unités. L'adverbe modalisateur « évidemment » qui s'intercale entre auxiliaire et base verbale, peut être écarté, car il n'intervient pas dans le choix du registre aigu du verbe qui le suit.

Une rupture tonale du même ordre, mais sans pause, s'observe également figure 7, entre l'auxiliaire être et le verbe « plongé ».

- Phénomènes asyntaxiques

Des regroupements non syntaxiques s'opèrent entre un mot lexical et un mot grammatical subséquent. Suite naturelle du processus de disyntaxe observé précédemment, il s'agit (figures 3 et 7) du regroupement d'une part entre le lexème « château » et l'auxiliaire qui le suit, d'autre part entre le lexème « équateur » et l'auxiliaire être.

A partir de ces exemples, en parole spontanée comme dans le chant improvisé, il serait facile de montrer la prééminence du lexical dans la construction de la structuration syntaxique, le lexème régissant d'un point de vue mélodique et prosodique, les mots grammaticaux qui le suivent, jusqu'à une nouvelle rupture tonale signifiant le début du noyau suivant avec un autre lexème. On assiste de la sorte à une sorte de croisement asyntaxique des relations attendues en syntaxe normative, l'auxiliaire étant rattaché au nom précédent (figures 3, 7, 8), la préposition et le déterminant au verbe antécédent (figures 3, 7).

En résumé dans ces exemples, asyntaxe et disyntaxe s'accomplissent par une rupture tonale avec ou sans pause, un regroupement mélodique d'unités hétérogènes sous la dépendance d'une structure mélodique initiée par un lexème.

D'un point de vue mélodique, au lieu du mélisme constaté, on s'attendait à une pente simple, se déployant de manière plus restreinte dans le registre moyen (figure 3, « ce château », « était évidemment protégé »; figure 6, « que vous cliquiez »; figure 7, « l'équateur », « est plongé »; figure 8, « l'ambiance », « est chaleureuse »).

### Le mélisme en parole spontanée

Dans le corpus de parole étudié, le mélisme se définit en fonction des formes, des registres et du sens qu'il véhicule..

#### • Les formes

On trouve dans le mot quatre formes différentes de mélisme : la pente simple (ascendante cf. figure 6 « Hiskovitch », figure 8 « l'ambiance », « joli », ou descendante, cf. figure 3 « protégé »), les pentes parallèles (figure 3, « château »), les courbes de pentes alternées, dites « en chapeau » (droit, figure 6 « cliquiez », ou inversé, figure 8 « chaleureuse »), et enfin des mixtes (figure 7, « équateur »). Ces formes diverses témoignent donc au niveau local d'une large diversité et d'une grande variabilité dans les valeurs maximales et minimales. On remarque par ailleurs que ces diverses formes mélodiques de l'unité lexicale sont également celles que l'on retrouve, comme il est bien connu, au niveau du groupe, et aussi de la proposition. Pour employer une métaphore, on pourrait voir dans ces formes semblables à l'échelon macro, méso et micro, un effet analogique de la structuration « fractale ».

#### • Les registres

Au niveau supra-lexical, donc intonatif, une note mélodique proche du registre infra-aigu en finale d'un pente simple ou d'un chapeau (droit ou inversé), traduit un inachèvement conceptuel, sinon syntaxique ou syntagmatique. Mais à la différence d'une finale aiguë de pente ascendante ou d'un chapeau inversé, avec ou sans pause, qui traduit l'unité et l'indépendance (figure 8, « chaleureuse »), les formes de pente descendante ou en chapeau droit, à note aiguë finale, traduisent inversement une dépendance à droite (figure 6, « cliquiez » ; figure 7, « plongé »). Ceci entraîne la conséquence que l'excursion mélodique du mélisme est plus restreinte pour ces derniers : l'espace subjectif est donc contraint à droite par l'intonation, mais il reste libre à gauche. De ce fait, liberté est donnée au locuteur d'inscrire l'ensemble du mot dans le registre élevé (infra-aigu ou aigu) comme le montrent ces exemples.

L'ensemble de ces exemples possède en commun l'usage du registre infra-aigu, comme point initial de la pente ou point d'aboutissement, ce registre élevé allant de pair avec un ralentissement de la vitesse élocutoire. L'excursion mélodique importante se déploie généralement dans le cadre des deux registres moyens, l'infra-aigu et le supra-grave, sur une dizaine de demi-tons, voire plus.

Dans l'exemple de « cliquiez », figure 6, outre que le mélisme du verbe « cliquiez » est entièrement contenu dans le registre le plus aigu, un effet de *downstep*<sup>8</sup>, postérieur comme le plus souvent, accentue la perception des critères d'un filtrage subjectif (figure 6, « sur le nom »).

#### • Mélisme et sens

Cet espace subjectif et ses mélismes est porteur de sens. Ce sens implicite s'appuie sur trois strates. La première strate est celle du mélisme avec son registre aigu ou supra-aigu. La fonction est de mettre en relief le concept véhiculé par le mot, de le signaler à l'attention de l'auditeur. C'est une fonction bien connue, mais elle n'est pas la seule. Le sens s'édifie aussi sur les croyances, personnelles ou non, et sur des valeurs héritées, adoptées ou au contraire propres à la personne.

Notre corpus de parole instancie de fait deux croyances, dont l'une est constante pour l'ensemble du corpus, et qui résulte de la consigne donnée avant l'enregistrement. Cette croyance de

---

<sup>8</sup> « downstep » ou plateau de notes prononcées dans le registre grave avec une rupture tonale (antérieure ou postérieure).

fond est celle de la nécessité de convaincre le touriste de visiter les lieux culturels. C'est la valeur manipulatoire évoquée ci-dessus (cf. 2.2 supra), par nature sous-jacente.

Dans le cas de ce jeu de rôle, il n'y a pas de conflit entre cette croyance sous-jacente et la croyance personnelle de la locutrice, croyance qui affleure par moment dans son discours. Selon le cas, c'est-à-dire le mot, la croyance de surface est soit superposable à la croyance de fond, soit distincte lorsque le mot évoque une croyance propre à la locutrice. Ce n'est pas conflictuel car les valeurs d'emprunt qui fondent ces croyances d'héritage, ont été reçues et acceptées dans le cadre de ce jeu de rôle. De la sorte les valeurs propres à la locutrice peuvent naturellement émerger de manière alternative avec les valeurs héritées des consignes du jeu de rôles. Le tableau 1 ci-dessous tente d'analyser le sens approprié dans le mélisme.

[Insérer le tableau 1 à peu près ici]

*Tableau 1 : Analyse du « sens approprié » dans le mélysme de parole.*

#### 4.2 Le mélisme en chant semi-improvisé

Les mélismes des chants de la mouture sont situés en un point précis de la ligne mélodique conventionnelle, par exemple en milieu de phrase dans le cas de la dernière ligne du second distique transcrite sur la figure 9 ci-dessous.

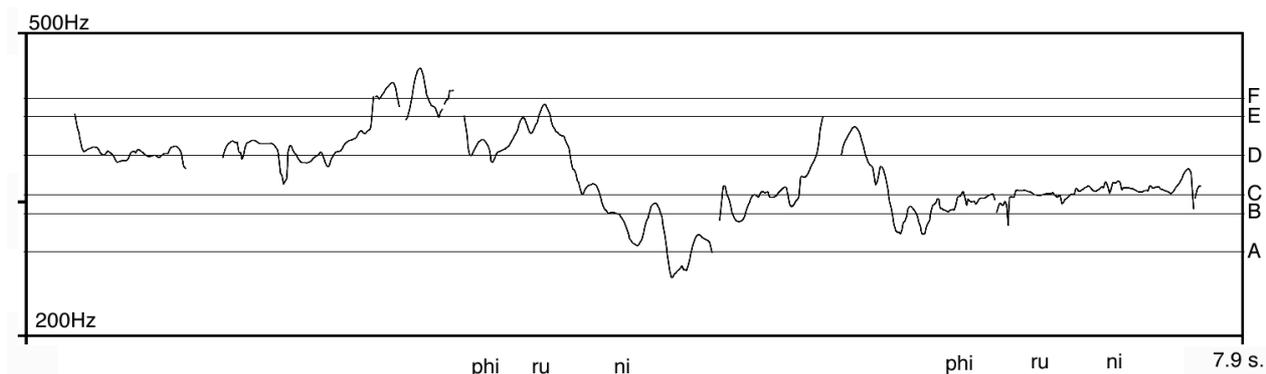


Figure 9 : les positions du mot « phirunī » dans la phrase : « vāḍyāla Lakṣmī jāīla ga phirunī [ju] jāīla phirunī ». La position centrale est un mélisme. L'échelle verticale, en logarithme de la fréquence, est graduée selon les positions tonales perçues dans cette mélodie. « C » désigne la tonique (« do »).

Dans cette phrase mélodique, le mot « phirunī » est mis en relief par la position finale, sur une note tenue de longue durée, qui est aussi la tonique, ainsi que dans la position centrale, celle du mélisme, dont la transcription est détaillée sur la figure 10 ci-dessous.

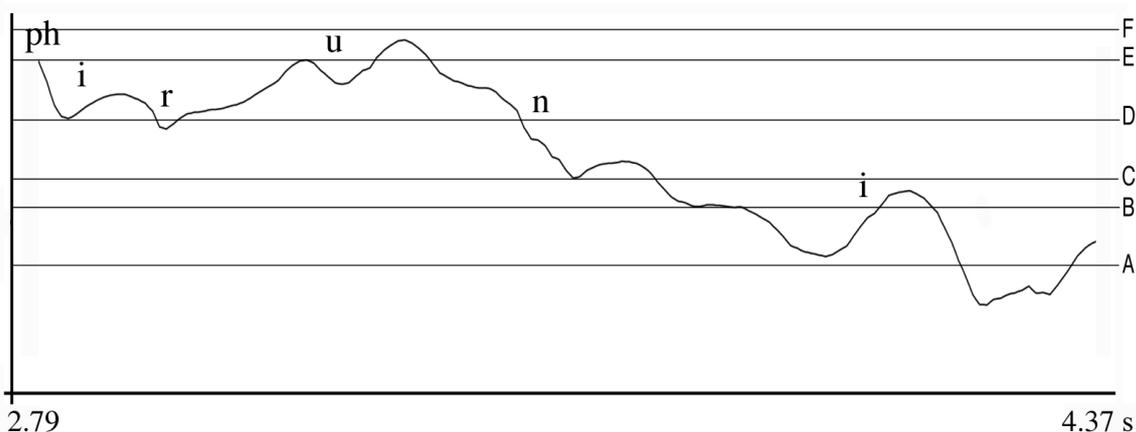


Figure 10 : détail du mélisme sur « phirunī ».

La séquence de notes de ce mélisme, D E (F) (E) (D) C B A (C) (A) (B), telle qu'elle apparaît à l'audition, est en conformité avec la ligne mélodique conventionnelle. Cette apparente précision sur un temps très court (1.6 s) suggère que ce fragment mélodique pourrait jouer un rôle de « signature » en tout point similaire aux traitements spécifiques de notes (*alāṅkāra*) dans la musique savante *hindustani* (voir, par exemple, Bor et al., 1985 ; Bel, 1988).

Le même mélisme est appliqué au mot « *kerasunī* » (« le balai », voir figure 11 ci-dessous) dans le premier vers, ce qui justifie la position centrale du mot dans la phrase (voir figure 2 *supra*) et sa dissociation du mot « *phiravū* » (« faire tourner ») produisant, comme nous l'avons vu, un phénomène de disyntaxe. Le mélisme sur « *kerasunī* » est morphologiquement similaire à celui sur « *phirunī* », car issu de la même séquence de notes, mais comme toute réalisation du mélisme dans cette performance il s'écarte plus ou moins du contour intonatif idéal.<sup>9</sup> Outre la difficulté de placer avec précision une dizaine de notes sur une durée de l'ordre de 1,5 secondes, il faut tenir compte des contraintes

<sup>9</sup> La tonique s'est déplacée, d'un mélisme au suivant, en raison du temps écoulé entre deux occurrences (1 à 2 minutes).

phonologiques (position des consonnes, durées des sons vocaliques...) qui modifient le mélisme en fonction du mot auquel il s'applique.

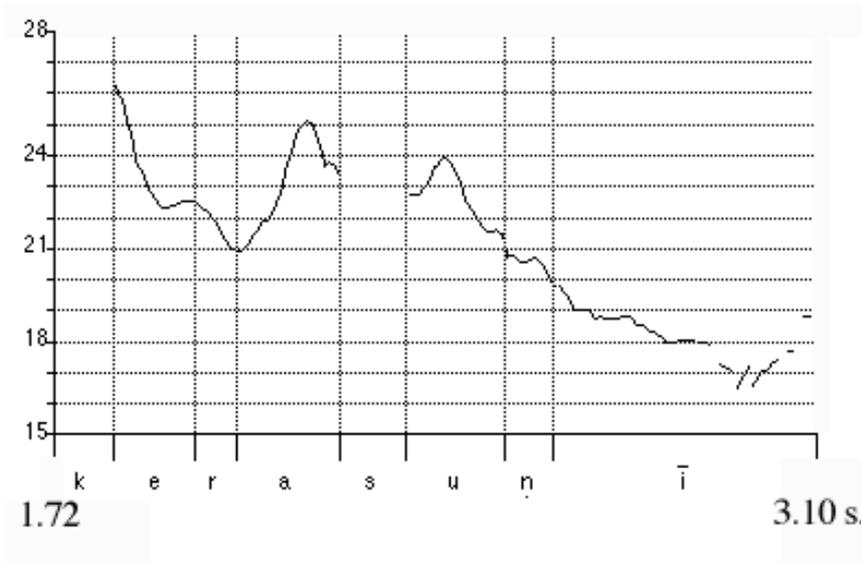


Figure 11 : détail du mélisme sur « *kerasuṇī* ». L'axe vertical est gradué en demi-tons.

Dans le premier distique de la performance, le mélisme est appliqué au mot « *Rāhībāī* », qui désigne une auditrice virtuelle. Ce mélisme est transcrit sur la figure 12 ci-dessous.

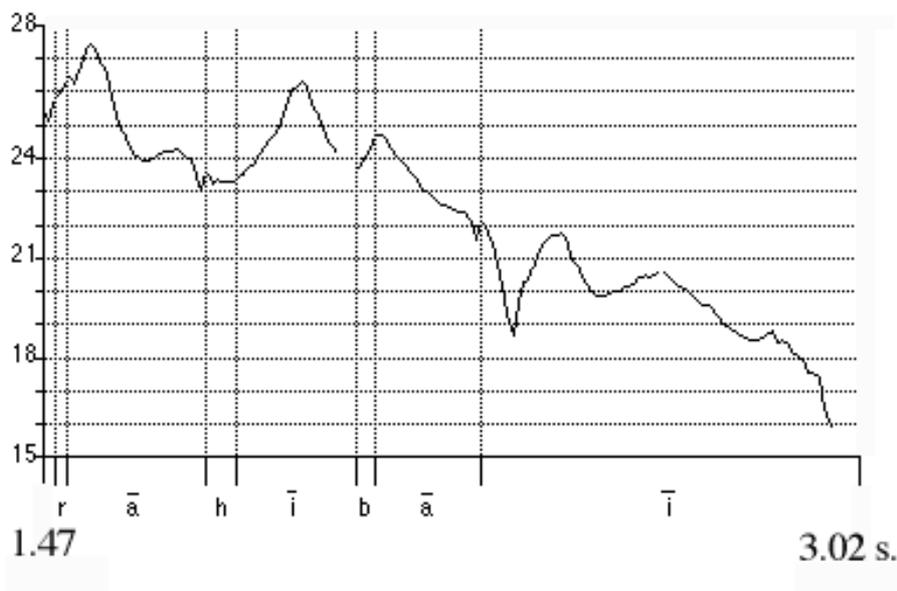


Figure 12 : détail du mélisme sur « *Rāhībāī* ». L'axe vertical est gradué en demi-tons.

#### 4.3 Mélisme et sens dans le chant semi-improvisé

Il est plus difficile de caractériser le sens approprié des mots sur lesquels portent les mélismes chantés, car on s'intéresse ici à une forme d'expression poétique dans laquelle la polysémie joue un rôle important.

La mise en relief de « *kerasuṇī* » (« le balai ») est ici porteuse d'un sens métaphorique explicité lors d'entretiens avec les informatrices : pour la fête de Diwali, à l'automne, les femmes paysannes du Maharashtra achètent des balais décorés qui symbolisent Lakshmi — celle-là même qui récompense leur ardeur au travail par la prospérité de la maisonnée. Le mot est une première fois introduit dans une situation concrète (l'injonction de ne plus « faire tourner le balai » afin de se préparer à la venue de la déesse Lakshmi), puis orné pour évoquer l'image même de Lakshmi dans une situation festive. Cette mise en relief d'un mot, par le biais du mélisme, permettant à l'objet qu'il désigne de passer du

monde profane au domaine du sacré est en tout point similaire au processus de « geste vocal » décrit par Alliez (2000, à paraître) à propos des chants de femmes de la région du *Krib* en Tunisie :

*L'ornementation n'a plus le rôle libérateur qu'elle possède durant la vie quotidienne, elle est ici réinvestie dans une fonction rituelle dont le but bien précis est d'affirmer une identité culturelle. (Ibid.)*

La présence de deux formes grammaticales du verbe « tourner » (*phiravū*, « faire tourner » puis *phirunī* « en tournant ») dans les deux vers du même distique n'est pas anodine.<sup>10</sup> Toutefois, leur mise en relation symbolique n'est pas une simple métaphore, puisque le rapprochement entre l'image du « balai qui tourne » et celle de « Lakshmi qui fait demi-tour » n'est envisageable qu'à condition d'avoir reconnu au préalable un lien métaphorique entre le balai et Lakshmi. Un tel enchaînement d'idées nécessite donc la participation active de l'imagination d'un auditeur familiarisé avec l'imagerie poétique des chants de la mouture. La technique d'expression poétique utilisée ici, reposant sur un « processus de création seconde » dans l'esprit du spectateur, est appelée « projection suggestive » (*vyañjana*) dans la théorie classique de l'art poétique en Inde (voir par exemple Lath, 1984). Elle occupe une place centrale dans toutes les formes artistiques semi-improvisées, sans être spécifique à la culture indienne puisqu'elle est reconnue en d'autres lieux par les théoriciens de la performance (voir par exemple, Taviani, 1985).

Malgré la difficulté de l'exercice, nous proposons dans le tableau 2 une grille d'analyse analogue de celle qui a été utilisée pour dégager le sens des mélismes de la parole improvisée. Cette analyse n'est proposée qu'aux fins d'illustration méthodologique ; elle peut servir de canevas pour un travail d'interprétation impliquant directement les informatrices.

En raison du caractère polysémique des mots dans la poésie chantée, deux dénnotations possibles sont envisagées dans cette analyse.

---

<sup>10</sup> Contrairement à ce que l'on pourrait attendre, « *phiravū* » n'est jamais utilisé pour désigner le mouvement de la meule imprimé par la chanteuse, l'expression appropriée étant plutôt « tirer la meule ».

[Insérer le tableau 2 à peu près ici]

*Tableau 2 : analyse de trois mélismes de chant semi-improvisé.*

## 5. FORMES ET SENS DE L'APPROPRIATION EN PAROLE ET CHANT IMPROVISÉS : UNE COMPARAISON

Que ce soit dans la parole ou le chant, le mécanisme de l'appropriation, ou mélisme, se définit par rapport à une « mélodie conventionnelle » dénommée telle dans le chant et que nous appelons intonation en parole. Cependant la relation mélodie conventionnelle / mélisme est différente dans les deux cas.

Dans le chant, le mélisme préfigure dans la structure intonative imposée au chanteur, dont il sert éventuellement de « signature mélodique ». Chanter le mélisme, c'est donc réaliser une figure imposée par la mélodie conventionnelle. En parole, si l'intonation contraint quelque peu la forme du mélisme par une dépendance à droite par exemple, une grande liberté de formes est laissée cependant au locuteur. Dans une intonation marquant à la fois l'unité et la dépendance syntaxique, syntagmatique ou simplement conceptuelle, on trouve pour le mélisme, les pentes ascendantes, et le chapeau inversé (parfois inclus complètement dans le registre le plus aigu), dans une intonation marquant symétriquement l'indépendance, on recense toujours pour le mélisme, les pentes descendantes et le chapeau droit.

Toutefois, parole et chant improvisés, ont en commun la même liberté de « choisir » (consciemment ou non) le mot support du mélisme, et ce choix du mot est en rapport avec le sens subjectif. Ainsi dans le chant marathi, ce qui est imposé, c'est la forme globale du mélisme (moyennant adaptation à la phonologie du mot) et la position au milieu de la ligne dans la performance. Le mélisme n'est pas obligatoire, et toute latitude est donc donnée à la chanteuse de « choisir » le mot adéquat.

En parole comme dans le chant, ce sens subjectif ne se limite pas à incliner tel ou tel sens du mot dans un contexte personnel, mais en fait permet de décoder, à un autre niveau que le littéral, l'ensemble du propos. Un tel discours porteur de marques subjectives devient alors véritablement « approprié », il renseigne sur les choix et les valeurs de la personne, ses croyances, il favorise la rencontre subjective (ou la rupture), il guide vers l'interprétation réelle du discours, et selon le cas, vers une action.

Ce type d'appropriation, par le mélisme du chant et de la parole improvisés, se double d'un autre. En effet dans ces deux types d'expression orale, culturellement pourtant très différentes, les processus de disyntaxe et d'asyntaxe prosodiques se rencontrent : on regroupe des unités linguistiques qui n'ont pas de relation syntaxique privilégiée, on sépare celles qui sont en dépendance syntaxique forte. On trouve ici toute la vitalité du spontané qui s'exprime hors le conventionnel. Dans le chant des femmes maharashtriennes, le jeu esthétique raffine sur ce point, annexant les contraintes phonologiques pour enfile les mots dans un ordre très libre, suscitant ainsi des images poétiques inédites chez un auditeur averti.

### CONCLUSION

Un rôle prépondérant est assigné à la fonction linguistique de la prosodie quand le locuteur ne veut pas ou ne peut pas s'investir dans son discours, ou exprimer son sentiment. Mais il est insuffisant ou même incongru quand la parole est subjectivement motivée. Ceci représente en particulier l'un des principaux défis de la synthèse de la parole.

L'espace de l'intonation est le résultat d'une adhésion (volontaire ou non) du locuteur à la structure linguistique, en particulier syntaxique. Cette adhésion est basique, première au sens de générale, non liée aux circonstances, et de ce fait, sous-jacente, minimale. Dans le discours spontané usuel, la subjectivité du locuteur autorise cette prosodie minimale (c'est-à-dire l'intonation), ou la reconfigure par des ruptures disyntaxiques, asyntaxiques et des mélismes. En ce sens, le mélisme est à la fois un signal en direction des autres, mais aussi un signal à soi, comme indicateur des croyances d'héritage ou personnelles.

Comme on l'a vu, ces deux expressions prosodiques (intonation, mélisme) qui s'appuient chacune sur des formes et des espaces spécifiques, peuvent se combiner au cours d'une même séquence,

ou encore alterner. Leur alliance ou leur opposition anime le discours ou le chant d'une dynamique significative, ancrée dans la situation, mais aussi d'une autre dynamique, d'ordre esthétique.

De fait, en parole comme dans le chant semi-improvisé, la prosodie résulte de l'action entre deux forces antagonistes, une force de cohésion qui est à l'œuvre dans l'intonation (processus de globalisation et de généralisation), et une force de dissociation à l'œuvre dans le mélisme (processus d'individuation et d'appropriation).

De ce point de vue, les structures prosodiques, parole ou chant spontané, seraient des expressions iconiques de processus psychologiques qui balancent l'individu entre l'adhésion à une structure sociale (force de cohésion exprimée par l'intonation) et une rupture fondatrice d'une individualité (force de dissociation exprimée par le mélisme).

Ces processus qui, lors de la production, mettent en œuvre des traitements semblables dans l'appropriation du sens, l'expression de la subjectivité, et proposent des contours très voisins dans le mélisme en particulier, tendent à prouver, malgré les cultures très éloignées et les modes d'expression orale différents, l'unicité cognitive des individus.

Geneviève CAELEN <genevieve.caelen@lpl.univ-aix.fr>  
Bernard BEL <bel@lpl.univ-aix.fr>  
Laboratoire Parole et Langage  
UMR 6057 CNRS  
Université de Provence  
29 av. Robert Schuman  
F-13621 Aix-en-Provence Cedex (France)  
Tél. (33) 4 42 95 36 28 / (33) 4 42 95 36 26  
Fax (33) 4 42 59 50 96

## REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ALLIEZ, L., Actes symboliques de femmes, Dernier souffle d'un geste identitaire, *Cahiers de Musique Traditionnelle*, 2001, à paraître.
- BACCI, V., *Les chants de la meule au Maharashtra*, Mémoire de DEA de musicologie, Département de Musique et Sciences de la Musique, Université de Provence, 1999.
- BEL, B., Raga : approches conceptuelles et expérimentales, Actes du Colloque *Structures Musicales et Assistance Informatique*, Laboratoire Musique et Informatique de Marseille, pp. 87-108, 1988. Version en ligne : <<http://www.lpl.univ-aix.fr/lpl/presentation/publications/docs/bel/raga.pdf>>
- BEL, B., *Musical forms of rural Maharashtra : A Cultural-Sociological Database*, 1999. Document en ligne : <<http://www.ccrss.ws/database.htm>>.
- BOR, J., ARNOLD, W.J., MOTT, I. (1985). Notating Hindustani Music : Giving Importance to Note Treatment, *ISTAR Newsletter*, 3-4, pp. 29-42, 1985.
- CAELEN-HAUMONT, G., *Structures prosodiques de la phrase énonciative simple et étendue*, Doctorat de 3ème cycle, Sciences du Langage, Université du Mirail, Toulouse, 1978.
- CAELEN-HAUMONT, G., *Structures prosodiques de la phrase énonciative simple et étendue*, Hamburger Phonetische Beiträge, Band 34, Hamburg Buske, 1981.
- CAELEN-HAUMONT, G., *Stratégies des locuteurs en réponse à des consignes de lecture d'un texte : analyse des interactions entre modèles syntaxiques, sémantiques, pragmatique et paramètres prosodiques*, Thèse de doctorat d'état, Aix-en-Provence, 1991.

- CAELEN-HAUMONT, G., *Prosodie et Sens : une approche expérimentale*, préfacé par F. Rastier, Editions du CNRS, collection Sciences du Langage, soumis.
- CAELEN-HAUMONT, G., Du faire-savoir au faire-croire : aspects de la diversité prosodique, *Revue Traitement Automatique des Langues*, numéro spécial « Prosodie et TALN », **38(1)**, pp. 5-26, 1997.
- CAELEN-HAUMONT, G., Towards Naturalness or the Challenge of Subjectivity, in KELLER, E., BAILLY, G., MONAGHAN, A., TERKEN, J., HUCKVALE, M. (eds.), *Improvements in Speech Synthesis*, John Wiley, London, à paraître.
- CRYSTAL, D., *The English Tone of Voice*, London, Edward Arnold, 1975.
- FAIRBANKS G., HOAGLIN L.W., An Experimental Study of the Duration Characteristics of the Voice during the Expression of Emotion, *Speech Monographs*, **8**, pp. 85-90, 1941.
- FAIRBANKS G., PRONOVOST W., *Speech Monographs*, **6**, pp. 87-104, 1939.
- FAURE, G., Contribution à l'étude du statut phonologique des structures prosodématiques, *Studia Phonetica*, **3**, pp. 93-107, 1970.
- FAURE, G., Tendances et perspectives de la recherche intonologique, *Travaux de l'Institut de Phonétique d'Aix-en-Provence*, pp. 5-29, 1973.
- FÓNAGY, I., Variations et normes prosodiques, *Folia Linguistica*, **16(1/4)**, pp. 17-39, 1982.
- FÓNAGY, I., BERARD, E., Questions totales et implicatives, *Studia Phonetica*, **8**, pp. 53-98, 1973.
- FÓNAGY, I., SAP, J., Traits prosodiques distinctifs de certaines attitudes intellectuelles et émotives, *Actes des 8<sup>e</sup> Journées d'Études sur la Parole*, Aix-en-Provence, pp. 237-246, 1997.
- HIRST, D.J., DI CRISTO, A., A survey of intonation systems, in HIRST, D.J., DI CRISTO, A. (eds.), *Intonation Systems : A Survey of Twenty Languages*, Cambridge University Press, Cambridge (UK), pp. 1-44, 1998.
- HUPET, M., COSTERMANS, J., Et que ferons-nous du contexte pragmatique de l'énonciation ?, *Bulletin de Psychologie*, **XXXV(356)**, pp. 759-766, 1981-2.
- KELLER, E., BAILLY, G., MONAGHAN, A., TERKEN, J., HUCKVALE, M. (eds.), *Improvements in Speech Synthesis*, John Wiley, Chichester, England, 2001, à paraître.
- KELLER, E. (ed.), *Fundamentals of Speech Synthesis and Speech Recognition*, John Wiley, Chichester, England, 1994.
- KLEIBER, G., Contexte, interprétation et mémoire : approche standard vs. approche cognitive, *Langue Française*, **103**, pp. 9-22, 1994.
- LADD, R., SILVERMAN, K.E.A., TOLKMITT, F., BERGMAN, G., SCHERER, K.R., Evidence for the Independent Function of Intonation Contour Type, Voice Quality, and F0 Range in Signalling Speaker Affect, *Journal of the Acoustical Society of America*, **78**, pp. 435-444, 1985.
- LATH, M., Imagination créatrice et activité artistique « transformationnelle », *Diogène*, **127**, pp. 43-69, 1984.
- LEON, P.R., Systématique des fonctions expressives de l'intonation, Analyse des faits prosodiques, *Studia Phonetica*, **3**, pp. 56-71, 1970.
- LEON, P.R., Essais de Phonostylistique, *Studia Phonetica*, **4**, 1971.
- LEON, P.R., De l'analyse psychologique à la catégorisation auditive et acoustique des émotions dans la parole, *Journal de Psychologie*, **3-4**, pp. 305-324, 1976.

- KSHIRSAGAR , A., PACQUEMENT, J. (1999). *Parlons Marathi. Langue, histoire et vie quotidienne du pays marathe*, L'Harmattan, Paris, 1999.
- MOZZICONACCI, S., *Speech variability and Emotion : Production and perception*, Eindhoven, Publication of the University, 1998.
- PAQUEMENT, J., Constitution de corpus et texte constitué : Les sources orales entre texte et corpus. Séminaire *Les ressources de l'Histoire, Transmission ou Inventions ?*, Ecole Française d'Extrême Orient / Institut Français de Pondichéry, Pondicherry, 15-16 janvier 1997 (non publié).
- POITEVIN, G., RAIRKAR, H., *Inde : Village au féminin — La peine d'exister*, L'Harmattan, Paris, 1985.
- POITEVIN, G., RAIRKAR, H., *Stonemill and Bhakti*, Contemporary Researches in Hindu Philosophy and Religion, **3**, D.K. Printworld, New Delhi, 1996.
- POITEVIN, G., *Le chant des meules : De la piété de paysannes à la philosophie de swamis*, Kailash Editions, Paris / Pondicherry, 1997.
- POITEVIN, G., *L'orature n'est pas la littérature : Pour des rhétoriques emmêlées*, 1999. Version en ligne : <<http://www.ccrss.ws/orature.htm>>.
- SCHERER, K., Vocal Correlates of Emotion in WAGNER & MANSTEAD (eds.), *Handbook of Psycho-Physiology : Emotions and Social Behavior*, Chichester : Wiley, pp.165-197, 1989.
- SCHERER, K., ZEI, B., La voix comme indice affectif, *Revue Médicale de la Suisse Romande*, **109**, pp. 61-66, 1989.
- TAVIANI, F., Les deux visons : vision de l'acteur, vision du spectateur, in BARBA, E., SAVARESE, N. (eds.), *Anatomie de l'acteur : Un dictionnaire d'anthropologie théâtrale*, Bouffonneries Contrastes, Cazilhac (France), pp. 197-206, 1985.
- VECCHIONE, B., Musique, herméneutique, rhétorique, anthropologie : Une lecture de l'œuvre musicale en situation festive, in ESCAL, F., IMBERTY, M., (eds.), *La musique au regard des sciences humaines et des sciences sociales*, **1**, L'Harmattan, Paris, pp. 99-174, 1997.
- WILLIAMS C.E., STEVENS K.N., Emotions and Speech : some Acoustical Correlates, *Journal of the Acoustical Society of America*, **52**, 4/2, pp. 1238-1250, 1972.
- ZEI B., Au commencement était le cri : Note sur la voix humaine, son importance et ses infinies subtilités, *Le Temps Stratégique*, pp. 96-103, octobre 1995.

Mot	Dénotation	Intonation	Valeur motivant le locuteur	Vecteurs perlocutoires	Fonctions
Château	objet touristique	Mot non situé à une frontière de groupe prosodique	Satisfaire la consigne : inciter aux visites culturelles <i>Commentaire : valeur de circonstance, et non personnelle.</i>	Croyance de fond : les lieux culturels méritent d'être visités Croyance de surface : l'objet « château » mérite d'être visité <i>Commentaire : les deux croyances sont identiques</i>	1) signaler à l'attention l'intérêt de l'objet touristique ; 2) partager par le registre subjectif la croyance à la valeur.
Figure 3					
Cliquez	Action liée à un objectif du dialogue (réactualiser le plan de ville) par un geste adéquat et spécialisé (cliquer sur une souris d'ordinateur)	Mot non situé à une frontière de groupe prosodique	Satisfaire la consigne : réactualiser le plan <i>Commentaire : valeur de circonstance, et non personnelle.</i>	Croyance de fond : nécessité de la réactualisation Croyance de surface : nécessité de spécifier le geste adéquat <i>Commentaire : les deux croyances convergent</i>	1) spécifier l'action à entreprendre ; 2) partager par le registre subjectif la croyance (i.e. la nécessité) à la valeur.
Figure 6					
Plongé	qualité de l'environnement d'un objet touristique (« l'équateur »)	Mot non situé à une frontière de groupe prosodique	Valorisation du milieu naturel : les arbres <i>Commentaire : valeur personnelle.</i>	Croyance de fond : les lieux culturels méritent d'être visités Croyance de surface : l'objet « équateur » mérite d'être visité <i>Commentaire : les deux croyances sont identiques</i>	1) signaler à l'attention l'intérêt de l'objet touristique ; 2) partager (i.e. évoquer, rappeler ...) par le registre subjectif la croyance à la valeur.
Figure 7					
Chaleur	qualité d'un aspect d'un objet touristique (ambiance du restaurant)	Mot situé à une frontière de groupe prosodique (fin de proposition) <i>Commentaire : mélodie intonative et mélisme se conjuguent</i>	Valorisation de la convivialité <i>Commentaire : valeur personnelle.</i>	Croyance de fond : les lieux de qualité méritent d'être visités Croyance de surface : l'objet « restaurant » mérite d'être visité <i>Commentaire : les deux croyances sont identiques</i>	1) signaler à l'attention l'intérêt de l'objet touristique ; 2) partager (i.e. évoquer, rappeler ...) par le registre subjectif la croyance à la valeur.
Figure 8					
Joli	qualité d'un aspect d'un objet touristique (cadre du restaurant)	Mot situé à une frontière de groupe prosodique (fin de proposition) <i>Commentaire : mélodie intonative et mélisme se conjuguent</i>	Valorisation de l'esthétique <i>Commentaire : valeur personnelle.</i>	Croyance de fond : les lieux de qualité méritent d'être visités Croyance de surface : l'objet « restaurant » mérite d'être visité <i>Commentaire : les deux croyances sont identiques</i>	1) signaler à l'attention l'intérêt de l'objet touristique ; 2) partager (i.e. évoquer, rappeler ...) par le registre subjectif la croyance à la valeur.
Figure 8					

Tableau 1 : Analyse du « sens approprié » dans le mélisme de parole.

Mot	Dénotation	Valeur motivant le locuteur	Vecteurs perlocutoires	Fonctions
<i>Rāhibāi</i>	1) Prénom d'une auditrice virtuelle ; 2) Prénom générique symbolisant la féminitude.	Condition féminine	Croyance de fond : partage de valeurs féminines. Croyance de surface : identité symbolique (l'autre est aussi moi).	1) Interpellation ; 2) Prise à témoin de la réalité vécue de la condition féminine ; 3) Valeur esthétique.
<i>kerasunī</i>	1) objet « balai » en tant qu'objet physique ; 2) objet symbolique « balai » en tant qu'évocation de Lakshmi.	Caractère noble du travail domestique féminin	Croyance de fond : le balai est une représentation symbolique de la prospérité générée par le travail féminin. Croyance de surface : le balai est l'instrument typique des tâches féminines.	1) Signaler l'importance des tâches ménagères ; 2) Partager par les registres subjectif et esthétique la croyance en la valeur.
<i>phirunī</i>	1) action de « tourner » au sens matériel ; 2) action de « tourner » au sens de « s'en retourner ».	Vertu matérielle / symbolique / poétique d'un geste du travail domestique	Croyance de fond : le mouvement du balai / Lakshmi est source de prospérité. Croyance de surface : Le tournoisement du balai honore la déesse mais il doit cesser avant son arrivée.	1) Signaler l'importance du geste / mouvement ; 2) Partager par les registres subjectif et esthétique la croyance en la valeur.

Tableau 2 : analyse de trois méliques de chant semi-improvisé.