

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BRESCIA – UNIVERSITÉ LUMIÈRE LYON 2

Dottorato di Ricerca in Linguistica francese  
École doctorale 3LA  
Laboratoire ICAR

Settore scientifico disciplinare L-LIN/04

Ciclo XXVI

**L'analyse des dialogues  
dans les scènes de dispute familiale du cinéma français  
(2000-2010)**

TESI  
discussa pubblicamente il 4 dicembre 2014

da  
**Elisa LUPETTI**

*Relatore*  
Chiar.mo Prof.  
**Jean-Paul DUFLET**

*Correlatore*  
Chiar.ma Prof.ssa  
**Véronique TRAVERSO**

*Coordinatore del Dottorato*  
Chiar.ma Prof.ssa **Enrica GALAZZI**

*Al mio nipotino*

## TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION .....	p. 6
--------------------	------

### PARTIE I.

#### LE CONFLIT FAMILIAL COMME OBJET D'ÉTUDE

##### Premier chapitre : l'objet d'étude dans son cadre théorique

1.1 Définition de l'objet.....	p. 9
1.1.1 Les termes <i>dispute</i> et <i>scène</i> .....	p. 9
1.1.2 Le cinéma français de 2000 à 2010 .....	p. 16
1.1.3 De l'écriture à l'oralité : naissance du corpus .....	p. 18
1.1.4 Choix des films : critères .....	p. 20
1.1.5 Sélection et classification des scènes de dispute : critères .....	p. 24
1.1.6 La transcription d'une scène de dispute .....	p. 26
1.2 Cadre théorique .....	p. 32
1.2.1 L'Analyse du Discours en Interaction .....	p. 32
1.2.1.1 Interaction et discours en interaction .....	p. 33
1.2.1.2 Des données aux règles.....	p. 38
1.2.1.3 Les unités .....	p. 41
1.2.1.4 Le contexte .....	p. 43
1.2.1.5 L'ADI comme travail d'interprétation .....	p. 44
1.2.1.6 La négociation conversationnelle .....	p. 44
1.2.1.7 La politesse et ses règles .....	p. 46
1.2.1.8 Interactions authentiques et interactions fictionnelles .....	p. 51
1.2.2 Pragmatique conversationnelle : les actes de langage .....	p. 53
1.2.2.1 Actes de langage directs et indirects .....	p. 53
1.2.2.2 Les actes de langage directs .....	p. 54
1.2.3 Analyse conversationnelle .....	p. 58
1.2.4 La microsociologie de Goffman .....	p. 67

##### Deuxième chapitre : Analyse du dialogue cinématographique

2.1 Introduction au dialogue cinématographique .....	p. 77
2.2 L'analyse de la communication cinématographique .....	p. 79
2.2.1 La parole au cinéma .....	p. 79
2.2.2 Le dispositif énonciatif .....	p. 81
2.2.3 Le point de vue .....	p. 84
2.3 Le cadre cinématographique de la parole .....	p. 86
2.3.1 L'image, le son .....	p. 86
2.3.2 Spatialité et temporalité .....	p. 90
2.4 Les différents types de communication .....	p. 93
2.4.1 Dialogue fictionnel vs conversation authentique .....	p. 93
2.4.2 Le verbal .....	p. 94
2.4.3 Le paraverbal .....	p. 95
2.4.4 Le non-verbal .....	p. 97

<b>Synthèse de la première partie .....</b>	<b>p. 99</b>
---	--------------

## **PARTIE II.**

### **LA MISE EN SCÈNE DU CONFLIT FAMILIAL : ANALYSE DE LA DISPUTE**

#### **Premier chapitre : le conflit au cinéma**

1.1 Conflit vs dispute : définitions .....	p. 108
1.2 La catégorisation du conflit .....	p. 110
1.3 Le conflit familial au cinéma : critères et classement .....	p. 113
1.4 La structure du conflit .....	p. 117
1.4.1 Le dispositif conflictuel .....	p. 120
1.4.2 Les disputes .....	p. 126
1.4.3 Issue du conflit .....	p. 135
1.4.4 Conséquences du conflit .....	p. 139

#### **Deuxième chapitre : la dispute au cinéma**

2.1 La dispute familiale au cinéma : typologies .....	p. 142
2.1.1 La dispute retenue .....	p. 143
2.1.2 La dispute extériorisée .....	p. 149
2.2 Critères de classement des disputes .....	p. 164
2.2.1 Position des disputes à l'intérieur du film .....	p. 164
2.2.2 Les rôles des participants .....	p. 167
2.2.3 Le cadre participatif des disputes .....	p. 169
2.2.3.1 La dispute dialogale .....	p. 172
2.2.3.2 La dispute trilogale .....	p. 177
2.2.3.3 La dispute polylogale .....	p. 189
2.2.4 Le lieu de la dispute .....	p. 195
2.3 Organisation séquentielle d'une dispute familiale .....	p. 198
2.3.1 Ouverture .....	p. 198
2.3.2 Développement : évitement vs affrontement direct .....	p. 205
2.3.3 Clôture : non-résolution vs suspension .....	p. 211
2.4 Une dispute prototypique : le cas de 2009_MF_DisputeBAGARRE .....	p. 217

<b>Synthèse de la deuxième partie .....</b>	<b>p. 227</b>
---	---------------

<b>CONCLUSIONS ET PERSPECTIVES .....</b>	<b>p. 237</b>
--	---------------

<b>Références bibliographiques .....</b>	<b>p. 239</b>
--	---------------

<b>Filmographie .....</b>	<b>p. 264</b>
---------------------------	---------------

<b>Annexe .....</b>	<b>p. 265</b>
---------------------	---------------

## L'ANALYSE DES DIALOGUES DANS LES SCÈNES DE DISPUTE FAMILIALE DU CINÉMA FRANÇAIS (2000-2010)

Il presente lavoro si propone di unire ambiti di studio tra loro differenti, quali l'analisi della conversazione, quella del discorso in interazione e l'analisi del dialogo cinematografico, per riflettere su una problematica sinora affrontata principalmente da un punto di vista psicologico: il conflitto familiare. L'originalità delle pagine che compongono la tesi consiste, infatti, nella volontà di utilizzare uno strumento di riflessione come il cinema per intraprendere uno studio linguistico sui dialoghi di nove film realizzati in Francia tra il 2000 e il 2010:

*Ressources humaines* (2000) di Laurent Cantet

*Tout va bien, on s'en va* (2000) di Claude Mouriéras

*Aime ton père* (2002) di Jacob Berger

*Père et fils* (2003) di Michel Boujenah

*Je vais bien, ne t'en fais pas* (2006) di Philippe Lioret

*Nue propriété* (2007) di Joachim Lafosse

*Un conte de Noël* (2008) di Arnaud Desplechin

*Non ma fille, tu n'iras pas danser* (2009) di Christophe Honoré

*Mères et filles* (2009) di Julie Lopes-Curval

Tali film, che costituiscono il nostro corpus, sono stati esaminati a fondo allo scopo di individuare momenti di discussione familiare pertinenti per il nostro tipo di analisi. Così, dopo aver trascritto le battute delle quarantadue scene scelte, abbiamo dapprima proceduto a identificare gli atti linguistici che si presentano con ricorrenza in una situazione conflittuale, appoggiandoci sugli studi di Austin e Searle e, più recentemente, di C. Kerbrat-Orecchioni. In un secondo tempo, ci siamo soffermate sulla messa in scena del conflitto familiare, quindi su una più dettagliata analisi di ciò che definiamo *dispute*. A questo proposito, precisiamo che il corpus ha rivelato l'esistenza di due grandi tipologie di *dispute* cinematografica (*retenue* e

*manifeste*), ulteriormente suddivisibili in *dispute dilogale*, *trilogale* e *polylogale*, secondo il numero di partecipanti.

L'applicazione di strumenti interazionisti a un corpus cinematografico ha reso altresì evidente che la conversazione nel film può essere considerata come una rappresentazione semplificata degli scambi verbali autentici. In generale vi si riconosce, infatti, la medesima struttura: un'apertura, un corpo e una chiusura della conversazione.

Il paragrafo finale accoglie la *dispute* prototipica del corpus (2009\_MF\_DisputeBAGARRE), così definita perché, più di ogni altro estratto, racchiude in sé gli elementi verbali e non verbali che emergono in una situazione di conflitto. Su tali elementi ci eravamo già ampiamente soffermate nella prima parte della tesi al fine di elaborare una definizione dell'oggetto di studio, la *dispute* appunto, e di inserire quest'ultimo nel suo quadro teorico.

## INTRODUCTION

Les recherches qui ont précédé la rédaction de ce travail ont commencé en 2010. Le but était celui de poursuivre les études sur la traduction des dialogues du cinéma français abordées quelques années auparavant pour la thèse de Laurea Specialistica. Or, la perspective adoptée ici est différente car les dialogues du nouveau corpus ne sont pas traduits et sont analysés en appliquant les outils de l'analyse du discours en interaction et de l'analyse conversationnelle. Cela revient à dire que le domaine de l'analyse du dialogue cinématographique et celui de la linguistique se fondent en une seule recherche. Dans le panorama scientifique français, d'autres avant nous ont mis l'analyse du discours en interaction et l'analyse conversationnelle au service du dialogue fictionnel : c'est le cas de Catherine Kerbrat-Orecchioni, Nadine Gelas et Adrianna Naruk. Leurs travaux concernant le théâtre peuvent constituer l'arrière-plan de notre recherche, si l'on tient compte des nombreuses analogies entre représentation théâtrale et représentation cinématographique. L'originalité de cette thèse repose donc sur l'exploitation d'un corpus cinématographique pour des recherches linguistiques sur les dialogues des films et non sur le langage technique du cinéma.

Ainsi, dans les pages qui suivent nous définirons l'objet d'étude (1.1), précisant dès les premières lignes le choix des termes « dispute » et « scène », repris tout au long du travail. Suivra une brève réflexion sur la décennie 2000-2010 du cinéma français ainsi que sur la naissance du corpus, c'est-à-dire sur le passage de l'écriture à l'oralité. Ce paragraphe introduit le corpus fictionnel choisi pour entamer la recherche et présenté en détail par la suite, par l'énumération des critères de sélection des films et des scènes de dispute qui constituent le corpus. Le cadre théorique qui vise à fournir les notions de base des disciplines au cœur de la recherche est inséré dans la deuxième partie du premier chapitre (1.2) : c'est sur l'analyse du discours en interaction, la pragmatique conversationnelle et l'analyse des conversations que le travail linguistique s'appuie, sans pour autant faire abstraction de la microsociologie de Goffman. D'ailleurs, les études de ce dernier sur l'être humain et sur la façon où il interagit dans la société sont à la base de toute analyse portant sur la conversation.

Le deuxième chapitre de la première partie est consacré aux éléments d'analyse d'une scène filmique. Après une brève réflexion sur le dialogue cinématographique, notre attention se focalise sur la communication au cinéma: le dispositif énonciatif (la voix de l'énonciateur et des personnages, la présence d'un public) ainsi que le point de vue sur la scène imposé par la caméra représentent des éléments importants qui influencent la communication au

cinéma. Mais ils ne sont pas les seuls, le cadre cinématographique de la parole comprenant également l'image, le son et les notions de spatialité et de temporalité. Il est évident qu'au cinéma le cinéaste opère un choix sur les scènes à montrer, il sélectionne un certain nombre d'informations autour desquelles il construit le film que le spectateur voit au grand écran. En ce sens, la représentation de l'espace et du temps est soumise à la volonté du cinéaste et contribue à la construction de l'histoire racontée dans le film. Ses choix ainsi que les limitations imposées par l'écran se répercutent également au niveau des dialogues, car la langue employée au cours des échanges conversationnels fictionnels diffère de celle que l'on emploie dans une conversation authentique. C'est justement sur ce point que le paragraphe consacré aux différents types de communication se focalise, examinant à fond l'aspect verbal, non-verbal et paraverbal des échanges conflictuels.

La seconde partie du travail est strictement analytique : le conflit d'abord et la dispute ensuite y sont analysés en détail. Ces notions, en opposition dans le paragraphe d'ouverture, seront reprises séparément dans les deux chapitres dont la deuxième partie de la thèse se compose. Après avoir introduit une étude du conflit au cinéma, la recherche porte sur les critères de classement du conflit, ensuite sur sa structure : le dispositif conflictuel qui en est à la base, les disputes autour desquelles il se construit, l'issue de la situation conflictuelle et ses conséquences.

La dispute familiale fait l'objet du deuxième chapitre : les deux typologies (retenue et extériorisée) que l'on a pu distinguer permettront de parvenir à la classification des extraits du corpus. Suivra une partie consacrée au rôle des participants et au cadre participatif. À ce propos, les analyses révéleront l'existence de trois types de dispute : dialogale, trilogale et polylogale. Les dernières pages du travail (2.3) sont consacrées à l'analyse de l'organisation séquentielle d'une dispute. On introduira d'abord une étude générale sur l'ouverture, le développement et la clôture de la dispute et ensuite une analyse fine d'une dispute prototypique (2.4) : *2009\_MF\_DisputeBAGARRE*.

**PARTIE I.**  
**LE CONFLIT FAMILIAL COMME OBJET D'ÉTUDE**

## **PREMIER CHAPITRE : L'OBJET D'ÉTUDE DANS SON CADRE THÉORIQUE**

### **1.1 Définition de l'objet**

Ce chapitre propose une réflexion autour de *L'analyse des dialogues dans les scènes de dispute familiale du cinéma français (2000-2010)*. Les points que nous allons aborder visent à établir les bases d'un travail analytique centré sur les dialogues conflictuels de neuf films réalisés pendant la dernière décennie.

Ainsi, dans les pages qui suivent, nous allons encadrer ce travail en partant des définitions des termes *dispute* et *scène*. Nous éclaircirons par la suite le contexte cinématographique dans lequel prennent place les dialogues choisis, faisant référence aux événements socio-politiques qui ont à leur façon marqué l'histoire du cinéma de la décennie 2000-2010. De cette phase de la filmographie de l'Hexagone est issu notre corpus de travail. Dans ce qui suit, nous le présentons, ainsi que les scènes dialoguées choisies et les modalités de transcription des répliques. Cela va nous permettre de poser les bases pour les analyses pratiques développées plus loin dans la thèse.

Certaines références aux études théoriques sur lesquelles nos recherches s'appuient, et notamment celles qui concernent la communication verbale conflictuelle, apparaissent déjà dans cette introduction car elles représentent le point de départ pour notre approfondissement linguistique sur la *dispute*.

#### **1.1.1 Les termes *dispute* et *scène***

Les disciplines des sciences humaines ont accueilli de nombreux travaux sur le conflit verbal, qui dans la plupart des cas correspond à notre *dispute*, mais nous nous référons essentiellement à la linguistique dans notre travail.

Du théâtre à la littérature, aux conversations authentiques, beaucoup d'auteurs ont essayé de catégoriser la dispute. Or, il est évident que les règles d'une communication conflictuelle diffèrent de celles d'une conversation pacifique, le but de chaque locuteur étant de protester contre l'autre et de vaincre le débat en imposant son propre point de vue.

Dans le chapitre *Coopération et conflit dans l'interaction*, Kerbrat-Orecchioni [1992 : 144] parle de « ritualisation du conflit » et précise que les échanges conflictuels se caractérisent par la présence d'*agônemes*, à savoir des marqueurs d'agôn ou de conflit qui figurent au sein de

l'interaction et qui sont de nature verbale, paraverbale ou non-verbale. Ces *agônemes* seront étudiés et classés plus loin lorsqu'il s'agira d'analyser l'organisation séquentielle d'un *cycle agonal*<sup>1</sup>.

Les premiers travaux sur la dispute datent des années 80 lorsque Windisch, Jacques, Vion et Goffman se penchent sur ce type de conversation. Pour Jacques [1985] la dispute est une stratégie conversationnelle au cours de laquelle les participants défendent leur propre position. Caractérisée par un fort engagement émotionnel, elle met en scène injonctions, accusations et silences. Ces actes de langage constituent parfois des stratégies de combat. Dans la même optique, Naruk [2011 : 37] reprenant Windisch parle d'un *discours vitupérant* qui vise à disqualifier l'adversaire, à menacer sa face. Kerbrat-Orecchioni [1992], de son côté, ajoute que le sémantisme des termes désignant les échanges conflictuels se relie à celui de la guerre. En français, par exemple, on utilise souvent les termes « joute oratoire », « bagarre », « controverse », « duel », « empoignade », etc. Comme le dit Windisch [2007 : 21] :

« [...] À chaque polémiqueur son langage, ses munitions, ses moyens de combat, son arsenal langagier, sa manière de parler haut et fort, ses excets verbaux. L'exécution capitale peut prendre une forme symbolique ».

Dans ses travaux, Goffman aussi fait allusion au champ sémantique militaire lorsqu'il affirme que toute forme d'interaction peut se comparer à une « guerre froide »<sup>2</sup> où les adversaires échangent pour satisfaire leur besoin de gagner l'affrontement. Cette vision pessimiste de la communication n'est pas universellement partagée et notre position se rapproche plutôt celle de Vion. D'après cet auteur [2008 : 139], on pourrait présenter la dispute comme :

« [...] la forme ultime de la discussion avant qu'elle ne dégénère dans la violence. [...] La dispute peut prendre diverses formes : des joutes oratoires où il s'agit de "mettre en boîte" et de "quereller" pour l'amour du jeu, à la scène de ménage en passant par la dispute feinte, par l'engueulade ou par la discussion vive et sans complaisance. [...] La dispute constitue

---

<sup>1</sup> Le terme utilisé par C. Kerbrat-Orecchioni [1992 : 145] désigne les trois étapes du déroulement d'un conflit verbal, c'est-à-dire le déclenchement des hostilités, le processus d'escalade et l'issue du conflit. Notre recherche portant sur la dispute a confirmé l'existence des mêmes étapes, analysées en détail dans le deuxième chapitre de la deuxième partie : *La dispute au cinéma*.

<sup>2</sup> E. Goffman [1988].

donc un type instable qui débouche soit sur la violence, soit sur la rupture de l'interaction, soit vers la résolution par le retour à la discussion, voire à la conversation ».

Indépendamment des diverses approches mentionnées, la notion de dispute a évolué au cours des siècles. Le terme latin *disputare*, employé chez les Latins dans le sens de « considérer », « penser », « critiquer » et « reprocher », à la fin du XVII<sup>e</sup> prend les significations de « querelle » et de « débat ». À présent, le dictionnaire du *Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales* définit la dispute comme une « discussion ou débat plus ou moins âpre et violent entre plusieurs adversaires ou plusieurs partis » ou encore comme une « lutte entre plusieurs rivaux qui cherchent à obtenir ou à conserver la même chose (cf. rivalité) »<sup>3</sup>. Les échanges de nature conflictuelle peuvent se dérouler entre paires ou encore entre personnes ayant un statut social différent. C'est pourquoi les travaux plus récents distinguent entre de *dispute symétrique* (correspondante au premier cas de figure) et de *dispute asymétrique* (deuxième cas de figure).

Concernant le caractère violent du débat, nous précisons que notre corpus, constitué de 43 scènes de dispute familiale fictionnelle, présente sept disputes retenues et pourtant violentes. Cela revient à dire que l'adjectif « violent » n'est pas à prendre dans sa valeur physique, mais plutôt psychologique. En ce sens, dans le deuxième chapitre de la deuxième partie du travail nous distinguerons entre *disputes chaudes* et *disputes froides*<sup>4</sup> et soulignerons que la véritable violence d'une dispute réside dans ses mots.

Au cours des échanges agonaux, aussi bien authentiques que fictionnels, l'opposition a lieu entre deux points de vue : d'un côté, celui de la personne qui attaque et déclenche la dispute, d'où le terme de *personnage déclencheur* que nous utiliserons dans ce travail ; de l'autre, celui du *personnage visé*, qui réagit à l'attaque. Cependant, cette distinction de rôles n'est pas toujours très nette, car au fur et à mesure que l'interaction avance les deux personnages/participants défendent leur propre point de vue et essayent de l'imposer par des stratégies conflictuelles différentes. Ils deviennent tour à tour des attaquants et des attaqués, donc des « déclencheurs » ou des « visés ». En 1987, Windisch parlait à ce propos de « conflit discursif », c'est-à-dire :

---

<sup>3</sup> La définition est disponible à l'adresse <http://cnrtl.fr/definition/dispute> [consulté en juillet 2013]

<sup>4</sup> Nous attribuons à ces deux adjectifs une signification différente de celle de Caplow [1984 : 116], qui en 1984 parlait de relations « chaudes », non autoritaires, et « froides », c'est-à-dire autoritaires. Ici, le caractère chaud ou froid n'est pas lié aux rapports entre les personnages, mais à leur attitude face à une situation conflictuelle : une dispute *chaude* se caractérise par des tons agressifs, alors qu'une dispute *froide* utilise plutôt l'intonation d'une conversation pacifique par le biais d'un vocabulaire blessant, et cela indépendamment des hiérarchies.

« une attaque suivie d'une réponse qui peut être, à son tour, une attaque [...] un discours dynamique, constituant le moteur des changements dans une relation sociale ou personnelle » [Windisch in Naruk 2011 : 18].

Or, ce conflit discursif est produit par un « discours conflictuel » plus vaste, qui se compose d'un ensemble d'énoncés conflictuels. Il suppose l'existence de deux locuteurs et constitue un maillon de leur *histoire conversationnelle* qui, à un moment ou à un autre, a été perturbée par une dispute. Comme l'estime Golopentia [in Wauthion, Simon (éds), 2000 : 71] :

« [...] L'histoire conversationnelle entre un X et un Y [...] est représentée par l'ensemble ouvert des conversations qui se sont déroulées entre eux depuis le début de leur relation et qui continueront jusqu'à leur séparation définitive, sinon jusqu'à la mort de X et de Y ».

Les spectateurs au cinéma sont plongés à l'intérieur d'une histoire conversationnelle entre deux ou plus personnages dont ils ne connaissent que la partie mise en scène par le cinéaste. En ce sens, revenant à notre corpus, les disputes sélectionnées s'insèrent dans l'histoire conversationnelle fictionnelle des personnages. Ces personnages, à un moment donné de leur histoire conversationnelle se disputent. Leur discours conflictuel s'exprimera ainsi par une série d'échanges verbaux violents qui vont mettre en opposition parents et enfants, frère et sœur, mari et femme.

Au cinéma deux grandes types de dispute sont représentés : l'un qui dépend d'un conflit structurant et l'autre occasionnel. La dispute occasionnelle représente un épisode isolé dans un contexte diégétique étranger au conflit. En revanche, notre corpus s'inscrit dans le première type, car les films choisis portent sur un conflit intrafamilial où les scènes de dispute ne constituent que la manifestation verbalisée d'un mal-être existant et sous-jacent. Les scènes sont interdépendantes et cohérentes ; elles ne s'expliquent qu'en les rapportant les unes aux autres : certains mots, certains éléments filmés par la caméra font parfois allusion à un moment précédent à la dispute mise en scène, un moment qui en effet appartient à la même histoire conversationnelle de la dispute.

Le bref aperçu théorique souligne la complémentarité des notions de « dispute » et de « conflit », deux éléments solidaires aux mêmes prémisses, qui n'ont pas toujours les mêmes conclusions. En ce sens, lorsqu'une dispute, que nous définirons comme la « manifestation verbale extériorisée ou retenue d'un conflit », se conclut par l'abandon soudain du cadre de

l'interaction par l'un des participants, nous parlerons de « clôture de la dispute », mais non de « clôture du conflit ». Nous proposons de considérer que le conflit, état continu de confrontation d'éléments discordants, prépare une situation tendue, telle que la dispute, qui s'explique par des échanges psychologiquement violents. Et comme le dit Naruk [2011 : 25] :

« [...] *la dispute ne peut pas exister sans conflit [...]* ».

Après avoir défini la *dispute*, nous allons maintenant nous intéresser à la *scène*.

*Scène* ou *séquence* de dispute ? Les deux lexèmes paraissent appropriés, mais comme notre recherche articule les domaines des études cinématographiques, de l'analyse du discours et de l'analyse conversationnelle (AC), certaines précautions linguistiques sont nécessaires.

La notion de *séquence* utilisée en AC indique « *une unité intermédiaire entre l'interaction (rang le plus haut) et l'échange (plus petite unité dialogale)* » [Traverso, in Charaudeau, Maingueneau (éds) 2002 : 528].

En analyse du discours en interaction (ADI), Kerbrat-Orecchioni [1990 : 218] définit le même terme comme « [...] *un bloc d'échanges reliés par un fort degré de cohérence sémantique et/ou pragmatique* ».

Or, nos extraits ne montrent pas une séquence à l'intérieur d'une interaction, mais des interactions complètes qui mettent en évidence l'organisation séquentielle d'une dispute. Cela suggère que l'emploi de « séquence » peut induire en erreur. De plus, du côté cinématographique le *Dictionnaire théorique et critique du cinéma* définit la *séquence* comme « [...] *un moment facilement isolable de l'histoire racontée par un film : une suite d'événements, en plusieurs plans, dont l'ensemble est fortement unitaire* ». Mais les auteurs précisent également que d'après Metz et ses travaux sur la « grande syntagmatique »<sup>5</sup>, il s'agit d'un

« *syntagme chronologique non alternant, avec ellipses, c'est-à-dire comme une suite de plans où des relations temporelles de successivité diégétique sont marquées, l'enchaînement d'un plan au suivant pouvant se faire par une ellipse plus ou moins nette (ce qui différencie la séquence de la scène, laquelle ne comporte pas d'ellipse)* » [Aumont, Marie 2008 : 226].

---

<sup>5</sup> Le terme « grande syntagmatique », introduit par Christian Metz en 1966, désigne l'ensemble des *syntagmes* autonomes d'un film, tels que le plan-séquence, l'ellipse, la scène, l'insert, le raccord, etc. Pour une étude approfondie, cf. Metz Ch. (1966), « La grande syntagmatique du film narratif », *Communications*, 8, Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit. p. 120-124.

La notion d'« ellipse » au cinéma reprend celle de la littérature : le cinéaste omet certains événements dans l'histoire racontée et le spectateur comble le vide. Nos disputes se déroulent dans une linéarité temporelle et spatiale qui n'appartient toujours pas à la *séquence*. Pour cette raison et pour éviter toute confusion entre les notions interactionnelles et cinématographiques, nous préférons nous orienter vers le terme *scène*. D'ailleurs, « scène de ménage » est l'un des synonymes de « dispute » proposés par *Le Nouveau Petit Robert* de 1993 et comme le dit Kerbrat-Orecchioni « *la polysémie est ici bien révélatrice* ». L'auteur parle en effet d'une

« *spectacularisation caractéristique de ces scènes [...], de ces psychodrames où chacun se prend au jeu, se donne en spectacle et se fait du cinéma, selon des scénarios plus ou moins préfabriqués, et à l'intention d'un public toujours, même s'il se réduit à l'autre, et à soi-même — les amants qui s'exhibent dans l'arène où il s'entre-déchirent jouant toute à la fois le rôle d'auteurs, d'acteurs, de metteurs en scène, et de spectateurs* ». [Kerbrat-Orecchioni 1998 : 144]

Ainsi, la notion de *scène* s'avère la plus appropriée pour ce travail et comme dans le cas de la dispute, nous allons explorer brièvement ses origines.

Le terme vient du grec *σκηνη*, *skène* et du latin *scaena* qui indique une tente, une construction de bois où les acteurs changeaient de masques ou de costumes. En ce sens, il n'avait qu'une valeur spatiale. Ce n'est qu'au XIV<sup>e</sup> siècle que les auteurs commencent à utiliser le mot dans le sens de « représentation théâtrale », pour acquérir à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle la signification de « partie du théâtre où se déroule la représentation ». Quelques siècles plus tard, « scène » prend le sens dramaturgique actuel. Le dictionnaire du *Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales* la désigne à présent comme la « *partie d'un édifice destiné à présenter certains spectacles* » et, à confirmation de ce qui a été dit plus haut, le *TLFi* ajoute :

« *Emportement bruyant, explosion de colère (d'une personne ou d'un groupe de personnes). Synon. altercation, esclandre, dispute, querelle, accrochage (fam.), prise de bec\* (fam.)* ».

Les valeurs temporelles et spatiales qui découlent de la signification dramatique du terme se retrouvent également dans sa définition cinématographique, lorsqu'on parle de « mise en scène ». D'après la grande syntagmatique, elle représente

*« l'une des formes possibles de segments (= ensemble de plans successifs) de la bande-image, celle qui montre une action unitaire et absolument continue, sans ellipse ni saut d'un plan au suivant – tandis que la séquence montre une action suivie avec ellipses ».* [Aumont, Marie 2008 : 223]

Au cinéma, la scène contient les éléments spatio-temporels dont le spectateur a besoin pour comprendre l'histoire. Le personnage qui parle s'insère dans un espace privé ou public filmé par la caméra. Cet espace physique peut rejoindre un espace « imaginaire » que le spectateur construit lorsque son œil capte des détails ou que son oreille va au delà des mots. En ce sens, le cinéma peut se comparer au théâtre car, comme le dit Naruk en reprenant les travaux de Biet et Triau [2006] :

*« le destinataire (lecteur/spectateur) ajoute un espace supplémentaire à ce qui résulte de la perception de la scène lue ou vue. Ce processus se fonde sur des connaissances encyclopédiques, le raisonnement et l'imagination du lecteur/spectateur suscités par les éléments de la scène ».* [Naruk 2011 : 31]

Le caractère fictionnel de la scène est un élément structurant du film qui par ailleurs se présente comme le récit chronologique d'un événement inspiré de la réalité ou produit par l'imagination du cinéaste. Sans entrer dans les détails concernant les éléments d'analyse d'une scène filmique, on pourrait conclure que l'action fictionnelle se compose de différentes scènes qui participent à la même histoire conversationnelle.

Dans ce qui suit nous mettrons en évidence les composantes cinématographiques d'une scène de dispute, telles que le point de vue, l'image, le son et la temporalité. En revanche, dans la partie plus analytique de ce travail, nous nous focaliserons sur les éléments linguistiques qui ressortent de la dimension verbale des dialogues et que nous permettent de parler de « dispute ». L'intérêt n'est pas de comparer les conversations authentiques aux dialogues fictionnels, mais d'analyser les films par le biais d'une nouvelle approche, différente de celle cinématographique, qui recourt aux outils interactionnistes.

### 1.1.2 Le cinéma français de 2000 à 2010

En 2008, René Prédal faisait remonter l'origine du cinéma français actuel à il y a une vingtaine d'années. Mais, à dire vrai, ce n'est qu'au cours des dernières années que certains changements dans la production cinématographique ont eu lieu. Des événements socio-politiques ont marqués l'histoire de France de cette décennie et, sans aucun doute, le 19 juin 2000 est une date à retenir :

*« Ce jour-là [...] sont annoncées deux décisions, l'une dans le domaine industriel, l'autre dans le domaine de la politique culturelle, qui symbolisent le nouveau cours des choses : Vivendi et Canal + approuvent la fusion avec le groupe canadien Seagram ».*

Cette union assure la naissance de Vivendi Universal qui, à partir de ce moment, suit un parcours ascendant et devient quelques années plus tard un fournisseurs de contenus filmiques très estimé en Europe.

Ainsi, le public français assiste peu à peu à une mondialisation dont les Etats-Unis demeurent le centre névralgique. Il s'agit d'une tendance qui s'accompagne d'une évolution technique, attestée pendant le XXI<sup>e</sup> siècle par le succès des moyens numériques et notamment d'Internet. En effet, c'est en 2000 que Pitof, l'un des experts des effets spéciaux, réalise le premier film français entièrement tourné avec une caméra numérique : *Vidocq*<sup>6</sup>.

Les conséquences de la mondialisation, se manifestant principalement sur la production filmique par une hétérogénéité des genres, se ressentent aussi dans la sortie en salle des films ; entre 2000 et 2010, on remarque une tendance à anticiper la *rentrée cinématographique* et à changer fréquemment les films à l'affiche. Cependant, la France demeure un des premiers pays du cinéma où l'on annonce vingt nouveaux cinéastes par an. Fidèles au principe selon lequel « quantité n'est pas toujours synonyme de qualité », plusieurs critiques estiment que depuis l'an 2000,

*« un premier long-métrage, c'est n'importe quoi ; plus souvent une arnaque qu'un film d'auteur ».* [Prédal 2008 : 5]

---

<sup>6</sup> Le film raconte l'histoire d'un détective, Eugène-François Vidocq, qui disparaît alors qu'il allait appréhender « l'Alchimiste ». Étienne Boisset, un jeune journaliste autoproclamé biographe du détective, décide de reprendre les investigations de Vidocq et de découvrir son assassin.

De plus, cette hétérogénéité empêche le repérage de caractères spécifiques fondateurs du cinéma de la dernière génération. En effet, bien que quelques tendances puissent être perçues, on est loin d'avoir affaire à un dogme ou à un manifeste comme pour la Nouvelle Vague. Cela se répercute peut-être sur les préférences cinématographiques des Français et ouvre le cinéma presque uniquement à un nouveau public : les jeunes. D'après de récentes statistiques :

« en 1997, près de la moitié (49%) de la population est allée au cinéma au moins une fois dans l'année. [...] Ce sont en effet les moins de 25 ans qui, à plus de 85% y vont les plus ». [Prédal 2008 : 18]

Et les recettes des box-offices soulignent que les jeunes préfèrent aux films d'auteur les blockbusters américains (*Star Wars* et *Harry Potter*), ou bien des films français à faible valeur culturelle (*Brice de Nice*, *Les Poupées russes*). Pourtant, entre 2000 et 2010 les cinéastes mettent souvent en scène une jeunesse en révolte et différemment des Etats-Unis où les adolescents sont les protagonistes du grand écran, en France on choisit des jeunes entre 20 et 30 ans.

Le corpus que nous avons réuni témoigne de cette orientation. *Mères et filles*, *Je vais bien ne t'en fais pas* et *Aime ton père*, entre autres, se focalisent sur les problèmes engendrés par une mauvaise communication entre parents et enfants, qui se superposent dans le cas de *Ressources humaines* au conflit social dû à l'application des 35 heures.

Néanmoins, le succès d'un film, surtout dans les dernières années, ne se lie pas uniquement au scénario. En effet, il dépend souvent des acteurs et certains ont obtenu les faveurs du public et de la critique. Gérard Depardieu (*Aime ton père*), Charles Berling (*Père et fils*), Fred Ulysse (*Non ma fille, tu n'iras pas danser*) et Jean-Philippe Ecoffey (*Mères et filles*) s'imposent comme étoiles du cinéma pour le côté masculin. Catherine Deneuve (*Mères et filles*, *Un conte de Noël*), Isabelle Huppert (*Nue propriété*), Natacha Régnier (*Tout va bien, on s'en va*), Chiara Mastroianni et Marina Fois (*Non ma fille, tu n'iras pas danser*) pour le côté féminin. D'ailleurs, leur succès est attesté par d'autres films de la même période qui ne sont pas inclus dans notre corpus mais qui portent également sur le conflit de génération. C'est le cas de *Comment j'ai tué mon père* (Anne Fontaine, 2001), *Nos retrouvailles* (David Oelhoffen, 2007) et *Douches froides* (Antony Cordier, 2005).

Ces noms nous garantissent que le cinéma français est toujours vivant, même si, comme le dit Frodon [2010 : 1062] :

« Le « modèle » français est menacé par les grandes évolutions du monde, sous l'effet notamment de la globalisation, des nouvelles technologies, des nouveaux modes de vie, de la perte d'emprise du politique sur le monde économique. [...] Résultat de son histoire complexe et de sa vigueur toujours renouvelée, l'extrême dispersion du cinéma français contemporain décourage les tentatives de repérer une ou deux lignes de cohérence ».

Par ailleurs, suite à l'évolution technique, le grand écran a peu à peu été remplacé par l'écran TV. Cette nouvelle manière de voir un film chez soi aura sans aucun doute des conséquences sur sa conception, sa dramaturgie et son esthétique, car « le type de diffusion génère forcément de nouvelles formes de création ». [Prédal 2008 : 119].

On ne peut pas prévoir l'orientation des prochaines années, mais bien évidemment il faudrait éviter que les *blockbusters* américains s'imposent et remplacent les films autochtones. Cela afin d'assurer une certaine continuité avec la tradition : le cinéma français a toujours été de « qualité », ce qui a souvent fait la différence dans l'histoire cinématographique et il serait donc important de repérer les traits caractéristiques de la nouvelle génération en évitant qu'elle se plie aux lois économiques.

### **1.1.3 De l'écriture à l'oralité : naissance du corpus**

Notre corpus se compose de 43 scènes de disputes issues de neuf films français sortis en salle entre 2000 et 2010<sup>7</sup>. Les scénarios diffèrent beaucoup, mais le point commun est la mise en scène d'un conflit familial qui rend ces disputes structurantes dans la diégèse. Les protagonistes sont les membres de la famille, c'est-à-dire des parents et leurs enfants, un couple, des frères, engagés dans une série de conversations qui précisent leur histoire conversationnelle et soulignent leur antagonisme par l'opposition des points de vue et des idées face à un événement. *Ressources humaines* (2000) de Laurent Cantet, par exemple, présente une relation difficile entre père et fils de par leur positionnement idéologique concernant la loi des 35 heures. Ce film est le premier de notre corpus où trouvent place également :

*Tout va bien, on s'en va* (2000) de Claude Mouriéras

---

<sup>7</sup> Au cours de ce travail nous faisons référence à l'année de sortie des films et non pas à celle de production qui dans le cas de *Ressources humaines*, par exemple, précède l'an 2000.

*Aime ton père* (2002) de Jacob Berger  
*Père et fils* (2003) de Michel Boujenah  
*Je vais bien, ne t'en fais pas* (2006) de Philippe Lioret  
*Nue propriété* (2007) de Joachim Lafosse  
*Un conte de Noël* (2008) de Arnaud Desplechin  
*Non ma fille, tu n'iras pas danser* (2009) de Christophe Honoré  
*Mères et filles* (2009) de Julie Lopes-Curval

Les prochaines pages porteront sur les critères utilisés dans la mise en place du corpus et dans le choix des extraits analysés. Nous allons également fournir la synopsis des films car les scènes de disputes font partie d'un tout interdépendant qu'il nous faut considérer dans sa globalité.

L'idée de travailler sur le cinéma français est à la base de la constitution du corpus, mais l'intérêt pour cet art d'un côté et celui pour la langue française de l'autre nous ont permis de concilier études cinématographiques et linguistiques. Comme on l'a vu précédemment, le conflit familial a beaucoup passionné les cinéastes de la dernière décennie et, comme nous allons le démontrer, les scènes de dispute contiennent de luttes verbales très hétérogènes et fécondes du point de vue linguistique. Les films répondent donc parfaitement à nos besoins.

Les extraits choisis proposent des dialogues qui naissent sous forme écrite et sont ensuite joués ou à mieux dire *oralisés*<sup>8</sup> par les acteurs. Ces répliques, qui par conséquent ne sont pas fidèles au scénario, recherchent la spontanéité typique d'une conversation authentique, sans pourtant renoncer à l'intelligibilité du cinéma. Il s'agit donc d'une série d'échanges conversationnels qui ne peuvent pas être considérés comme authentiques car ils s'insèrent dans un contexte fictionnel, mais que l'on peut analyser en adoptant les outils interactionnistes.

Dans l'article *L'analyse du discours en interaction : quelques principes méthodologiques*, Kerbrat-Orecchioni [2007 : 2] souligne la nécessité de fonder les analyses sur des données authentiques, mais elle précise également que :

« *Il n'est évidemment pas interdit de recourir, à titre de complément, à d'autres types de données, et en particulier aux dialogues fictionnels (romans, théâtre, et mieux encore cinéma,*

---

<sup>8</sup> La notion d'oralisation est formulée dans Teston Bonnard [2010].

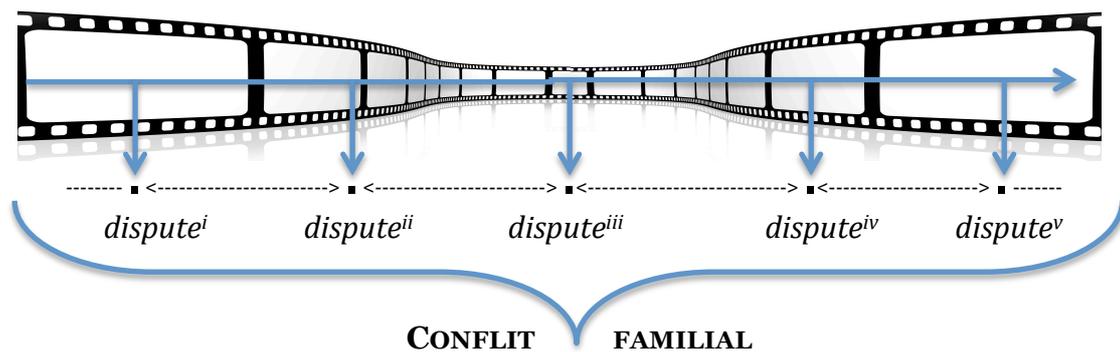
où le dialogue se réalise sous forme orale), qui peuvent fournir des indications relativement précises sur certains types de phénomène [...] ».

Or, nos scènes de dispute ne constituent pas le complément d'un corpus authentique. Elles sont le corpus. Il s'agit d'un travail qui ne vise pas à mener une étude comparative, mais plutôt à examiner les dialogues cinématographiques afin de comprendre comment les cinéastes représentent une dispute familiale au cinéma.

D'ailleurs, il suffit de faire quelques recherches pour découvrir que l'intérêt des critiques porte souvent sur l'aspect psychologique caché derrière un film ou encore sur les techniques cinématographiques adoptées tout au long de son tournage. L'analyse linguistique des dialogues s'avère donc un champ peu exploré.

#### 1.1.4 Choix des films : critères

Lorsque nous avons commencé à nous intéresser au conflit familial et aux interactions conflictuelles, le cinéma nous a paru l'art le plus pertinent pour ce type de travail. Les films représentent très souvent des histoires de famille dont les disputes font partie intégrante. Brèves ou longues, elles ont une importance capitale dans notre corpus, car le conflit familial s'exprime par des moments de lutte verbale. En ce sens, on pourrait illustrer le conflit par le schéma suivant :



La flèche horizontale à l'intérieur de la pellicule cinématographique représente le déroulement temporel du film qui met en scène une série de disputes ( $dispute^i$ ,  $dispute^{ii}$ ,  $dispute^{iii}$ , etc.) interdépendantes. Ces  $n$  disputes constituent le conflit familial, à savoir le

thème central du film, qui représente également le premier critère de choix pour la création de notre corpus.

Le deuxième critère de sélection des films est la date de sortie en salle. L'intérêt du travail n'étant pas historique, il nous a paru utile de nous concentrer sur un moment récent et moins étudié du cinéma français, d'où la sélection des neuf films cités plus haut. Comme il a été précisé précédemment, il s'agit d'une décennie très riche en terme de production mais qui ne présente pas forcément des films de qualité. C'est pourquoi, après avoir affiné la recherche, nous avons sélectionné des œuvres appréciées par les critiques, qui ont parfois obtenu des prix ou des nominations pour leurs acteurs ou pour le scénario. Ainsi, le troisième critère renvoie à l'appréciation de la critique qui ne correspond pas toujours à la nôtre.

Avant de présenter le dernier critère de choix, nous allons introduire la synopsis des films.

Le corpus s'ouvre sur *Ressources humaines*, réalisé par Laurent Cantet en 1999 et sorti en salle en 2000. Il raconte l'histoire de Frank, jeune diplômé dans une grande école de commerce de Paris, qui décide de rentrer chez ses parents, en Normandie, pour faire un stage dans l'usine où le père travaille comme ouvrier depuis trente ans. Suite à l'introduction de la loi sur les 35 heures, le chef de l'entreprise demande à Frank de mettre en œuvre une modulation du temps de travail. En réalité, il s'agit d'un plan de restructuration prévoyant le licenciement de douze personnes, dont son père. Les opinions divergentes de la famille sur l'attitude du chef et sur les conséquences de son plan, ainsi que des fondements idéologiques très divers font l'objet des disputes entre les parents et leur fils. Ainsi, les conflits social et familial se croisent dans le film qui a reçu quatre prix, dont celui de « Meilleure première œuvre » à la Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica de Venise et au César du Cinéma Français 2001, pour l'un de ses acteur (Jalil Lespert), « Meilleur espoir masculin », aux Lumières de la presse étrangère 2001 et au César 2001 et également le Prix Louis Delluc 2000 comme « Premier film ».

La même année, Claude Mauriéras réalise *Tout va bien, on s'en va*. Ce film raconte l'histoire de trois sœurs, Claire, Béatrice et Laure, qui vivent à Lyon. Le retour de Louis, le père, après quinze ans d'absence, gâte l'ambiance et bouleverse leurs vies. Chacune affronte à sa façon cette arrivée, mais les avis sur le comportement à adopter vis-à-vis du père divergent et les relations familiales paraissent troublées, du moins jusqu'à la mort de Louis. Plusieurs disputes se croisent dans le film nous fournissant une pluralité de points de vue sur l'histoire qui a été beaucoup appréciée par les critiques de presse.

Un an plus tard, Jacob Berger propose au public *Aime ton père* (2001), en compétition au Festival de Locarno. Léo Shepherd, un écrivain très connu, vit en pleine solitude dans un

village de Haute-Savoie. Il n'a aucun rapport avec Paul, son fils, et les conversations avec sa fille, qui habite chez lui, sont très sporadiques. Ayant obtenu le Prix Nobel de littérature, il se rend à Stockholm et Paul, profitant de la remise du prix, décide de le rejoindre : son but est de mettre en question l'attitude du père qui a provoqué la naissance d'une agaçante situation conflictuelle entre eux. La réaction de Léo ne répond pas aux attentes du fils qui réagit en séquestrant le père. Le conflit verbal débouche ainsi sur un conflit physique sans solution.

En 2003, *Père et fils* de Michel Boujenah est nommé aux César 2004 comme « Meilleure première œuvre » du cinéaste, mais aussi grâce à Pascal Elbé, « Meilleur jeune espoir masculin ». Elle raconte l'histoire d'un père de famille, Léo, qui désire la réconciliation de ses enfants. Pour ce faire, il simule une grave maladie et organise un voyage au Canada. Une intervention chirurgicale est le prétexte qu'il trouve pour provoquer l'occasion d'une confrontation entre eux. Au début la cohabitation n'est pas facile, mais les problèmes se résolvent au fur et à mesure qu'ils passent du temps ensemble et après une série de disputes cette famille retrouve la sérénité. L'opposition entre les frères s'accompagne d'un conflit plus marginal, celui entre les enfants et leur père, critiqué soit pour l'attitude adoptée lors de la maladie, soit pour la gestion des rapports avec ses enfants.

En 2006, Joachim Lafosse réalise *Nue propriété*, qui obtient 4 nominations à la Mostra de Venise (2006), dont un Lion Spécial pour l'aspect novateur du langage cinématographique. Une nomination aux Lumières de la presse étrangère 2008 pour Yannick Renier, « Meilleur espoir masculin ». Thierry et François, deux frères jumeaux de vingt ans, vivent avec leur mère dans une maison de campagne. Ils mènent une vie décidément tranquille, presque apathique, car ils ne s'occupent ni de contribuer aux tâches domestiques, ni de trouver un travail pour aider leur mère. Cette situation difficile à tolérer amène Pascale, divorcée de son mari, à vendre la maison pour aller vivre avec son compagnon. La réaction des deux enfants est fort différente et c'est justement à ce moment-là qu'un amour fraternel se transforme en guerre fratricide, laissant la mère et le père totalement impuissants face à la tragédie. Le film présente un conflit familial à plusieurs niveaux, entre les frères aussi bien qu'entre les parents, dont le manque d'autorité entraîne la ruine de la famille.

*Je vais bien, ne t'en fais pas* est sans aucun doute le film plus apprécié de la décennie. Réalisé par Philippe Lioret en 2006, il reçoit 7 prix et 8 nominations aux César 2007 : le César du « Meilleur acteur dans un second rôle » est attribué à Kad Merad, le César du « Meilleur jeune espoir féminin » à Mélanie Laurent, mais il est également nommé comme « Meilleur film français de l'année », « Meilleur réalisateur » et « Meilleure adaptation ». Aux Globes de cristal 2007 et aux Lumières de la presse étrangère 2007, Mélanie Laurent est

nommée comme « meilleure actrice » et aux Étoiles d'Or de la Presse du Cinéma Français 2007, elle obtiendra l'Étoile d'Or de la « Révélation féminine ». Dans le même Festival, *Je vais bien, ne t'en fais pas* reçoit aussi l'Étoile d'Or du Scénario. Ce film met en scène un drame. Rentrée des vacances en Espagne, Lili apprend que Loïc, son frère, a quitté la maison suite à une violente dispute avec leur père. La famille reçoit constamment des nouvelles du fils, mais les lettres reçues n'arrivent pas à convaincre Lili et l'attitude des parents non plus. Elle se dispute souvent avec eux pour leur complaisance et cela va provoquer finalement son départ de la maison. Après des nombreuses recherches en ville, elle part pour trouver son jumeau ailleurs et découvre la vérité : Loïc est mort et les parents lui mentent pour la protéger.

Sur la même teneur dramatique, *Un conte de Noël* raconte une histoire qui commence par la mort d'un enfant, Joseph, provoquée par une grave maladie génétique pour laquelle une transplantation de moelle aurait été nécessaire. Pour éviter la tragédie, les parents avaient conçu un autre enfant, Henry, mais sa moelle non plus n'était pas compatible et la transplantation n'a pas eu lieu. De cette mort précoce s'ensuit un conflit familial, une véritable rancune de l'aînée, Elisabeth, envers son frère, Henri, jusqu'au moment où, quelques années plus tard, leur mère, consciente d'avoir la même maladie que Joseph, décide de leur demander de l'aide. Seul Henri, le fils qu'elle n'a jamais aimé, peut l'aider. Voilà donc que profitant des fêtes de Noël, toute la famille se retrouve à Roubaix. Réalisé en 2008, Arnaud Desplechin obtient l'« Étoile d'Or du Réalisateur » et Jean-Paul Roussillon le César du « Meilleur acteur dans un second rôle ».

*Non ma fille, tu n'iras pas danser* fait également partie de notre corpus. Réalisé par Christophe Honoré en 2009, le film raconte l'histoire de Léna, jeune femme avec deux enfants, qui vient de divorcer de son mari et traverse une période assez compliquée. Pour cette raison, elle va passer les vacances chez ses parents mais, malgré ses espoirs, elle n'arrivera pas à se détendre. Annie, sa mère, a invité Nigel, l'ex beau-fils, à la maison pour tenter une réconciliation. Une surprise qui n'est pas appréciée par Léna et qui provoque son malaise. Les disputes entre mère et fille se succèdent l'une après l'autre au cours du film et s'unissent à celles de Léna et son ex-mari. Cette jeune femme est à la fois attaquante et attaquée car sa façon de vivre la vie et d'éduquer les enfants est fortement critiquée par la famille entière et constitue le noyau du conflit. Le jeu de Chiara Mastroianni lui permet d'obtenir une nomination comme « Meilleure actrice » aux Globes de cristal 2010. Cela s'ajoute à d'autres nominations pour la musique, le scénario et le cinéaste.

*Mères et filles* (2009) de Julie Lopes-Curval est le dernier film de notre corpus. Audrey est une femme de trente ans qui vit au Canada. Lorsqu'elle apprend sa grossesse, elle décide de

rendre visite à ses parents qui habitent dans le sud-ouest de la France. Le rapport avec eux, et notamment avec la mère, est assez conflictuel, mais le désaccord entre elles est assez retenu. Le spectateur s'aperçoit plutôt d'une difficulté dans la communication qui s'accroît véritablement lorsque Audrey trouve un cahier de sa grand-mère et qu'elle s'obstine à le feuilleter dans l'espoir de trouver des réponses sur une histoire de famille presque inconnue. En effet, Louise, la grand-mère, avait quitté sa famille dans les années 1950, alors que ses enfants étaient encore jeunes, sans jamais plus donner de ses nouvelles. Audrey décide alors de découvrir ce qui s'est passé réellement, mais son obstination dérange Martine, la mère, et sera la cause d'une série de disputes animées. Le nombre d'entrées, qui s'élève à 238 032, montre que le film a été très apprécié en France, bien qu'il n'ait pas reçu des prix.

Ces brèves synopses visaient à présenter les films, mais aussi à mettre en évidence le fait qu'il s'agit dans tous les cas de comédies dramatiques. En effet, tous les scénarios sont centrés sur une série de disputes qui marquent la relation parent-enfant, le rapport entre frères ou au sein d'un couple et qui ont lieu dans un contexte dramatique. Le genre cinématographique constitue le dernier critère de sélection.

Les scènes de disputes issues des œuvres cinématographiques mentionnées constituent notre corpus et se positionnent différemment dans la diégèse. Leur importance varie au cours du film. Nous éclaircirons ce point plus loin dans la thèse, lors de la présentation du déroulement d'une dispute et nous rentrons maintenant dans les détails du corpus en passant aux critères de sélection des scènes.

### **1.1.5 Sélection et classification des scènes de dispute : critères**

Dans les pages précédentes nous avons introduit les notions de *scène* et de *dispute*. Ce paragraphe vise à repérer les éléments nécessaires pour distinguer une scène de dispute d'autres types de scènes cinématographiques ainsi qu'à énumérer les critères de sélection et classification des scènes mêmes.

Le critère principal de sélection concerne le contenu des échanges conversationnels : pendant une conversation entre deux ou plus personnages, la présence d'éléments en opposition, d'un désaccord plus ou moins manifeste et notamment d'une certaine tension ont permis d'identifier les scènes de disputes du corpus en les distinguant d'autres scènes des films analysés qui s'avèrent moins pertinentes. D'ailleurs, le cœur d'une dispute est l'affrontement verbal, plus ou moins violent, qui amène les protagonistes à expliciter les raisons du désaccord en renvoyant à leur histoire commune.

En ce sens, la scène de dispute ne se détache pas complètement de son arrière-plan (le conflit structurant du film). Cependant, elle peut se classer suivant les trois axes d'analyse que nous allons examiner.

Le *cadre participatif* constitue le premier axe d'analyse, qui se décline suivant trois paramètres : le *nombre* des participants, la *typologie* des participants et les *relations* qui les unissent. Nos extraits représentent des dialogues, des trilogues et également des polylogues où le rôle des *tiers* modifie parfois le déroulement interactionnel<sup>9</sup>.

Le deuxième axe rend compte de la *structure* d'une dispute. Le *type* de dispute, l'explicitation d'un *élément déclencheur*, la *durée* de la dispute, son *positionnement* à l'intérieur du film et son *issue* représentent d'autres critères de sélection et classement.

Le corpus recueilli a mis en évidence qu'au cinéma deux types de dispute sont favorisées, l'une se manifestant verbalement, mais de manière retenue (dispute *froide*), l'autre extériorisée par des tons de voix très hauts (dispute *chaude*). Parfois, l'agressivité verbale peut se transformer en violence physique. C'est le cas des films *Père et fils* et *Nue propriété*, où deux frères se battent avant de clore la discussion.

Concernant l'*élément déclencheur*, il peut rester le même tout au long du film (*sujet structurant*) ou être remplacé par un élément déclencheur temporaire (*sujet apparent*) cachant une vérité connue par le public.

Le paramètre de la *durée* est également à prendre en compte. Elle varie entre 1 et 4 minutes suivant la présence d'une autre séquence narrative à l'intérieur du même segment temporel, la mise en scène d'une dispute complète ou *in medias res*, la portée de l'épisode dans l'économie de la diégèse.

Ce dernier point doit également être pris en compte lorsqu'on parle de *positionnement*, à savoir la façon dont les disputes sont distribuées à l'intérieur du film.

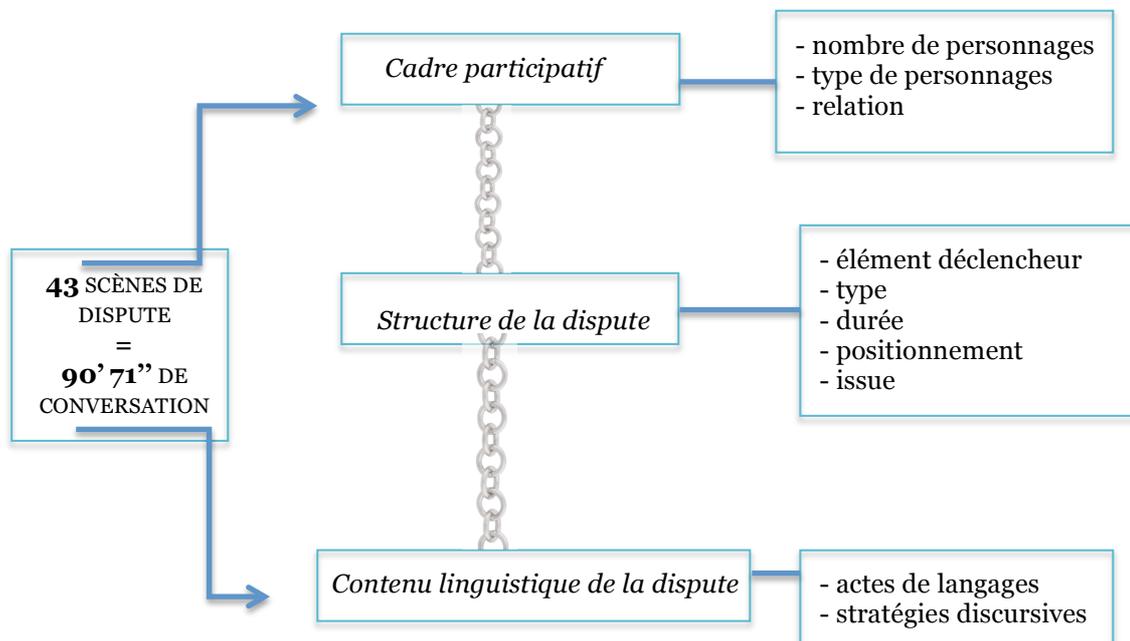
Nos extraits se situent en position initiale, intermédiaire et finale. Du positionnement dépendra l'organisation séquentielle des disputes et notamment leur issue. Et c'est justement l'*issue de la dispute* qui représente le dernier critère de classement, car la résolution ou la non-résolution du désaccord déterminent la possibilité d'une altercation suivante.

Le troisième axe d'analyse met l'accent sur le *contenu linguistique* des scènes de dispute. En ce sens, les actes de langage et les stratégies discursives sont repérés en tant qu'indicateurs de la colère, du chagrin et de toute autre émotion ressentie par les participants au cours de la dispute.

---

<sup>9</sup> Nous étudierons en détail ces notions dans le paragraphe 2.2.3 et suivants de la deuxième partie du travail.

Le tableau suivant montre de manière schématique ce qui a été dit ci-dessus :



Ces paramètres d'analyse seront repris dans la deuxième partie de cette recherche (chapitres 1 et 2) où nous focaliserons l'attention sur les caractéristiques linguistiques de la dispute familiale au cinéma et sur son organisation séquentielle (ouverture, corps, clôture). Suivra un paragraphe (2.4, Partie II) entièrement consacré à un cas prototypique d'affrontement direct qui, comme nous l'avons écrit plus haut, est le cœur de la plupart des disputes.

### 1.1.6 La transcription d'une scène de dispute

Le dernier point de ce chapitre concerne la transcription. Au lieu d'utiliser les scénarios des films, nous avons préféré transcrire les répliques oralisées des personnages, puisqu'il est important pour notre travail de faire ressortir certains traits typiques de l'oralité qui ont lieu dans les productions des acteurs et qui n'apparaissent pas dans le script du film. En effet, une comparaison entre un relevé des dialogues de *Mères et filles* disponible en ligne et la transcription que nous en avons faite a montré des différences remarquables. Si ces différences ne remettent pas en question la bonne réception du film de la part du spectateur, elles justifient la nécessité d'utiliser les outils interactionnistes pour l'analyse des dialogues filmiques et pour bien comprendre comment se déroule une dispute familiale du point de vue

conversationnel, quels éléments linguistiques entrent en jeu et comment les participants coopèrent dans la progression du discours conflictuel.

Les premières recherches révèlent qu'au cinéma, même dans des situations polylogales, les personnages produisent rarement un chevauchement, et cela afin d'assurer l'intelligibilité des échanges. En revanche, on trouve d'autres phénomènes typiques de l'oralité : faux départs, hésitations, bégaiements. Ces phénomènes ne sont pas présents dans le script et les acteurs les réalisent lorsqu'ils jouent pour rendre plus spontanée une situation fictionnelle.

Puisqu'il s'agit de scènes cinématographiques, on pourrait affirmer que les éléments non verbaux de la scène doivent être pris en compte lors de sa transcription. Nous avons choisi de retranscrire les gestes qui seuls sont pertinents pour l'analyse. Il faut préciser, en effet, qu'une transcription multimodale aurait déplacé l'intérêt de la recherche alors qu'une transcription orthographique minimale [Levinson 1983] répond suffisamment à nos besoins.

Nous avons donc utilisé la convention ICOR 2007 du laboratoire lyonnais ICAR qui nous a accueilli pendant nos recherches. Leur transcription orthographique se focalise davantage sur les échanges des participants et permet de mener des analyses linguistiques très fines. À l'aide du logiciel de traitement audio *Audacity* et vidéo *QuickTime Player 7 Pro*, nous avons isolé, extrait et transcrit les 43 scènes de dispute. La mise en relief de certains des aspects prosodiques, tels que les intonations montantes et descendantes ou encore l'insistance sur des segments particuliers d'un mot, s'est imposée par le type de corpus choisi. Les tours de paroles entre deux participants en colère se déroulent souvent sur des tons agressifs qu'une transcription précise ne peut pas cacher. Toutefois, nous n'avons pas effectué une transcription basée sur une analyse faite à l'aide d'un logiciel de traitement de signal.

Voici, à titre d'exemple, un extrait de transcription issu du film *Mères et filles* et suivi du texte de dialogue, tel qu'on le trouve sur Internet. Nous préciserons par la suite les conventions de transcriptions.

**((2009\_MF \_\_ DisputeFUSIN))**  
**Nombre de participants : 2**

**(00:07:43)**  
MAR tout va bien/  
AUD j'ai du mal à me concentrer dans ma chambre  
(0.9)  
MAR ah y a beaucoup de bronchites en ce moment  
(2.8)  
AUD ce matin j` suis passée d`vant la maison de grand-pè:re/ elle est  
AUD vide non/

(0.9)  
MAR c'est^inhabitable\  
(2.8)  
AUD .h si je reste ici j`vais rien faire/  
MAR mais tu viens d'arriver/  
(1.0)  
MAR tu peux te détendre deux jours et:\ (0.7) reprendre ensuite: ton  
travail  
(3.2)  
AUD tu m`demandais toujours d' t'accompagner quand t' allais voir grand-  
père  
(1.2)  
AUD comme si tu voulais pas rester seule avec lui  
(5.9)  
MAR >j' te demandais de m'accompagner pa' ce qu'il voulait t' voir/<  
(2.9)  
MAR ah oui/  
(1.1)  
MAR il t'aimait beaucoup/  
(1.0)  
MAR il a toujours demandé d' tes nouvelles  
(0.8)  
MAR tu l' sais très bien/  
(2.8)  
AUD alors il serait certainement content que je sois dans sa maison  
(4.1)  
AUD .h: je pouvais pas v'nir à l'enterrement\  
(0.8)  
AUD .h: je pouvais vraiment pas à c` moment-là (.) (00:08:43) .h je  
regrette de pas avoir été auprès de toi\  
(1.0)  
AUD je travaille beaucoup d'puis deux ans j`suis désolée:  
(1.0)  
AUD là aussi c'est pas prévu  
(0.7)  
AUD un ingénieur vient d' trouver un système très inventif pour  
économiser encore plus l'eau c'est un très beau PROjet (.) EXcuse-moi  
j'ai besoin de silence\  
(0.6)  
MAR ne finis pas comme une vieille fille\  
(6.3)  
MAR bon je retourne travailler  
(2.9)  
MAR les clés sont dans la cuisine/  
(1.2)  
MAR c'est le trousseau avec la fusée d`tintin

La transcription de l'oralisation des répliques met en évidence certains traits de l'oral que le relevé ne prend pas en compte ; les pauses, par exemple, ne sont pas indiquées par leur timing, mais par les points de suspension. La ponctuation exprime également la prosodie – ce qui n'est pas le cas dans notre transcription – et les dissemblances dans la transcription de certains tours témoignent de la différente sensibilité auditive dont on parlait plus haut.

Voyons en détail la transcription du relevé des dialogues :

## 11. EXT. JARDIN MAISON PARENTS - JOUR

MARTINE  
Tout va bien ?

AUDREY  
J'ai du mal à me concentrer dans ma chambre...

MARTINE  
Oui, j'ai beaucoup de bronchites en ce moment...

AUDREY  
Ce matin, je suis passée devant la maison de grand-père... Elle est vide, non ?

MARTINE  
C'est inhabitable.

AUDREY  
Si je reste ici, je ne vais rien faire.

MARTINE  
Mais tu viens d'arriver... Tu peux te détendre deux jours et reprendre ensuite ton travail...

AUDREY  
Tu me demandais toujours de t'accompagner quand tu allais voir grand-père, comme si... comme si tu ne voulais pas être toute seule.

MARTINE  
Je te demandais de m'accompagner parce qu'il voulait te voir.  
Oui, il t'aimait beaucoup, il a toujours demandé de tes nouvelles. Tu le sais très bien...

AUDREY  
Alors il serait certainement content que je sois dans sa maison.  
Je ne pouvais pas venir à l'enterrement. Je pouvais vraiment pas à ce moment-là et je regrette de ne pas avoir été auprès de toi... Je travaille beaucoup depuis deux ans, je suis désolée... Là aussi c'est pas prévu, un ingénieur vient de trouver un système très inventif pour économiser encore plus l'eau... C'est un très beau projet... Excuse-moi, j'ai besoin de m'isoler pour travailler.

MARTINE  
Tu parles comme une vieille fille.  
Bon... Je retourne travailler. Les clés sont dans la cuisine, c'est le trousseau avec la fusée de tintin.

Ce relevé de texte nous sert d'exemple pour introduire les conventions de transcription adoptées<sup>10</sup>. Le style discursif s'avérant peu approprié à ce type d'explication, nous allons les énumérer de façon schématique en ajoutant celles qui n'apparaissent pas dans cet extrait mais qui se trouvent dans notre corpus :

((2009_MF_DisputeJardin))	titre de l'extrait
23	numéro de ligne
MAR	les initiales représentent le locuteur
(00:07:43)	timing du début de l'extrait
(5.9)	durée d'une pause mesurée en secondes
(.)	micropause (pause de moins de 0.5 secondes)
/	intonation montante
\	intonation descendante
> <	accélération du débit
^	liaison entre deux mots
'	élision non standard
:	allongement d'un son
:::	allongement plus important du son
EXcuse-moi	insistance sur un segment du mot
.h	soupir
h.	aspiration
&	enchaînement immédiat entre les deux tours de parole
[	début d'un chevauchement de parole
]	fin d'un chevauchement de parole
(xxx)	passage inaudible
( <i>rires</i> )	rires
hm	émissions vocales de type « hm »
(( <i>italique</i> ))	description des actions et autre élément non verbal pertinent
(à X)	indique à quel destinataire s'adresse le locuteur
voil-	le tiret indique l'interruption d'un mot

---

<sup>10</sup> Toutes les transcriptions sont rédigées en Courier New 10.

Les conventions de transcription concluent ce chapitre introductif dont le but était de présenter l'objet d'étude, le corpus et les critères de sélection des scènes qui seront analysées en détail plus loin. Les notions de « dispute chaude » et « dispute froide » définies dans ce chapitre seront reprises tout au long du travail analytique de la seconde partie de cette recherche.

## 1.2 Cadre théorique

Dans ce qui suit, nous proposons un aperçu théorique des disciplines qui s'avèrent fondamentales pour l'étude linguistique des scènes de dispute familiale que nous avons sélectionnées. En partant de l'Analyse du discours en interaction, nous nous arrêterons sur les notions principales de la pragmatique conversationnelle, à savoir les actes de langage. Suivra un panorama consacré à l'analyse des conversations et conclura le chapitre une description de l'approche sociologique à la conversation de Goffman.

### 1.2.1 L'Analyse du Discours en Interaction

L'Analyse du discours en interaction (dorénavant ADI) est une branche de recherche développée surtout en France à l'instar des travaux de Kerbrat-Orecchioni [1990-1992-1994, 2011]. Contrairement à l'« analyse conversationnelle » (*conversation analysis*), dorénavant AC, développée principalement en aire anglo-américaine grâce aux travaux de Sacks [1992] et Schegloff<sup>11</sup>, l'ADI refuse d'affirmer que le discours-en-interaction puisse être ramené uniquement et simplement au phénomène de l'alternance de tours, tout en reconnaissant que celle-ci est bien une caractéristique typique de l'interaction verbale. Elle considère en effet le discours-en-interaction comme un phénomène plus complexe, dont le but est la construction collective du sens. Cette construction du sens vise au maintien des liens sociaux et constitue le véhicule primaire de ce que les sociologues américains Berger et Luckmann [1996] ont appelé la construction sociale de la réalité. De plus, différemment de la AC, qui rejette l'héritage de l'analyse du discours [Levinson 1983 : 286-294], l'ADI se situe dans le sillage de cette approche, considérant que le discours-en-interaction, tout en étant caractérisé par des spécificités qui lui sont propres, liées à l'oralité et aux dynamiques de l'interaction, partage avec d'autres types de discours toute une série de stratégies communicationnelles et d'actes langagiers. Cependant, avec Kerbrat-Orecchioni [2011 : 9-10], on peut constater le paradoxe selon lequel la forme la plus importante de communication interpersonnelle, le langage verbal, n'a été considérée en France et en Europe continentale comme un objet digne d'enquête scientifique que dans les années 1980. Cela est dû au pouvoir que la tradition philologique a exercé sur les études linguistiques et littéraires. En ce sens, l'analyse du discours écrit, ou en tout cas monologal, a elle-même précédé l'analyse du discours-en-interaction ou dialogal.

---

<sup>11</sup> Pour une synthèse de sa pensée, voir Schegloff [2007].

### 1.2.1.1 Interaction et discours en interaction

Suivant Kerbrat-Orecchioni [2011 : 14], on peut définir le discours-en-interaction comme « *le vaste ensemble de pratiques discursives qui se déroulent en contexte interactif, et dont la conversation ne représente qu'une forme particulière* ».

Ainsi, il faut éclaircir au préalable la notion d'« interaction ». Cette notion a une étendue très large, puisque elle est à la base de plusieurs branches des sciences de la nature – de la physique à la biologie, en passant par la cybernétique – ainsi que des sciences humaines et sociales – de la psychologie à la sociologie, en passant par l'anthropologie et aussi par l'économie avec la théorie des jeux<sup>12</sup> – en ce qui concerne les relations entre êtres humains. Cependant, toute notion d'interaction ne peut pas se passer de l'idée d'action et de rétroaction (*feedback*), d'influence mutuelle ou d'action conjointe, dont les résultats dépendent d'une causalité non linéaire et tendent ou non vers un point de stabilité.

Quant aux interactions communicatives, qui nous intéressent de près, celles-ci peuvent être de deux types [Kerbrat-Orecchioni 2011 : 15] :

- interactions non verbales
- interactions verbales ou conversationnelles

L'ADI s'intéresse à ces dernières, bien que tenant compte de l'importance des premières dans toute interaction, et surtout comme complément des interactions verbales (les signes du corps accompagnant la parole, par exemple).

La définition d'interaction conversationnelle paraît elle aussi problématique, dans la mesure où on va de la position radicale de Erving Goffman [1973 : I, 23], selon lequel ce type d'interaction présuppose le face à face, à la position également radicale, mais opposée, de Dominique Maingueneau [1998 : 40], d'après lequel toute forme de discours, y compris un texte écrit, est par essence interactif, contenant explicitement ou implicitement un auditeur auquel il s'adresse. Or, d'une part la position de Goffman apparaît comme particulièrement datée, excluant du domaine de l'interaction communicationnelle des formes aujourd'hui très fréquentes – ou devenues plus importantes qu'autrefois surtout grâce aux technologies de communication mobile – d'interaction. L'on songe aux conversations téléphoniques, par exemple. D'autre part, des positions telles que celle de Maingueneau impliquent que l'on estompe des différences importantes entre les types de discours.

Une première distinction à ce propos est celle entre les couples suivants [Kerbrat-Orecchioni 2011 : 16] :

---

12 Cf. par exemple les travaux de Binmore [2007 ; 2012] ; en français : Binmore [1999].

- monologique / dialogique
- monologal / dialogal

Un discours se dit monologique lorsqu'il contient une seule voix, celle du locuteur-écrivain ; il se dit dialogique lorsque il convoque au cours de son déploiement plusieurs voix (par exemple un auditeur fictif auquel il pose des questions et fait prononcer des réponses). En revanche, l'on parle de discours monologal lorsqu'il est produit par un seul locuteur *in vivo* et de discours dialogal lorsqu'il est produit par plusieurs locuteurs. Un texte comme par exemple une récolte de « Leçons » au cours desquelles l'auteur s'adresse à ses étudiants en les vous-voyant et adopte l'expédient rhétorique d'imaginer des questions posées par les mêmes étudiants, pour proposer ensuite ses explications, est bien dialogique sans être dialogal. Ainsi le philosophe russe Mikhaïl Bakhtine [1973] a proposé une distinction des genres littéraires, tels que les romans et les poèmes épiques, en dialogiques et monologiques, considérant comme dialogiques ceux qui, au cours de la narration, établissent une sorte d'interaction avec d'autres « voix » provenant d'autres ouvrages littéraires ou d'autres auteurs (hétéroglossie ou polyphonie). Le discours épique, tout comme le discours scientifique, est au contraire monologique car il est l'oeuvre d'une seule voix d'autorité ou d'une seule tradition qui contrôle tout le texte.

On peut situer en outre les actes de parole sur deux axes, susceptibles de révéler les différences dont on a parlé :

- l'axe monologal / dialogal
- l'axe non interactif / interactif

Cette distinction peut être visualisée dans le graphique suivant :



Figure 1. Types d'actes de parole

Comme on peut voir en examinant les quatre régions délimitées par les deux axes, le discours-en-interaction est à la fois dialogal et interactif. En effet, ce genre de discours implique qu'il existe une véritable alternance de parole (aspect dialogal) et que le destinataire d'un discours est en mesure d'influencer le locuteur au cours du déroulement du discours, obligeant ce dernier à modifier son propos en fonction des signaux – verbaux et non-verbaux – lancés par le destinataire (aspect interactif). On constate que le discours-en-interaction ne peut pas se réduire au cas du face à face, surtout à cause des possibilités offertes par les vieilles et nouvelles technologies : on songe non seulement au téléphone, mais aussi aux interviews en direct radio, aux interventions du public pendant des émissions radio ou télévisées, aux téléconférences, etc.

On peut situer le discours confié à un texte écrit à l'extrême opposé (région III), car il est le produit d'un seul émetteur (aspect monologal) : le public des lecteurs et leurs « horizons d'attentes » sont en quelque sorte présumés par l'auteur, mais ils ne peuvent pas l'influencer directement au cours de l'écriture (aspect non-interactif). Cela ne revient pas à dire que cette forme de discours ne peut pas contenir des aspects dialogiques.

Concernant les formes hybrides, on constate qu'un échange de lettres ou de courriel est

bien dialogal. Cependant, il n'y a pas d'interaction lorsque chacun des correspondants écrit son message (région IV). Par contre, l'échanges de messages courts par « tchat » ou par « textos » – ce qui est désormais possible sur des dispositifs mobiles – représente une forme de communication écrite non-interactive, pourtant très proche du discours-en-interaction, du moment où la vélocité de rédaction des messages, la possibilité du destinataire d'envoyer des rétroactions immédiates sous forme aussi bien de texte que, par exemple, d'icônes, points de suspension, acronymes, etc., enfin le croisement non ordonné de questions et des réponses, peuvent influencer de façon imprévisible le discours de l'émetteur pendant sa formulation.

On trouve également des formes de locution monologale qui contiennent un degré plus ou moins marqué d'interactivité (région II), comme par exemple les conférences ou les discours devant un public, où l'orateur peut se sentir obligé de modifier le texte écrit ou la trace qu'il avait préparé en fonction des réactions – encore une fois verbales et non verbales – de l'auditoire.

Ainsi, si l'ADI s'intéresse au discours-en-interaction, on peut dire que les différents types de celui-ci dépendent du degré d'interaction et du degré d'engagement que ces discours possèdent [Kerbrat-Orecchioni 2011 : 18]. En ce sens, on pourrait redessiner la partie supérieure de la figure 1, en plaçant les types de discours-en-interaction le long d'un axe « mesurant » le degré d'interaction. On situerait donc plus loin par rapport au schéma originel la conversation en face à face, où le degré d'interaction est beaucoup prononcé, et les interviews. Les coups de téléphone se trouveraient dans une position intermédiaire et les tchats juste en deçà du zéro, pour les raisons que nous avons signalées auparavant. En revanche, les textos se positionneraient sur la droite des tchats, compte tenu de la parcimonie qu'ils induisent en fonction de leur coût pour l'utilisateur (figure 2).

La figure suivante exemplifie les différences de degré dont on a parlé : la position relative des types de DI par rapport à l'axe de l'interaction contient un certain degré d'arbitraire car elle ne répond à aucun critère quantitatif, voir même objectif, et d'autres types de DI manquent sûrement à l'appel. Mais l'idée qu'elle suggère est bien là. Par exemple, la conversation et le coup de téléphone partagent à peu près le même type d'alternance de parole, mais non le même degré d'interaction, ne serait-ce que pour l'absence des signes non-verbales. C'est le cas aussi des interviews à la radio où l'interaction est soumise à un contrôle majeur, puisqu'on peut négocier auparavant les sujets de discussion, pré-annoncer les questions à l'interviewé, qui a ainsi le temps de préparer sa réponse.

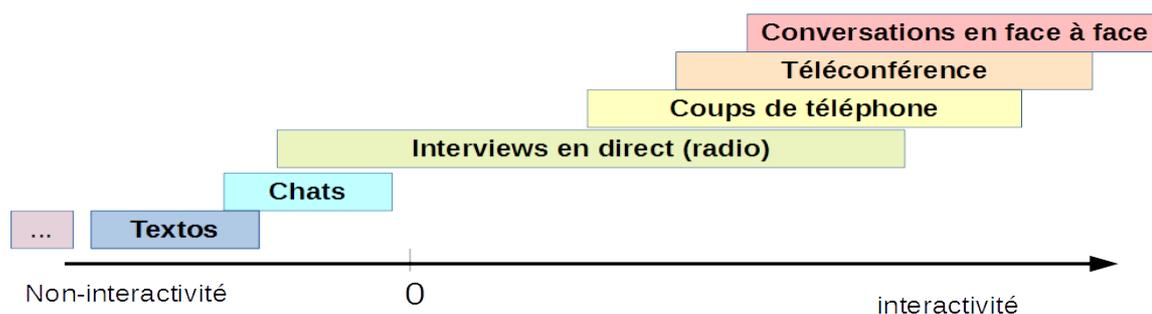


Figure 2. Degrés d'interaction et types de discours-en-interaction

Il faut ajouter qu'à l'intérieur de chaque type il peut y avoir une variété plus ou moins ample de combinaisons de degré d'interaction. Par exemple, les interviews en direct peuvent ressembler plus à une conversation ou plus à une interview par écrit, selon le degré de liberté accordé au préalable à l'intervieweur. Ainsi, l'interaction varie dans les conversations en face à face en fonction de l'acceptation par les dialogueurs de règles plus ou moins strictes de politesse ou de codes déontologiques professionnels. C'est pour cela que nous avons choisi de représenter les types de discours-en-interaction par le biais d'histogrammes – à l'occasion partiellement superposés – plutôt que par une coordonnée ponctuelle<sup>13</sup>.

Ce classement des types de discours sert aussi à montrer que l'ADI, par rapport à l'analyse du discours monologal, s'intéresse à certains aspects que le monologue ne possède pas, tels que les mécanismes de construction des tours, les négociations conversationnelles [Kerbrat-Orecchioni 2011 : 19], ainsi que le rôle des règles de politesse et les conflits qui surgissent lorsque les règles conversationnelles ne sont pas respectées.

Nous avons à affaire à une co-construction du discours-en-interaction lorsque les participants coopèrent pour produire un objet final qui est une conversation [Kerbrat-Orecchioni 2011 : 20]. Cependant, il ne faut pas donner au mot « coopérer » la signification d'une volonté complètement consensuelle, car il est vrai qu'en situation de conflit le résultat final existe, mais celui-ci est l'opposé d'un produit coordonné. Dans tous les cas, la tâche de l'ADI est celle de « mettre au jour les mécanismes adaptatifs de co-construction du discours » [Kerbrat-Orecchioni 2011 : 21].

<sup>13</sup> On peut très bien imaginer une recherche dans laquelle on demande à un groupe d'experts ou d'étudiants de classer une série de conversations (ou d'interviews, etc.) sur des échelle de 1 à 10 par rapport à cet axe. La représentation de la figure 2 pourrait alors avoir une base quantitative.

### 1.2.1.2 Des données aux règles

Aussi bien l'ADI que l'AC se réclament d'une approche fondamentalement positiviste et inductive, qui part des données – des échantillons réels de conversation – pour parvenir aux règles. Cependant, l'interprétation des matériaux ainsi rassemblés demande un effort de type herméneutique qui ne se limite pas au constat de fréquences et des variances, d'où la définition attribuée à la méthode de recherche de l'ADI comme méthode hybride.

Les données de l'ADI sont les échantillons de discours représentatifs des phénomènes que l'on vise à étudier. Les données principales sur lesquelles travaillent les spécialistes de ce type d'analyse sont les « données naturelles », c'est-à-dire les échantillons de discours existant en l'état. Dans ce cas, le chercheur est absent au moment où ces données sont collectées (par exemple, des voix enregistrées dans une salle d'attente). Il peut cependant y avoir aussi des « données élicitées », c'est-à-dire provoquées par le chercheur, par exemple à travers des entretiens. Ces dernières peuvent être aussi authentiques que les données naturelles, à condition que l'on n'oblige pas les interviewés à imaginer des situations fictives dans lesquelles ils devraient réaliser certains actes. Dans ce cas la validité des résultats est limitée par l'absence d'une contextualisation réelle, ce qui peut inciter les sujets à utiliser des formules toutes faites [Kerbrat-Orecchioni 2011 : 24-25]. Le chercheur peut aussi être présent mais rester anonyme : dans ce cas il y a une composante « jeu de rôle » dans la collecte des données [Kerbrat-Orecchioni 2011 : 25-26].

Il y a enfin un troisième type de données, qui ne sont pas authentiques, mais auxquelles il peut être utile d'appliquer les techniques de l'ADI pour vérifier l'existence de certaines règles : il s'agit d'une part des exemples inventés par le chercheur, puisant dans sa mémoire et dans sa compétence linguistique, et d'autre part des conversations empruntées à la littérature, au cinéma et au théâtre. Comme précisé plus haut, notre analyse se concentre sur le troisième type de données, notamment celles provenant de sources cinématographiques.

Le discours-en-interaction se distingue aussi des autres formes de discours du fait qu'il se réalise toujours à l'oral, véritable dimension dans laquelle l'alternance de tours de parole et l'interaction peuvent déployer leur pouvoir d'action. L'oral possède les propriétés suivantes :

- existence d'un contact direct entre les interlocuteurs, auditif et dans la plupart des cas visuel. Cette caractéristique implique en même temps [Kerbrat-Orecchioni 2011 : 29-32] :
  - un degré élevé d'*implication* du locuteur ;
  - un degré également prononcé d'*inscription* du destinataire dans le discours ;
- le fait que des énoncés en soi polyvalents prennent leur signification en fonction du

contexte dans lequel ils sont prononcés (fonctionnement « indexical » ou pratique « située ») ;

- exemple : « je vous écoute » dans un magasin, dans un examen, dans un entretien de travail, etc. ;
- concomitance entre planification et émission du discours (parole spontanée) ;
- caractère multicanal et plurisémiotique (ou multimodal) : la communication orale exploite plusieurs canaux sensoriels (ouï et vue) et plusieurs systèmes sémiotiques (verbal, para-verbal – prosodie – non-verbal – microgestualité).

Parmi les procédés caractéristiques de l'oral on peut nommer les suivants :

- les ponctuels (« Alors, ... » ; « ... bon ... » « ... quoi ... » ; etc.) ;
- les marqueurs d'hésitation (phatème « euh ») ;
- abondance de formules meta-discursives marquant la forte implication du locuteur (« je voudrais d'abord commencer par dire »)
- présence de formules d'inscription du destinataire (phatème « hein », « n'est-ce-pas ? », appel au destinataire sous forme de « vous », etc.) ;
- des constructions bancales qui marquent le caractère improvisé du discours.

Ces caractéristiques de l'oralité sont donc au centre du discours-en-interaction. Cependant, celui-ci présente d'autres particularités, puisqu'il se construit dans l'alternance de tours de parole, à l'aide d'éléments susceptibles de favoriser la gestion des tours de parole : des « signaux d'écoute » tels que des « continueurs » (un « oui » qui ne sert pas à répondre à une question, mais à confirmer ce que le locuteur a affirmé et à l'inviter à continuer), des expressions de participation émotive (« ah oui », « ah »), des expressions à valeur polysémique comme le « voilà » ou, de nouveau, le « oui ». Ce dernier, avec son opposé, le « non », présente dans le discours-en-interaction des particularités qui sont liées au caractère improvisé et à la participation émotive des interlocuteurs. On retrouve ici l'une des différences les plus remarquables avec la langue écrite et le discours monologique, car seule la première des deux alternatives, sanctionnée par la grammaire, se retrouve en français et dans la plupart des langues européennes, correspondant par ailleurs à une culture qui a fait de la sincérité, de l'honnêteté et de l'esprit critique et dialectique des vertus à cultiver. Le « oui » et le « non » peuvent répondre aux énoncés du locuteur de deux manières différentes :

- suivant la valeur modale, positive ou négative, de la proposition que le « pro-

phrase » représente. C'est la réponse typique aux « yes/no questions » à l'anglaise. Par exemple, à une affirmation telle que « nous ne sommes pas en retard, n'est-ce pas ? », la réponse « non » (accompagnée d'un ton rassurant) signifie que l'auditeur confirme qu'ils ne sont pas en retard, et la réponse « oui » (sur un ton inquiet) que d'après ce dernier le retard existe bel et bien.

- Suivant un critère interactif exprimant soit agrément soit désagrément. C'est une façon de répondre codifiée dans la langue et dans la culture japonaise : ici, le fait de nier ce que l'autre a affirmé n'est pas considéré comme moralement légitime. En revanche, on peut exprimer modestement une opinion subjective d'agrément ou désagrément avec l'affirmation du locuteur. Pour continuer notre exemple, la réponse « oui » signifie dans ce cas que l'auditeur est d'accord avec le locuteur, confirmant ainsi que les deux ne sont pas en retard, tandis que la réponse « non » signifierait que d'après l'auditeur les deux sont en retard. On retrouve souvent cette modalité dans le discours-en-interaction en français, si bien qu'une telle réponse peut donner lieu à des équivoques et demander une correction immédiate (« oui, je veux dire, non »).

On trouve également dans le discours-en-interaction des mécanismes de co-construction du discours par intégration dans des tours de parole successifs d'informations qui obligent le locuteur à corriger son propos initial et à mieux comprendre le point de vue de l'autre.

Une place importante est occupée par les mécanismes « raté-réparation » : dans la langue parlée, une fois qu'on a affirmé quelque chose de faux, on ne peut pas l'effacer, on peut seulement corriger le propos. Celle-ci est une caractéristique de l'oral en général. Cependant, dans le discours-en-interaction les mécanismes de réparation sont plus complexes et l'on peut distinguer des « auto-réparations », des « hétéro-réparations », ainsi que des auto ou hétéro-réparations « auto-initiées » ou « hétéro-initiées ». Les « ratés » ou accidents de parole ont trouvé en littérature plusieurs explications [Kerbrat-Orecchioni 2011 : 45-47] : psychologique (expression d'un malaise) ; cognitive (liés à l'improvisation) ; interactive (réaction à une baisse d'attention de l'auditeur). Probablement les trois explications coexistent, chacune d'entre elles ne pouvant expliquer qu'un certain pourcentage de cas de figure.

Une autre caractéristique du discours-en-interaction consiste en l'emploi massif de particules de l'oral pour marquer des passages cruciaux dans l'organisation des tours de parole et dans l'interaction. Il s'agit de mots tels que : donc, voyons, alors, bon, hein, écoutez, attends, etc. Ces mots ont fait l'objet, dans le discours oral, d'un processus de grammaticalisation, au terme duquel ils perdent leur valeur lexicale primitive et acquièrent

une fonction grammaticale ou morpho-syntactique, comme particules ayant comme caractéristique une plus haute fréquence, un isolement syntactique, une modification de position et parfois une réduction phonétique et une perte de pluralisation (ex. « attends » en début de phrase même si adressée à plusieurs personnes) [Kerbrat-Orecchioni 2011 : 50-55]. Les fonctions de ces particules sont souvent multiples, pouvant aller de l'interruption momentanée de l'activité de l'un des interlocuteurs, à la réaction à une tentative d'interruption, à une demande de précision, à l'expression d'une protestation (« voyons ! »), à l'introduction d'une réfutation.

Une analyse des données de la conversation est susceptible de généralisation, pouvant aboutir à la formulation de règles propres au discours-en-interaction, des règles d'origine pragmatique mais qui sont progressivement grammaticalisées.

### 1.2.1.3 Les unités

Les objets sur lesquels les règles propres au discours-en-interaction opèrent sont appelés « unités ».

Les « tours de parole » représentent les unités les plus simples. Mais les tours comme les TCUs [*turn constructional units*] sont un *moyen*, non une *fin* : la cohérence d'une conversation repose non sur l'enchaînement des tours, mais sur celui des unités fonctionnelles que les tours véhiculent, à savoir les « interventions » et les « échanges » [Kerbrat-Orecchioni 2011 : 58-59].

Nos passerons donc à examiner ces unités plus profondes qui sont les interventions et les échanges. Une séquence peut comprendre un certain nombre de tours, et un nombre différent d'échanges et d'interventions. L'intervention est l'acte de l'*un* des interlocuteurs dans un échange. Ce dernier est la plus petite unité construite par au moins *deux* participants. Les tours ne sont pas, quant à eux, la simple unité supérieure des échanges, car plusieurs échanges peuvent s'étendre sur un même tour ou être imbriqués sur des tours non-adjacents, car interrompus par d'autres échanges qui occupent les tours, ou une partie des tours précédents [Kerbrat-Orecchioni 2011 : 61-62]<sup>14</sup>.

Pour comprendre la nature des interventions et le type d'échanges qu'elles engendrent, il convient de se rapporter à la notion d'« acte de langage » (*speech act*), basée sur les travaux de Austin [1962] et Searle [1969]. D'après cette théorie, tout énoncé communique un contenu, mais il est en même temps un acte, visant à modifier le cours des événements d'une certaine

---

<sup>14</sup> Cela porte Kerbrat-Orecchioni [2011 : 59-61] à remettre en question la validité de « paire adjacente », notion très chère à la *Conversation Analysis*.

manière. Un énoncé a trois types de valeur : locutoire (l'énoncé), illocutoire (l'intention communicative) et perlocutoire (l'effet de l'acte de langage sur l'interlocuteur). C'est surtout à l'aspect illocutoire que se réfère la nature « pratique » d'une proposition. Par exemple l'expression « c'est tard » peut énoncer une opinion du locuteur sur l'état du temps passé (locution) et l'intention de persuader l'auditeur qu'il doit se dépêcher (illocution). Dans le discours-en-interaction, le tour de parole (T1) contenant cette expression contient donc deux interventions (I1 : « je t'informe que nous sommes en retard » ; I2 : « je te prie de te dépêcher »). Ainsi, la réponse de l'interlocuteur (T2) peut contenir une séquence de deux interventions, par exemple « t'as raison [I3], je vais me dépêcher [I4] ». Ces deux tours de parole contiennent donc deux échanges :  $E1=I1+I3$  et  $E2=I2+I4$ <sup>15</sup>.

L'ADI ajoute à la théorie classique de la fonction illocutoire des actes de langage la question de la valeur conversationnelle des énoncés, qui dépend de la séquence des tours de parole [Kerbrat-Orecchioni 2011 : 65]. Par exemple, un énoncé sur le temps ou une question sur la santé de la famille peuvent avoir une fonction d'« ouvreur » d'une conversation ; un vœu un rôle de « clôtueur ». On ajoute à cela la valeur relationnelle des énoncés, qui dépend du caractère interactif des conversations. Par exemple, alors qu'un énoncé sur le temps peut communiquer embarras ou prise de distance, un énoncé sur l'état de santé peut avoir une valeur d'« amadouer », attirant la sympathie de l'auditeur [Kerbrat-Orecchioni 2011 : 66]. Il faut dire cependant que les actes de langages diffèrent des actes non-langagiers pour une raison évidente : alors que les actes non langagiers transforment directement l'environnement, les actes langagiers ne le transforment éventuellement qu'indirectement, par le biais de leur sémiotisation [Kerbrat-Orecchioni 2011 : 68-69], d'une part, et du consentement de l'auditeur d'autre part. La fonction illocutoire ou conversationnelle d'un acte doit en effet être perçue par l'auditeur, qui est appelé à en interpréter les signes, tandis que c'est ce dernier qui, à l'occasion, au terme du processus d'interprétation, peut donner lieu à l'action prévue par le locuteur. Dans l'exemple précédent, l'auditeur doit (1) comprendre que l'expression « c'est tard » veut signifier l'ordre « dépêche-toi » et (2) accepter de se dépêcher. De même, l'expression « comment va ta famille ? » demande de l'auditrice qu'elle comprenne que le locuteur veut engager une conversation, et qu'elle accepte de s'engager dans cette conversation.

Pour conclure sur la question des unités, il convient de rappeler d'autres distinctions utiles, telles que la distinction entre actes de langage (un seul énoncé), « actions » (une séquence à

---

<sup>15</sup> Nous traiterons la question des actes de langage de manière plus approfondie au cours du paragraphe 1.2.2

l'intérieur d'une interaction) et « événements de communication » (lorsque l'activité est coextensive à l'interaction). Pour éviter toute ambiguïté, Kerbrat-Orecchioni et Traverso [2004] ont appelé « G1 » ces derniers et « G2 » les activités contenues dans les G1. Encore, on peut distinguer entre événements de conversation et types d'activité conversationnelle (telles que la narration, la description, la confidence, la dérision, la plainte etc.).

#### **1.2.1.4 Le contexte**

La plupart des distinctions que nous venons de présenter dépendent du contexte de l'interaction. Celui-ci correspond au cadre extérieur à la conversation. Plusieurs distinctions s'avèrent utiles à ce propos :

- contexte externe et interne. Le premier est l'environnement de l'interaction, tandis que le second consiste dans la séquence de l'interaction (cotexte), à l'intérieur de celle-ci ;
- micro et macro-contexte. Dans le cas du contexte interne le premier est le cotexte étroit et le second le cotexte large. En revanche, le contexte externe va de la situation particulière dans laquelle l'interaction se déroule à la société dans son ensemble [Kerbrat-Orecchioni 2011 : 71-72].

La question de savoir si le contexte détermine l'interaction (déterminisme) ou si c'est l'interaction qui construit le contexte (constructivisme) peut être résolue en adoptant un point de vue intermédiaire de nature « dialectique ». Toute interaction reçoit une série de contraintes par le contexte pré-existant, et en même temps transforme en quelque mesure le contexte, qui n'est plus le même qu'avant l'interaction lorsque celle-ci est achevée.

Plus intéressant est savoir quel niveau d'informations est nécessaire à l'ADI pour interpréter une interaction conversationnelle. La plupart des tenants de l'AC considèrent comme rigoureuse une procédure qui considère seulement les données de contexte qui sont fournies par le texte conversationnel analysé. Or, ces données peuvent être ambiguës voir même trompeuses, si l'on se prive d'autres informations objectives sur le contexte. Par exemple, une conversation sur le fonctionnement d'un ordinateur pourrait donner l'impression qu'elle se déroule entre un utilisateur et un professionnel de l'informatique, tandis que le fait de savoir que l'informaticien ne l'est pas peut beaucoup aider le travail d'interprétation. Par ailleurs, comme on a dit au début de ce paragraphe, le rêve, peut-être entretenu par certains, de faire de cette dernière une science entièrement empiriste et positiviste s'avère une utopie, car tout passage de l'analyse des conversations requiert un travail fin d'interprétation des sens et des signes. Utiliser des informations externes par rapport à la conversation ne veut pas dire augmenter le degré d'arbitraire des analyses, car

elles peuvent être aussi objectives que les données conversationnelles et non des opinions subjectives : le cadrage ou schéma de l'interaction, par exemple, ainsi que les règles, les conventions et les normes d'une langue et des autres éléments non-verbaux d'une interaction.

#### **1.2.1.5 L'ADI comme travail d'interprétation**

Le travail de l'analyste du discours-en-interaction, après la collecte et le traitement des données, est donc un travail essentiellement herméneutique, visant à déceler les règles et la signification des interactions verbales. La quête du sens d'une conversation est un processus complexe. Le but de l'ADI étant celui de comprendre comment les interlocuteurs se comprennent mutuellement, l'analyste du discours-en-interaction a été considéré comme un archi-interprétant : il interprète la façon dont les interlocuteurs interprètent les tours précédents. C'est justement pour cette raison, comme on l'a dit dans le sous-paragraphe précédent, l'analyste ne peut pas se borner aux données fournies par la conversation, refusant tout recours à des données externes [Kerbrat-Orecchioni 2011 : 81].

Pour les mêmes raisons, il est évident que les catégories utilisées par les experts d'ADI ne sont pas des catégories « naturelles », relevant plutôt d'un langage technique spécialisé qui s'accumule et se précise au cours du temps. L'interprétation mobilise toute une série de ressources interprétatives qui vont bien au delà du simple point de vue des locuteurs : ces ressources sont des savoirs de nature diverse : linguistique, sémiotique, mais aussi des savoirs extra-linguistiques (sociologie, anthropologie, psychologie, par exemple) susceptibles d'expliquer le contexte externe et les structures cognitives des interlocuteurs.

Le texte a cependant son importance, une fois que l'on accepte qu'il n'est pas la seule source d'information : partir des indices contenus dans le texte pour reconstituer le contexte est une manière de procéder qui aide à éviter de mobiliser des informations non pertinentes pour l'interprétation du cas de figure.

#### **1.2.1.6 La négociation conversationnelle**

L'étude de la négociation entre à plein titre en ADI non seulement parce que toute négociation au sens ordinaire du mot est une interaction et contemple un discours-en-interaction, mais aussi parce que dans un large nombre d'interactions conversationnelles il y a une espèce particulière de négociation que l'on peut appeler « négociation conversationnelle ». Celle-ci a lieu chaque fois que, dans une conversation, l'accord sur un certain nombre de règles concernant la conversation elle-même ne se réalise pas spontanément. S'il y a désaccord sur ces règles, ou si les intérêts des interlocuteurs sont

divergents, et s'il y a l'intention de parvenir à un accord pour poursuivre la conversation, un processus de négociation est mis en place visant à résorber le conflit [Kerbrat-Orecchioni 2011 : 94].

Pour qu'il y ait négociation conversationnelle, il faut que les présupposés suivants soient mis en jeu :

1. au moins deux interlocuteurs qui négocient, au demeurant assistés par un arbitre ou modérateur ;
2. un objet à négocier ;
3. un désaccord initial ;
4. une intention (partagée) de parvenir à une quelque forme d'accord, ne serait-ce que le triomphe inconditionné de l'un des points de vue en jeu ;
5. des procédures visant à résorber le désaccord ;
6. un état final, qui peut bien évidemment être de succès aussi bien que d'échec.

Bien que certains [voir Fillietaz 2004] considèrent toute conversation comme une négociation, on peut facilement voir qu'il y a plusieurs sortes de conversation que difficilement on pourrait faire rentrer dans cette catégorie : lorsqu'il n'y a pas de désaccord ; lorsque il n'y a pas d'intention de parvenir à un accord (dispute, coexistence pacifique de deux lignes de conversation).

Dans une négociation conversationnelle on décerne le schéma suivant [Kerbrat-Orecchioni 2011 : 98] :

1. PROP : A fait à B une proposition ;
2. CONTRE-PROP : B conteste cette proposition et en fait éventuellement une alternative ;
3. Cette étape se bifurque de la façon suivante [Traverso 2004] :
  - 3.1. AJUSTEMENT : A accepte cette Contre-Prop et il y a ajustement ;
  - 3.2. NÉGOCIATION : A rejette cette Contre-Prop et il y a démarrage d'une négociation.

La négociation au sens propre du mot est donc amorcée seulement à la suite de cette troisième étape.

Quant aux ingrédients des négociations conversationnelles, ceux-ci peuvent être aussi bien tous les ingrédients d'une négociation au sens large du mot, mais aussi des ingrédients spécifiquement conversationnels dont Kerbrat-Orecchioni [2011 : 99] a dressé l'inventaire : « le 'script' général de l'échange, l'alternance des tours de parole, les thèmes traités, les signes manipulés, la valeur sémantique et pragmatique des énoncés échangés, les opinions exprimées, le moment de la clôture, les identités mutuelles, la relation interpersonnelle, etc. ».

Pour continuer la liste des traits spécifiques, alors que dans une négociation diplomatique

ou commerciale la durée de la négociation est coextensive à la durée de l'événement de communication, une ou plusieurs négociations conversationnelles peuvent surgir à tout moment d'une interaction et leurs durées sont nécessairement plus limitées. De plus, si une négociation officielle adopte des procédures explicites et codifiées de proposition/contre-proposition, les négociations conversationnelles mettent le plus souvent en place des procédures implicites pour signaler le désaccord et amorcer ou poursuivre une négociation. Enfin, l'attente de la réussite d'une négociation conversationnelle est beaucoup moins importante et l'on peut très bien continuer une interaction même en l'absence d'un accord final.

Des aspects typiques des négociations conversationnelles sont constitués par la définition du thème de l'échange, la discussion d'une opinion, la structuration de l'interaction (ex. si la discussion doit se dérouler comme conversation ou bien comme interview), les identités et les places ou rôles dans l'interaction [Kerbrat-Orecchioni 2011 : 106-109].

La négociation possède ses propres caractéristiques organisationnelles, en termes de choix et registre de la langue (par exemple dans des contextes bilingues ou plurilingues), de choix du script et du genre, d'articulation entre ce que nous avons auparavant appelé G1 et G2, d'engagement des interlocuteurs, de gestion des tours de parole et de négociation des mécanismes d'ouverture et clôture<sup>16</sup>.

### **1.2.1.7 La politesse et ses règles**

Longtemps négligés par les linguistes, tout comme par les sociologues, les phénomènes de politesse sont désormais devenus un objet d'étude important en pragmatique et sociolinguistique. Plusieurs explications de ce phénomène ont été offertes (processus cognitif ; coût/bénéfice ; respect du « contrat conversationnel »), mais celle qui apparaît la plus capable d'expliquer la variété d'interactions liées aux règles de politesse semble être l'explication qui lie la politesse au *face-work*, notion empruntée à Goffman [1974] et appliquée à l'analyse linguistique avec le modèle de Brown & Levinson [1987], révisé et généralisé par Kerbrat-Orecchioni [2011 : ch. 3].

Dans la notion de « *face-work* » empruntée à Goffman, le concept de « face » est à prendre dans le sens de ce qu'il faut « garder » ou qu'on risque de « perdre » dans les relations à autrui. La politesse serait donc un *face-work* car elle représente un travail à accomplir en vue de faire « bonne figure », c'est à dire de garder sa face. L'idée de base – d'origine éthologique

---

<sup>16</sup> Pour une analyse plus détaillée de ces aspects on renvoie à l'ensemble du chapitre 2, dans Kerbrat-Orecchioni [2011]. Nous en parlerons également dans le paragraphe 1.2.3 (Analyse conversationnelle).

– est que tout sujet est pourvu d'un besoin de préserver son « territoire » et sa « face ». Pour « territoire » on entend l'espace, une sorte de « bulle », que les individus considèrent comme sacré, voir consacré à la défense de leur identité personnelle et de leur autonomie (au sens kantien de liberté propre à la nature d'être humain). Cet espace peut être physique, mais aussi corporel, temporel, cognitif. Pour « face » on entend, corrélativement, la valeur sociale positive que les individus désirent que les autres leur attribuent à la suite de leurs comportements sociaux. Précisons que Brown et Levinson appellent le territoire « face négative » et la face « face positive » [Kerbrat-Orecchioni 2011 : 194-195].

Or, si le « désir de face » est si important pour l'individu, celui-ci peut ressentir plusieurs « incursions » des autres sur son territoire ou vis-à-vis de sa face comme menaçant, tandis que d'autres actes peuvent contribuer à satisfaire voir même à primer ce désir. Les actes considérés comme menaçants sont appelés, dans le modèle Brown-Levinson [1987], *Face Threatening Acts (FTAs)*, tandis que les actes qui valorisent la face sont appelés, dans le modèle revisité de Kerbrat-Orecchioni [2011 : 195-199], *Face Flattering Acts (FFAs)*. Face à des *FTAs*, le sujet éprouve un besoin de défense et de préservation. En revanche, à la suite d'un *FFA*, l'individu se sent satisfait et à l'aise dans l'interaction avec le responsable d'un tel acte. On reconnaît plusieurs genres d'acte de ce type. La proxémique, par exemple, nous indique que la distance, la disposition dans un huit-clos, peuvent être perçues comme menaçants, tout comme le fait d'être touché, embrassé, etc. Du point de vue de la linguistique, on peut dire que la plupart des actes de langage, du fait de leur aspect illocutoire, peuvent apparaître comme des *FTAs* ou des *FFAs*. Un *FTA* typique est une requête, un coup de téléphone (menaçant le territoire ou face négative d'une personne), ou bien une critique, une objection, une contestation (menaçant au contraire sa face positive). Un *FFA* qui flatte la face (ou sanctionne le territoire) d'une personne peut être un compliment, une congratulation, un vœu, un remerciement.

C'est à ce point, selon Goffman, que le « travail de face » est mis en route. Pour *face-work* on peut entendre toute action entreprise par un sujet pour ne pas faire perdre la face à personne (incluant soi-même), ou bien pour valoriser la face de quelqu'un. La plupart de ce travail de face consiste en ce que nous appelons « politesse ». Pour reprendre la définition de Kerbrat-Orecchioni [2011 : 195],

« [...] la politesse apparaît comme un moyen de concilier le désir mutuel de préservation des faces, avec le fait que la plupart des actes de langage sont partiellement menaçants pour telle ou telle de ces mêmes faces ».

Même si la politesse est aussi faite d'actes non linguistiques (céder le passage, enlever son chapeau, etc.), son noyau dur est représenté par les actes linguistiques qui servent soit à adoucir un *FTA*, soit à mettre en place un *FFA*. Si on examine tout le codage de formules de politesse accompagnant une requête, une intrusion, un appel, une invitation, etc., on voit qu'elles ont l'un de ces deux caractères, ou un mélange des deux. Il faut cependant observer que si tout acte de langage est un *FTA* ou bien un *FFA*, ou bien un acte de politesse visant à adoucir un *FTA*, la plupart des actes linguistiques ont une nature hybride. Par exemple, pour une fille le fait de recevoir un compliment sur son physique est un *FFA* qui peut à la fois être perçu comme un *FTA* si trop insisté. C'est pourquoi un *FFA* s'accompagne parfois de formules « adoucissantes » (« Si je peux me permettre, je pense que vous êtes très jolie »). Il peut y avoir également une mixité qui dérive du déclenchement d'une inférence à partir de la formulation d'un acte de langage. Par exemple, le fait de louer le talent d'un employé en présence d'un second employé du même secteur peut déclencher l'inférence que ce dernier n'est pas autant doué. Les gaffes et les compliments « empoisonnés » sont des cas de combinaison de ces deux types d'ambiguïté des actes de langage.

Notons également des asymétries dans les règles de politesses, signe évident de leur caractère de *face-work* : un *FTA* est en général adouci, alors qu'un *FFA* est renforcé. Les « intensifieurs » dans des *FTAs* sont en effet considérés comme des actes d'impolitesse. Par contre, un *FFA* peut avoir une fonction réparatrice d'un *FTA*. On parle aussi de « politesse négative » lorsqu'il s'agit d'adoucir ou d'éviter un *FTA*, et de « politesse positive » lorsqu'on produit un *FFA* sans valeur réparateur d'un *FTA*. Pour compléter, on définit comme *FNA* la catégorie résiduelle d'actes qui sont neutres vis-à-vis de la face (actes « apolis »). On parle aussi de genres « polis » et « impolis » : à la première catégorie appartiennent le compliment, l'éloge, le remerciement, tandis que la seconde regroupe l'injure, la calomnie ou le pamphlet.

Dans une interaction duelle, le « travail de face » concerne aussi bien le locuteur (A) que l'auditeur (B). Si nous considérons les deux « faces » (positive et négative), on a affaire à quatre types de *FTAs* (engendrant quatre types de politesse), qui peuvent être résumés dans la matrice suivante :

### Matrice des FTAs

	Face négative (territoire)	Face positive (face)	
A (locuteur)	Promesses, etc. qui peuvent violer le territoire du sujet	Actes auto-dégradants : aveu, auto-critique, auto-humiliation, etc.	auto-FTAs
B (auditeur)	Actes incursifs (questions, ordres, etc.)	Actes contre le narcissisme d'autrui (critique, reproche, insulte, etc.)	allo-FTAs

Cela ne revient pas à dire qu'il existe une symétrie parfaite entre A et B. En ce sens, on parle de politesse envers autrui, tandis qu'envers soi-même on parle plutôt de protection de sa dignité ou d'exercice (modéré) de modestie. On observe par ailleurs que les excès ne sont recommandés dans aucune de ces pratiques, car un excès de politesse peut devenir intrusif, tandis qu'un excès d'auto-dénigration peut plonger l'autre dans l'embarras. Il y a enfin quelque degré de politesse vis-à-vis de tierces personnes (ne pas dire du mal des absents), qui trouve son explication dans les effets inférentiels des actes de langage, perçus comme des menaces par les interlocuteurs présents (« s'il parle en mal de l'absent, il peut dire du mal de moi lorsque je suis absent à mon tour »). Il y a cependant un fossé entre l'abondance de règles de politesse à l'égard des personnes en face et les quelques règles concernant les absents ou les tierces personnes anonymes présentes.

Notons d'autres asymétries :

#### 1. asymétrie entre principes orientés envers autrui et envers soi-même.

Les actes de politesse envers autrui doivent viser à :

- éviter ou adoucir les *FTAs* ;
- adopter des *FFAs*.

Les actes vis-à-vis de l'agent doivent par contre :

- éviter les auto-*FTAs* excessifs ;
- éviter les auto-*FFAs* / parfois adopter des auto-*FTAs*.

#### 2. asymétrie entre *FTAs* et *FFAs*.

- Les *FTAs* deviennent polis seulement si adoucis par quelque formule de politesse ;
- Les *FFAs* sont intrinsèquement polis (à condition de ne pas être hybrides ou mixtes).

La plupart des remarques qu'on a faites montrent que les règles de politesse comportent le choix d'une *via media* et un exercice d'équilibre. Il y a d'abord un équilibre rituel de réciprocité, dans le sens anthropologique d'un échange de dons qui peut parfois atteindre la limite du *potlach*. Un compliment requiert non seulement un remerciement, mais aussi un retour/surenchère de compliment : « Bonjour madame, mais je vous trouve en pleine

forme ! » → « merci, Gaston, d'ailleurs je vous trouve très bien vous aussi ! » → « Oui, ça va pas mal, merci, mais vous... je vois vraiment que votre nouveau travail vous fait du bien, vous être épanouie ! », etc. Parfois, pour rétablir cet équilibre rituel, il faut introduire des éléments d'auto-*FTA*.

On peut donc distinguer les cas suivants :

- *FFA* de A → *FFA* de B = interaction polie ;
- *FTA* de A → *FTA* de B = interaction impolie, « loi du talion ».

Il y a par contre déséquilibre dans les cas suivants :

- *FFA* de A → *FTA* de B = réaction ingrate ;
- *FTA* de A → *FFA* de B = réaction « masochiste ».

Un autre type d'équilibre consiste dans le *balance principe* : un *FTA* de A (offense) doit être compensé par un *FFA* de A (excuses), suivi par l'acceptation des excuses par B. Pour que B accepte, cependant, il doit y avoir équilibre entre l'offense et la réparation.

Cependant, il faut ajouter que le type aussi bien que la mesure des relations de politesse varie beaucoup avec le contexte, par exemple en fonction de la distance et du pouvoir relatif des interactants. C'est ce que souligne l'explication basée sur la notion de « contrat conversationnel » [Fraser et Nolen 1981 ; Fraser 1990]. D'après cette théorie, un comportement poli est celui qui est conforme aux règles implicitement acceptées dans le contrat conversationnel entre sujets dans telle et telle circonstance. Notons seulement que cette explication peut intégrer celle basée sur le travail de face, mais pas la remplacer. Dans le cas, par exemple, des relations d'officier à soldat, il y a bel et bien un contrat conversationnel qui oblige le subordonné à certaines formes de déférence mais laisse libre le supérieur de prononcer voir hurler des ordres assez directs. Mais on appellerait mal politesse ce dernier comportement, précisément parce que l'officier ne se sent pas obligé de compenser un *FTA* par un *FFA* ou un auto-*FTA*.

Quelles sont donc les formules typiques de la politesse ? Comment peut-on les classer ? Ne pouvant pas entrer ici dans les détails, nous nous limitons à en faire un inventaire très incomplet, quitte à revenir sur les formes que nous rencontrons dans notre corpus pour les analyser de plus près [Kerbrat-Orecchioni 2011 : 209-216] :

- Adoucisseurs :
  - procédés substitutifs :
    - tournure impersonnelle ou passive : « on ne peut pas vous faire entrer maintenant » ;

- désactualisateurs temporels ou modaux : futur, imparfait, conditionnel ;
- procédés rhétoriques : litote, euphémisme ;
- procédés accompagnateurs :
  - formules de politesse : « merci », s’il vous plaît » ;
  - énoncés préliminaires : « Je peux vous demander quelque chose ? » ;
  - désarmeurs : « je ne voudrais pas vous déranger, mais... » ;
  - procédés réparateurs : excuses, justifications ;
  - amadoueurs, compensant un FTA : « Ayez la bonté de m’accompagner » ;
  - modalisateurs : »je trouve que... » ;
  - minimisateurs : « Tu peux me consacrer cinq minutes ? » ; « de rien ».
- Intensifieurs : normalement ceux-ci accompagnent un *FFA*, mais on peut aussi les trouver accompagnant un adoucisseur à la suite d’un *FTA*.
- Actes de langage indirects (empruntant la forme d’un autre acte de langage) : par exemple un conditionnel pour exprimer un impératif (mais pas tous les actes indirects sont polis, par exemple un indicatif futur à la place d’un impératif).

Les cas que nous venons d’énumérer sont des formulations d’actes de langage. Il y a aussi des expressions de politesse qui ne passent pas par ces derniers :

- interruptions « cooperatives » (à caractère poli) : par exemple, à la suite ou pendant un *FFA*, une interruption du genre « mais madame... » ;
- marqueurs d’hésitation.

### **1.2.1.8 Interactions authentiques et interactions fictionnelles**

Au début de ce paragraphe, nous avons dit que les discours faisant l’objet de l’ADI sont des interactions authentiques. On peut cependant appliquer les outils de cette discipline aux dialogues fictionnels et aussi, avec quelque prudence, utiliser les dialogues fictionnels pour éclaircir certains problèmes de l’ADI [Kerbrat-Orecchioni 2011 : 312-313].

Cependant, il faut bien comprendre en quoi consiste cet éclairage. Est-ce que les conversations fictionnelles sont des imitations du matériel authentique, que l’on peut donc analyser de la même manière que les conversations authentiques, pour en décerner les règles du dialogue-en-interaction, ou bien une élaboration des scènes authentiques, soumises à l’économie de la narration et ayant pour fin le déroulement de cette dernière ?

La comparaison proposée par Traverso [2009 : 113-120] entre un exemple de confiance authentique et plusieurs exemples de confiance romanesque tranche la question en faveur de la thèse de l’élaboration soumise à l’économie de la narration. En ce sens, il devient

impossible d'utiliser les interactions fictionnelles comme matériel de « terrain » de l'ADI et de l'AC. Les œuvres fictionnelles peuvent par contre être utiles pour l'analyse que l'auteur offre, au fil de la narration, du contexte des interactions, de certaines attitudes et réactions des interactants dans des « genres » différents (le récit, la confidence, etc.). Il s'agit donc de prendre l'auteur de la fiction comme un observateur et un interprète – plutôt que comme un imitateur – des conversations authentiques. D'ailleurs, les différences entre une interaction authentique et une interaction fictionnelle sont multiples<sup>17</sup> [Traverso 2009 : 104-108].

Pour commencer, suivant le *medium*, il peut y avoir passage de l'oral à l'écrit (littérature), ou retour à un oral fictif après une intermédiation écrite (le script dans le cinéma). La conversation peut dans les deux cas conserver plusieurs effets d'oral, mais il ne s'agit pas de la notation effective des conversations orales authentiques. Ces effets d'oral sont en général délibérément choisis par l'auteur pour typifier les personnages comme appartenant à des classes populaires, à un milieu juvénile, etc., ou pour représenter un contexte familier de conversation.

Lorsqu'il s'agit de littérature, on passe de la communication multi-canal à la communication mono-canal. Dans ce contexte, les aspects non-verbaux de la communication sont délégués à des notations ajoutées, externes au dialogue. Le cinéma permet de ce point de vue la mise en place de plusieurs canaux et donc une plus proche simulation des situations réelles.

Le cinéma permet de reproduire les aspects vocaux d'une interaction, alors que la littérature dispose de peu de moyens pour les représenter directement : des procédés typographiques et orthographiques (par exemple « R » ou « rr » pour représenter le fait de rouler les « r »), des onomatopées, des points de suspension. De nouveau, ce sont les notations du narrateur qui expliquent ces aspects avant ou après le dialogue.

Il en est de même pour l'organisation du discours-en-interaction [Traverso 2009 : 108-111] : la littérature dispose de quelques moyens pour représenter l'alternance des tours (guillemets, tirets, notations), les chevauchements et les interruptions, les silences et les pauses (points de suspension, notations), et les différentes caractéristiques des échanges. Le cinéma semble être plus libre dans la représentation de ces aspects, mais il faut considérer que, dans l'un comme dans l'autre cas, l'organisation des tours de parole est subordonnée au but de la narration. Si une conversation n'est plus fonctionnelle à l'économie du texte, on la coupe. Si l'auteur du script ou le metteur en scène sont intéressés à mettre en valeur les

---

<sup>17</sup> Pour une étude plus approfondie concernant notre travail, nous renvoyons au deuxième chapitre de la première partie de ce travail.

émotions d'un personnage, ils concentreront sur celui-ci la quantité d'interventions et les premiers plans, etc. L'avantage est par contre qu'aussi bien le texte écrit par ses commentaires méta-conversationnels, que le cinéma par ses moyens techniques, peuvent offrir au lecteur/spectateur des bribes d'analyse des situations interactionnelles qui aident sans doute l'ADI dans la construction de sa propre théorie.

### **1.2.2 Pragmatique conversationnelle : les actes de langage**

L'étude des actes de langage étant très pertinente pour ce travail, nous allons approfondir des notions mentionnées plus haut que nous appliquerons plus loin aux analyses du corpus. Ainsi, dans les pages suivantes, reprenant les travaux d'Austin et Searle, nous distinguerons entre actes de langage directs et indirects.

#### **1.2.2.1 Actes de langage directs et indirects**

L'acte de langage est la production d'un énoncé dans un contexte déterminé d'interaction communicationnelle qui, de pair avec son contenu propositionnel (réfèrent et prédicat), exprime l'intention communicative de l'émetteur : faire ou essayer de faire quelque chose à travers l'énoncé qui a été produit. Celui qui prend la parole, affirme ou promet, explique ou demande, fait un compliment ou insulte, etc. Les effets de son acte se répercutent sur le ou les destinataires, produisant contrariété ou enthousiasme, motivant quelqu'un à faire quelque chose ou, au contraire, inhibent quelque chose.

Ainsi, communiquer n'est pas seulement un moyen de demander la compréhension de ce que dit l'émetteur, c'est aussi un moyen, de la part de l'émetteur, d'influencer le récepteur. En d'autres termes, un acte de langage – la production d'un énoncé toujours à l'intérieur d'un contexte spécifique d'interaction discursive – est, en même temps, langage (acte locutoire) et action (acte illocutoire).

Dans un acte de langage direct, le locuteur emploie un verbe qui, du moment où il est énoncé, réalise l'action qu'il signifie : il est donc un verbe performatif. Des exemples de verbes utilisés dans ces actes de langage sont les suivants: demander, ordonner, permettre, renoncer, excuser, autoriser, jurer, etc.

L'acte de langage indirect est celui dans lequel l'énonciateur transmet quelque chose qui va au delà de ce qu'il veut transmettre au pied de la lettre. Dans ce type d'acte de langage, le locuteur compte sur la collaboration interprétative de l'interlocuteur afin que ce dernier, face aux facteurs contextuels, saisisse le message effectif par déduction, par inférence, ou bien en

vertu du principe de coopération, ou encore en vertu du savoir partagé entre les parlants à propos de la façon d'agir en société.

### **1.2.2.2 Les actes de langage directs**

#### *L'acte locutoire*

L'acte locutoire consiste en la production d'un énoncé formé selon les règles grammaticales d'une langue déterminée et transmettant un contenu propositionnel, c'est à dire un contenu dans lequel on a un référent et un prédicat. L'énoncé qui résulte d'un acte locutoire, outre son contenu propositionnel, englobe le mode individuel dans lequel l'énonciateur veut être compris (ce qu'il vise à atteindre avec ce qu'il dit), ou, en d'autres termes, considérant la situation individuelle dans laquelle le locuteur parle et la nature de la relation établie avec le ou les interlocuteurs, l'acte locutoire contient aussi une force illocutoire. De cette force illocutoire découle toute une série d'actes illocutoires: assertif, directif, etc.

La force locutoire est la valeur ou le contenu actionnel (ordonner, demander, s'engager, etc.) qu'un énoncé prend dans le contexte de son énonciation et elle est interprétée comme telle par l'interlocuteur. Cette force est étroitement liée à l'intentionnalité (objectif illocutoire) du sujet de l'énonciation, à son statut social – qui, par exemple, lui permet ou moins d'ordonner quelque chose à l'interlocuteur – et, enfin, aux conventions sociales.

#### *L'acte illocutoire*

L'acte illocutoire est l'acte linguistique dans lequel l'énonciateur introduit l'intention – explicite ou implicite – d'accomplir un objectif communicationnel, tel que affirmer, prévenir, demander, commander, ordonner, concorder, prohiber, promettre, etc. L'acte illocutoire implique, par conséquent, la production d'un énoncé dont le contenu propositionnel est marqué par une force illocutoire spécifique, qui, en conformité avec l'intention de l'énonciateur et dans un cadre contextuel adéquat, peut s'exprimer suivant différentes façons:

- par des verbes performatifs / réalisatifs. Ex.: Je promets de terminer ce travail (texte illocutoire compromissif);
- par le mode verbal. Ex.: Jean est allé à Monaco (l'énonciateur, à travers le mode indicatif de la forme verbale, exprime un acte de langage déclaratif);
- par l'intonation (dans l'oralité) ou par des signes de ponctuation (dans un contexte écrit).  
Ex.: Mathilde est arrivée / Mathilde est arrivée! (ce sont deux actes illocutoires différents: déclaratif le premier, expressif le second);

- par des adverbes, des interjections, etc. Ex.: Bravo! Tu as fait des progrès.

### *L'acte perlocutoire*

On appelle perlocutoire l'acte de langage qui, par sa force illocutoire, produit, dans un contexte déterminé, des conséquences ou des effets dans les comportements, les sentiments et les actions des récepteurs – tels que surprendre, intimider, convaincre, séduire, etc. Le préfixe « per » provient de la préposition latine *per*, qui signifie « par le biais de, à travers ». Nombreuses sont en effet les conséquences produites par ce type d'acte de langage.

Ex.: Ces explications que tu donnes, Jeanne, m'enchantent et m'inquiètent en même temps.

Souvent l'interlocuteur exprime des actions et des effets qui présupposent un acte perlocutoire.

Ex.: Marc m'a persuadé à acheter une maison.

[dans cet énoncé on reconnaît le pouvoir persuasif de la force illocutoire des arguments de Marc].

Certains verbes indiquent les effets d'un acte illocutoire. C'est le cas d'épouvanter, terroriser, convaincre, dissuader, persuader, encourager, inquiéter, irriter, motiver, séduire, surprendre, etc.

### *Typologie des actes illocutoires*

Dans la seconde moitié du 20<sup>e</sup> siècle, Searle [1985] a essayé de regrouper les actes illocutoires selon leur typologie, afin d'identifier ce que, en gros, les parlants peuvent faire avec leur langue, c'est à dire les types d'actes de langage qu'ils peuvent pratiquer. Prenant comme trait distinctif et commun leur but communicatif, il a regroupé les actes illocutoires en cinq macro-types, proposant une taxinomie qui a rencontré un grand intérêt et un grand succès:

- *acte illocutoire assertif*<sup>18</sup>. L'acte illocutoire assertif est celui dans lequel le locuteur présente une proposition (de polarité positive ou négative), compromettant par sa véracité. En d'autres termes, il se responsabilise vis-à-vis de ce qu'il exprime par son

---

<sup>18</sup> On peut soumettre le contenu des actes illocutoires assertifs au test de la vérité, ce qui veut dire que le contenu de la proposition est accepté comme vrai s'il concorde avec les connaissances que les parlants possèdent du monde, réel ou possible.

énoncé (assertion, description, constatation, explication, etc.). Parmi les verbes qui identifient un acte illocutoire assertif on repère les suivants : admettre, affirmer, concorder, constater, décrire, discorder, informer, nier, répondre, vérifier, etc. (Ex.: Je parts en vacances la semaine prochaine).

- *acte illocutoire directif*. C'est celui qui exprime l'intention de conduire l'interlocuteur à dire ou faire quelque chose, c'est à dire, à agir selon le contenu propositionnel de l'acte de langage (ordre, requête, invitation, suggestion, question). Parmi les verbes qui caractérisent un acte illocutoire directif l'on trouve entre autres les verbes demander, ordonner, supplier, aviser, inviter, prohiber, suggérer, etc. (Ex.: Venez dîner chez nous).
- *acte illocutoire compromissif*. Il est produit lorsque le locuteur s'engage à accomplir une action future, formulant une promesse, une menace, un serment, etc. Parmi les verbes qui indiquent un acte illocutoire compromissif on trouve justement : promettre, jurer, s'engager, menacer, etc. (Ex.: Je promets de livrer les originaux à l'éditeur, comme établi).
- *acte illocutoire expressif*. Ce type d'acte a lieu lorsque le locuteur manifeste son état psychologique sur la situation spécifiée dans le contenu propositionnel de son énoncé. Les verbes et les manifestations linguistiques qui caractérisent un acte illocutoire expressif sont les suivantes : remercier, complimenter, lamenter, se congratuler, excuser, plaindre, etc. (Ex.: Superbe ce projet, félicitations!).
- *acte illocutoire déclaratif*. Il s'agit de l'acte qui, du fait d'être proféré avec succès, crée un nouveau état des choses, mettant ainsi en évidence, dans son essence, une simultanéité entre dire et faire. L'acte illocutoire déclaratif exige des conditions extralinguistiques particulières : un locuteur dont le statut garantisse la création de l'état des choses énoncé, dans un cadre prédéterminé par les normes sociales de la formalité ou par les conventions sociales (dans une église, chez le notaire, dans un tribunal, à un congrès, etc.). Parmi les verbes qui identifient un acte illocutoire déclaratif on trouve les suivants : déclarer, baptiser, condamner, absoudre, admettre, etc. (Ex.: Je déclare ouverte la session).

Les notions introduites peuvent être synthétisées de manière schématique :

**TYPE****BUT ILLOCUTOIRE***Acte illocutoire assertif*

Rapporter le locuteur à la véracité du contenu de son énoncé

*Acte illocutoire directif*

Faire que l'interlocuteur accomplisse une certaine action, verbale ou non-verbale, ayant reconnu l'énoncé du locuteur.

*Acte illocutoire commissif*

Induire l'interlocuteur à s'engager dans une action future

*Acte illocutoire expressif*

Exprimer l'état psychologique du locuteur sur le contenu propositionnel de son énoncé

*Acte illocutoire déclaratif*

Créer un nouvel état de choses en vertu de la simultanéité entre dire et faire.

*Les actes de langage indirects et l'inférence*

La plupart des énoncés que les personnes produisent lorsqu'elles parlent avec d'autres personnes au quotidien produisent des actes indirects. Cela signifie que, comme on a déjà dit, pour atteindre un but on emploie des énoncés qui semblent avoir un but différent de celui qu'ils ont en réalité. Poser une question dont le but le plus naturel serait obtenir une réponse verbale, dans la plupart de cas sert à avancer une requête.

Ex. : est-ce que tu me prêtes un stylo?

Peux-tu allumer la lampe?

On peut observer un autre cas. Imaginons une salle de cours avec des fenêtres ouvertes, dans un jour plein de vent. L'enseignant rentre dans la salle et dit : Qu'il fait froid ici! Avec toute probabilité, quelqu'un se lèvera pour aller fermer la fenêtre. L'enseignant fait une affirmation que l'étudiant interprète comme une requête. Pourquoi l'enseignant ne formule-t-il explicitement une requête ? Les êtres humains, lorsqu'ils utilisent la langue pour communiquer avec les autres, tiennent compte de deux faits fondamentaux :

- il faut prêter attention à ce qui est implicite ou sous-entendu dans ce qui est dit ;
- il faut prêter attention aux significations non-littéraires de ce qui est dit, et aux significations secondes.

Pour cela il est nécessaire de :

- prêter attention au contexte concret de l'énonciation (contexte situationnel) ;

- considérer ce qui a déjà été dit (contexte verbal) ;
- faire appel à ce que l'on connaît de l'environnement, y compris de l'interlocuteur ;
- faire des inférences, c'est à dire reconstruire ce qui est implicite à partir de ce qui a été explicité

Ainsi, à la lumière de ce que nous venons de voir, il résulte que pour interpréter correctement un énoncé il est également important d'analyser les relations de hiérarchie (patron/employé, professeur/élève, etc.) ainsi que de solidarité (amis, frères et sœurs, collègues de travail, etc.). Ces principes sont également pris en compte par l'analyse des conversations, comme le témoigne le paragraphe suivant.

### **1.2.3 Analyse conversationnelle**

Nous avons passé en revue dans le paragraphe 1.2.1 l'analyse du discours-en-interaction (ADI), soulignant à plusieurs reprises les différences d'approche de celle-ci avec l'analyse conversationnelle (AC) d'origine américaine. Nous examinerons dans ce paragraphe les points essentiels de cette dernière, pour montrer ses présupposés mais aussi pour vérifier dans quelle mesure, sur le terrain européen et notamment en France avec les travaux de Traverso [2009], l'analyse des conversations s'est détachée de certaines rigidités de l'école américaine pour s'appropriier au contraire des méthodologies plus éclectiques de l'ADI.

Pour mieux comprendre les présupposés de la AC, il convient de passer brièvement en revue l'histoire de son origine. En effet, le structuralisme et la linguistique générative avaient fait de la phrase, dans le sens d'entité abstraite et de résultat d'un ensemble de constituantes, leur objet d'étude, examinant celle-ci hors contexte, ignorant tout ce qui concerne le rapport dialogal et l'interaction. Cependant, à partir du constat que la signification de certains éléments demeure indéterminée une fois qu'on l'analyse en dehors d'une situation communicative quelconque, les linguistes commencent à s'interroger sur l'emploi communicationnel de la langue, c'est-à-dire sur la langue dans son emploi. En même temps, on s'éloigne peu à peu du schéma communicationnel « télégraphique » A-B [Cristea 2003 : 138], puisqu'on se rend compte que les stimulations de A provoquent la réaction de B. Autrement dit, on apprend à raisonner en termes d'interaction et d'influence réciproque que les interlocuteurs exercent sur leurs actions, produisant des variations au niveau du comportement verbal et non-verbal. Ainsi, on glisse d'une linguistique de la locution à une linguistique de l'interlocution, où le locuteur n'est plus le seul élément à prendre en

considération, puisque dans la nouvelle perspective interactionniste un nouveau paramètre entre en scène : l'interlocuteur. La formule canonique « moi-ici-maintenant » est remplacée par la perspective « moi-toi-ici-maintenant ». On ne parle plus de subjectivité mais d'intersubjectivité ou, suivant Cristea [2003 : 138], la demande que l'on se pose n'est plus « qui parle à qui? », mais « qui parle avec qui? ». On envisage l'existence d'un allocutaire, qui n'est pas un simple destinataire du message, mais un participant à la conversation capable de modifier, dans son tour de parole, les actions du locuteur. La notion de « dialogisme » ou « structure dialogique » paraît dès lors fondamentale, se caractérisant par les propriétés suivantes : 1) le fait d'être porteur de signification et de comprendre ; 2) le fait d'être responsable du contenu de la phrase et de sa force illocutoire, puisque seulement la compréhension de la référence au contexte extra-linguistique garantit la progression du dialogue ; 3) le fait de supporter les transactions verbales entre interlocuteurs, indépendamment de la nature de leur rapport (intersubjectivité objective, coopératrice ou conflictuelle) et des stratégies de communication que ceux-ci mettent en place.

Les racines de l'analyse de la conversation comme élément de l'interaction sociale plongent dans les disciplines sociologiques, en particulier celles de Goffman [1973 ; 1981 ; 2002] et Garfinkel [1967 ; 2006] que nous avons déjà évoquées. En milieu francophone, par contre, les études sur l'interaction qui ont eu le plus de prise sont celles qui proviennent de l'école de Genève, notamment avec les contributions de Roulet [1980] et Moeschler [1985], qui ont pris leur départ d'un certain nombre de recherches de nature différente, comme celles sur la théorie de l'interaction de Goffman [1974], celles des actes de langage de Austin [1962] et Searle [1969], celles sur la sémantique énonciative et sur la théorie de l'argumentation de Ducrot [1987].

On peut diviser en quatre groupes les orientations théoriques qui, à partir de 1970, ont contribué au développement et aux bifurcations internes de ce qu'aurait été par la suite l'analyse conversationnelle (AC), suivant la nature de leur approche : 1) les disciplines de la psyché (spécialement la psychologie sociale) ; 2) l'ethnologie ; 3) la philosophie (notamment le courant analytique avec la théorie des actes de langage élaborée par Austin [1962], Searle [1969], et Wittgenstein [1967], avec sa notion de « jeu de langage » ; 4) la linguistique (avec l'analyse du discours, la sociolinguistique etc.). Le croisement entre ces disciplines a favorisé et enrichi la compréhension de la réalité linguistique, considérée comme activité/exercice du langage dans une situation déterminée.

Un type particulier d'interaction verbale est la conversation, une notion qu'on a tendance aujourd'hui à mettre de plus en plus en relation avec celle d'interaction ainsi qu'avec celle de discours. Il s'agit cependant d'une relation uni-directionnelle, puisque toutes les conversations sont des discours, mais les discours ne sont pas tous conversationnels ; tous les discours impliquent une interaction, cependant des interactions non-verbales existent. À propos de discours Cristea [2003 : 140] identifie trois critères pour son classement interne : 1) concernant le nombre de participants, on admet l'existence d'un ou bien de plusieurs énonciateurs ; 2) du point de vue de la relation entre participants, on distingue entre relations directes et relations médiates (par exemple dans le cas d'une conversation téléphonique) ; 3) quant à l'activité linguistique, on peut avoir une relation interlocutive ou non-interlocutive. La combinaison de ces traits engendre les types de discours suivants :

- le discours monologal, qui intéresse un seul locuteur ;
- le discours monologique, qui peut inclure plusieurs sous-types : a) le discours adressé à soi-même ; b) le discours avec alternance dans la conversation ; c) le discours (texte) écrit, où l'énonciateur n'est pas en contact direct avec les destinataires.
- Le discours dialogal, c'est à dire l'interlocution au sens propre du terme, avec plusieurs participants qui interagissent entre eux ;
- le discours dialogique, dans lequel il n'y a pas attente d'une réponse, mais plusieurs voix sont mises en jeu. Il s'agit donc de discours polyphoniques.

Si, comme l'on a vu avec Cristea [2003], l'étude de la conversation s'est désormais approprié de la notion polyvalente d'interaction, il faut rappeler que l'objectif de la AC dans sa formulation originale, encore dominante aux États-Unis, est l'étude des structures organisationnelles de l'interaction<sup>19</sup>, c'est à dire, d'après Fele [2007 : 13] : « expliquer comment les membres sociaux 'produisent' des actions, des événements et des objets que les personnes impliquées dans l'interaction reconnaissent mutuellement, et comment ces actions, événements et objets sont compris, saisis et gérés ». À l'intérieur de l'interaction, la parole peut avoir un rôle prépondérant ou marginal ; l'oral, donc, est seulement l'un des éléments d'un ensemble complexe d'actions et de pratiques. À la lumière de cette complexité, on conclura que l'interaction se caractérise du fait d'être processuelle et émergente.

L'AC s'appuie principalement sur les facteurs suivants [Fele 2007 : 31] que nous énumérons d'abord et passerons en revue par la suite : 1) le naturalisme ; 2) la temporalité

---

<sup>19</sup> Fele [2007] propose à ce propos une distinction entre recherche/réflexion de provenance balesienne [cf. Bales 1950], visant à fournir un profil global du groupe examiné et donc de type quantitatif (*top-down*) et l'analyse de la conversation, qui est au contraire qualitative (*bottom-up*).

(séquentialité) ; 3) l'adjacence des actions ; 4) le respect du point de vue des participants ; 5) le contexte et 6) le langage comme praxis.

- Afin d'accomplir leur travail, les analystes considèrent comme indispensable de disposer d'enregistrements des activités conversationnelles. À travers ces documents vidéo ou audio, l'AC n'examine en effet que des événements qui se sont vérifiés spontanément<sup>20</sup>. Cela implique la présence physique – éventuellement médiatisée par un téléphone, par exemple – des parlants. D'où la notion de *naturalisme*.
- La *temporalité* est une caractéristique fondamentale et intrinsèque de l'interaction, s'explicitant en termes de séquentialité (notion qui va au delà de la simple structuration en ouverture, segment intermédiaire et clôture) pour souligner qu'une action ne prend son sens qu'à l'intérieur d'une interconnexion d'actions. La notion de séquentialité est fondamentale pour la compréhension et l'intelligibilité réciproque entre parlants lorsqu'ils parlent. Pour cette même raison, l'AC se préoccupe d'analyser comment la position relationnelle d'un élément donné conditionne la perception et l'interprétation de cet élément comme pertinent, ainsi que la perception et l'interprétation des éléments précédents et successifs comme précédents ou successifs de manière pertinente à un tel élément, confirmant ou ne pas confirmant l'attente qui, à chaque tour, se forme chez les interlocuteurs.
- *L'adjacence* est le facteur à travers lequel on démontre que deux personnes sont impliquées, de façon non casuelle, dans une activité, et que cette activité se déroule dans un cadre formel d'intelligibilité réciproque. Grâce à l'adjacence de leurs actions, les participants à une conversation démontrent l'interconnexion de ce qu'ils se disent. Ainsi, d'après le critère d'adjacence le tour de mon interlocuteur doit être soutenu par ce que je peux dire dans mon tour suivant, dans le but de corroborer ce qu'il a affirmé, de lui demander des précisions ou simplement de le laisser continuer. Cela n'implique pas que les deux parlants doivent nécessairement être d'accord, mais le désaccord doit être rendu explicite dans le format interactionnel et dans le respect du critère d'adjacence. Un type particulier d'actions adjacentes, appelées « paires adjacentes » (*adjacent pair*) est représenté par le binôme question/réponse (ou encore salutation/salutation, offre/acceptation ou refus)<sup>21</sup>. La question restreint significativement les possibilités d'interaction du tour suivant, puisque l'interlocuteur

---

<sup>20</sup> Cf. aussi Sacks [1992 : 419-420].

<sup>21</sup> Cf. Fele [2007 : 24]. Nous avons vu au paragraphe précédent la critique que Kerbrat-Orecchioni [2011 : 59-61] adresse à la notion de « paire adjacente », souvent contredite par les mécanismes plus complexes de l'interaction verbale.

sera obligé de fournir une réponse pertinente et non pas de formuler une phrase casuelle. Les paires d'éléments adjacents se caractérisent par les cinq particularités suivantes : l'existence de deux tours ; le positionnement adjacent des énoncés qui composent les tours ; la présence de parlants différents pour chaque énoncé ; l'ordre relatif des parties ; la présence de relations discriminantes. La notion de paire d'éléments adjacents est corrélative de celle d'importance conditionnelle (*conditional relevance*), facteur, celui-ci, qui nous permet de parler de l'absence d'un élément lorsqu'il était attendu dans la conversation<sup>22</sup>. Un concept étroitement lié à ce que nous venons d'exposer est celui d'« ordre de préférence ». À ce propos, Fele [2007 : 25] nous fournit l'exemple du refus, qui est en effet une réponse également pertinente à une invitation, et cependant est moins souhaitable qu'une acceptation. Dans ce sens, l'acceptation est une composante « préférée ».

- Les analystes de la conversation s'interrogent sur les raisons par lesquelles une personne dit exactement une telle chose dans un tel moment. En ce sens, l'AC réfléchit sur le sens et sur le respect du point de vue de l'acteur. De façon plus générale, c'est grâce à l'AC que nous pouvons comprendre, selon le principe du *recipient design* [Sacks, Schegloff e Jefferson 1974 : 727], de quelle manière chaque structure d'attente est construite dans l'interaction sociale selon les circonstances et aussi en accord avec l'interlocuteur dans un moment déterminé. Par rapport à la sociolinguistique – qui soutient que le contexte influence, parfois de façon décisive, les réalisations linguistiques – l'AC se préoccupe de comprendre la proceduralité conséquentielle (*procedural consequentiality*) du parlé dans un contexte déterminé.
- Le *contexte* correspond à ce que les parlants jugent significatif pour leur contribution à un moment donné. Autrement dit [Fele 2007 : 29], « tout ce face auquel [le parlant] se trouve dans le moment exacte dans lequel sa contribution peut être significative ». Chaque contribution à la conversation est contrainte par ce qui la précède (le parlant a de cette manière moyen de démontrer publiquement ce qu'il a compris) et représente à son tour une contrainte pour le tour suivant, c'est à dire qu'elle détermine le contexte.
- Austin [1962] a souligné en premier comment *parler* soit une *forme d'action*. En effet, lorsque nous parlons, nous n'émettons que des paroles, mais nous accomplissons une série d'actions : saluer, demander, répondre, critiquer, juger, inviter, accuser ne sont que des exemples. Pour cette raison, la tâche que l'AC se pose est d'étudier ce qui est

---

<sup>22</sup> Un exemple peut être l'absence de réponse à une question, absence que les participants à la conversation perçoivent.

dit non pas en raison de la vérité qu'il représente, mais du rôle qu'il exerce dans l'interaction. Une fois de plus, l'AC apporte une contribution autonome et originale aux sciences du langage, puisqu'elle étudie le langage parlé comme un « mode de comportement humain dans des affaires pratiques, [...] un mode d'action, et non pas un instrument de réflexion » [Malinowski 1975 : 352], différant ainsi de l'approche sociologique de l'*Interaction Process Analysis*, proposée par Bales [1950]<sup>23</sup>.

Le contexte est donc une notion fondamentale à l'intérieur de l'AC [Fele 2007 : 29]. L'importance de son étude est déterminée par le fait que les référents contenus dans certaines expressions varient de manière systématique selon les circonstances de leur production. Ces référents renvoient à un sujet énonciateur et aux coordonnées spatio-temporelles de la communication, et sont étiquetés comme des « symboles indexicaux [Cristea 2003 : 141] ». Les expressions indexicales, telles les déictiques entre autres, sont indispensables pour la communication. Pour cette raison, l'analyse linguistique doit montrer comment le contexte intervient dans la détermination de la référence de l'énoncé.

Par rapport à l'éclairage de Fele [2007] des présupposés de l'AC, Cristea [2003 : 140 et suivantes] rentre de façon plus approfondie dans la question de la situation de communication, la définissant comme « un ensemble complexe constitué de deux composantes ». Nous avons vu dans le paragraphe 1.2.1 que cette question est aussi au centre des critiques que Kerbrat-Orecchioni [2001 : 72-78] adresse à l'AC, car cette discipline tend à ne considérer que les éléments du contexte évoqués par les interactants dans la conversation. Pour Cristea, tout comme pour Kerbrat-Orecchioni, le contexte présente les composantes essentielles suivantes :

- l'environnement physique dans lequel l'échange verbal se réalise, les coordonnées spatio-temporelles de cette mini-situation de communication ;
- l'ensemble des conditions matérielles, économiques, socio-culturelles et politiques qui déterminent la production et la réception d'un message, c'est à dire la maxi-situation communicationnelle.

Cristea [2003 : 141 et suivantes] identifie trois types de contexte <sup>24</sup> :

---

<sup>23</sup> Bales a formulé douze catégories d'action à travers lesquelles un sociologue doit analyser l'interaction dans des petits groupes.

<sup>24</sup> Cristea inclut également le contexte situationnel, que nous décrivons brièvement dans cette note pour nous aligner au point de vue de Traverso [2009]. Cristea considère le contexte situationnel comme responsable des pratiques et des choix linguistiques des parlants. Il s'agit en effet d'un élément important puisque les interactions se placent à l'intérieur de situations qui, d'une manière ou d'autre, sont impliquées. Les phrases que les co-participants échangent s'avèrent inadéquates voir même incompréhensibles si elles sont transposées dans une autre situation. À ce propos, Ervin Tripp [1972 cité par Cristea 2003 : 142] identifie trois règles sociolinguistiques qui gèrent le choix et le fonctionnement des éléments linguistiques impliqués dans la communication :

- la règle de l'alternance, qui se manifeste à travers le choix des appellatifs, des pronoms du dialogue et

- le contexte circonstanciel, donné par les participants, par leur environnement et par l'espace-temps de l'échange verbal ;
- le contexte interactionnel, donné par l'enchaînement des séquences discursives, avec la spécification des rôles interactionnels ;
- le contexte présuppositionnel, représenté par le savoir partagée des co-participants, par leurs attentes et leurs intentions.

Partant du principe exposé par Traverso [2009 : 17] selon lequel le langage doit être étudié en situation (= interactionnisme), nous dirons que pour définir de l'extérieur une situation de communication il faut prendre en compte les facteurs suivants : les participants, le contexte spatio-temporel et le but de l'interaction. Les circonstances influencent le développement de la conversation et modifient les obligations de chaque participant. À l'intérieur de ce que nous appellerons, avec Cristea [2003 : 141], contexte circonstanciel – défini par Traverso [2009 : 17] comme « l'interaction dans la situation » – les participants prennent alternativement le rôle d'émetteur et de récepteur<sup>25</sup>. Certains traits qui les caractérisent, et que nous énumérons ci-après, s'avèrent décisifs même pour la forme de l'échange conversationnel :

- relation entre les participants. On distingue trois macro-typologies de relation : personnelles (amis), institutionnelles (collègues), fonctionnelles (client/vendeur). Un rapport n'exclut pas l'autre. Pendant leur rencontre les interactants endossent des rôles interactionnels susceptibles de changer au cours de l'interaction. D'après Traverso [2009 : 18], il est possible de placer sur deux axes<sup>26</sup> (horizontal et vertical) les rôles en présence au cours de chaque rencontre :
  - l'axe horizontal est celui de la proximité/distance (appelé par Cristea « de la notoriété »), où nous avons les extrêmes intime/non-intime, connu/inconnu ;
  - l'axe vertical ou du pouvoir (pour Cristea, « de l'autorité »), dont le binôme

---

des modalisateurs interpersonnels. En somme, elle règle la sélection de la variété linguistique selon la situation communicationnelle ;

- la règle de séquence, qui conditionne l'ordre des actes qui constituent un type d'événement communicationnel et se réalisent dans certains enchaînements spécifiques, selon qu'il s'agisse d'une conversation téléphonique, d'une communication en face à face, ou de la performance d'actes communicationnels comme, par exemple, la formulation d'une invitation, d'une question, la présentation d'excuses, etc. ;
- la règle de la co-occurrence (horizontale ou verticale), qui gère la correcte systématisation séquentielle des énoncés. Elle est horizontale lorsqu'il s'agit d'éléments linguistiques appartenant au même niveau, et verticale lorsque ces éléments dénotent des paliers différents (syntaxiques, textuels, etc.).

<sup>25</sup> Ces étiquettes sont applicables à une situation de dialogue. Concernant les participants dans les situations de trilogue et polylogue, voir ce que nous avons exposé dans le deuxième chapitre de la deuxième partie.

<sup>26</sup> Cristea [2003 : 141] identifie quant à elle trois axes. Elle ajoute à ceux de Traverso l'axe du comportement, qu'elle définit soit convergent ou bienveillant, soit neutre ou indifférente, soit encore divergent ou agressif.

oppositif est égal/non-égal (ou supérieur/inférieur) ;

- leur nombre : les conversations peuvent être en tête à tête (dilogue), un échange à trois (trilogue) ou à plusieurs personnes (polylogue). Le nombre de participants d'une conversation influence son développement et modifie les contraintes des interactants car dans une situation à deux participants, chaque interactant se trouve impliqué au maximum degré ; en revanche, dans un cadre à plusieurs participants, l'attention de certains d'entre eux peut osciller davantage.
- Leurs traits individuels : l'âge, le sexe, la catégorie socio-professionnelle, la provenance géographique, les caractéristiques caractérielles et culturelles.

Le cadre spatio-temporel est représenté par les coordonnées à l'intérieur desquelles la communication se met en place. Les points de repères spatio-temporels peuvent être contraignants en ce qui concerne le choix des moyens linguistiques employés et, en même temps, ils peuvent représenter un obstacle pour l'interprétation des éléments dont la signification est étroitement liée au contexte. L'interaction diffère selon les lieux, leur structure et leur disposition spatiale, qui déterminent les positions des participants. En ce sens, il convient de distinguer entre lieux publics et lieux privés. Selon Traverso [2009 : 18], on doit également prendre en considération l'élément « temps » du point de vue des obligations de durée car le manque de temps empêche que l'interaction surgisse ou en accélère voire en interrompt le déroulement.

Traverso inclut aussi, parmi les facteurs structurants la conversation, l'objectif, à savoir le motif pour lequel les personnes se réunissent. À ce propos elle distingue entre interactions « à finalité externe » et « à finalité interne »<sup>27</sup>. Le but des premières est extérieur à la relation (interactions commerciales, achat et vente de quelque chose) ; les secondes visent au contraire à approfondir les liens sociaux.

Le contexte interactionnel est défini par les aspects suivants :

- les rôles interactionnels qui, dans une conversation, sont symétriques, puisqu'ils consistent toujours dans une action et une réaction. Différemment des rôles interlocutifs d'émetteur et de récepteur, les rôles interactionnels impliquent des actions socialement diversifiées, comme dans les cas des relations médecin/patient,

---

<sup>27</sup> Béal-Hill [s.a.] parle d'interactions à but transactionnel et d'interaction à but relationnel (pdf disponible à la page Internet [http://asl.univ-montp3.fr/L308-09/MCC5/E53SLMC1/cours/Analyse\\_interactions2.pdf](http://asl.univ-montp3.fr/L308-09/MCC5/E53SLMC1/cours/Analyse_interactions2.pdf))

vendeur/client, professeur/élève, intervieweur/interviewé.

- les séquences, qui articulent l'interaction et en construisent l'organisation globale [Traverso 2009 : 32]. On peut définir une séquence comme un bloc d'échanges liés par un degré élevé de cohérence sémantique. La plupart des interactions se déploie selon le schéma suivant :

- a) séquence d'ouverture<sup>28</sup> ;
- b) corps central de l'interaction ;
- c) séquence de clôture<sup>29</sup>.

La séquence d'ouverture prévoit la mise en contact des participants et généralement s'ouvre avec des paires de salutations, des questions sur la santé, des remarques sur le temps, etc. Le corps est la partie centrale de l'interaction, qui contient un nombre indéfini de séquences de longueur variable. Sa composition varie selon le type d'interaction envisagée. Le corps de l'interaction, ainsi que les séquences d'ouverture et de clôture, est sujet au principe de l'alternance, qui règle les tours de parole et que l'analyse conversationnelle résume dans la formule *abab*. Les actes accomplis ne sont pas isolés, mais forment des séquences pour lesquelles on peut tracer des schémas susceptibles de variation selon de multiples combinaisons linguistiques. La séquence de clôture se caractérise par la séparation des participants et prévoit la conclusion de la communication. Selon les conversationnalistes, au cours de la conversation on peut identifier des pré-clôtures (*pre-closings*) ou d'autres indicateurs non-verbaux (par exemple, le geste de se lever, d'ouvrir une porte), qui orientent les participants vers la clôture interactionnelle.

Dans le principe de base de la conversation, on admet l'existence de deux participants :

- le locuteur en place (L1 : *current speaker*, « locuteur en cours » – Lc – dans Traverso [2009 : 30]), qui a le droit de garder la parole pour une période de temps déterminée, mais qui, à un moment donné, doit la céder au locuteur suivant – Ls – que lui-même a sélectionné. Cette sélection se déroule à travers des actes de nature syntaxique, prosodique, gestuelle et posturale.
- Son potentiel successeur (L2 : *next speaker*, « locuteur suivant » – Ls – dans Traverso

---

<sup>28</sup> Une conversation qui suit les normes de la socialisation comporte l'emploi de certaines techniques d'abordage, comme les pré-séquences, qui révèlent qu'une activité aura lieu, adoucissant l'intrusion territoriale liée à l'énonciation de l'interlocuteur ; les préliminaires, qui indiquent clairement la nature de l'acte qui se trouve à la base de l'interlocution ; enfin les préparations, qui créent les conditions favorables à une réponse positive à la question. Cf. Cristea [2003 : 142].

<sup>29</sup> Les séquences d'ouverture et de clôture (qui comprennent souvent des salutations) sont celles qui sont le plus soumises aux paramètres sociaux et les plus ritualisées, du moment où elles mettent en place des formes stéréotypées d'action linguistique.

[2009 : 30]), que le locuteur en place peut avoir sélectionné ou qui s'est auto-sélectionné. Ce locuteur est censé laisser parler et écouter le locuteur en place, mais il a aussi le droit de réclamer la parole après un certain temps, et le devoir de la prendre lorsqu'on la lui donne.

Concernant le tour de parole, les analystes de la conversation distinguent entre tours pleins et tours régulateurs. Les premiers peuvent être composés d'une parole, d'une phrase simple ou complexe ou, encore, par un syntagme qui, bien qu'incomplet du point de vue grammatical, est complet du point de vue interactionnel. Les régulateurs, par contre, sont les émissions vocales produites par l'allocutaire pendant le tour du locuteur. Ceux-ci sont en effet produits en chevauchement et ne contribuent pas à la progression thématique de l'échange.

Le contexte présuppositionnel est formé par tout ce que les interlocuteurs présument : le savoir partagé, leurs attentes et leurs intentions. Au cours de l'interaction, les participants partagent un système de connaissances qui leur permet d'interpréter les séquences énonciatives et de comprendre leur sens souvent implicite. Les attentes correspondent à l'image que les participants se forment d'un rôle interactionnel et de leurs comportements, et peuvent être contraignants. Elles revêtent un rôle d'autant plus important des énoncés considérés dans leur acception directe. L'enchaînement des répliques se base sur les intentions qui meneraient l'interlocuteur à dire ce qu'il a dit plus que sur ce qu'il a dit en réalité. Ainsi, la notion de contexte a subi un élargissement : de l'acception de contexte comme localisation et identification des référents et des protagonistes, on l'entend maintenant comme ce qui est susceptible d'être connu par les interlocuteurs.

Concluant sur l'AC, ces réflexions sur la relation entre contexte et déroulement de la conversation révèlent que les analyses de l'ADI et celles de l'AC peuvent s'avérer complémentaires et en relation dialectique, à condition que l'on évite certaines rigidités « empiristes ».

#### **1.2.4 La microsociologie de Goffman**

Nous avons évoqué plusieurs fois au fil des paragraphes précédents le sociologue américain Erving Goffman et son analyse des interactions face à face. Nous l'avons fait, pour ainsi dire, de seconde main, car sa contribution a été fondatrice pour l'analyse du discours en interaction.

Dans ce paragraphe, nous nous proposons d'effectuer un rapide passage à travers les travaux de cet auteur, notamment les deux livres qui l'ont rendu célèbre, afin de vérifier dans

quelle mesure ils ont contribué à donner une base théorique aux analyses plus proprement linguistiques du discours-en-interaction (ADI). Nous présenterons également les différences entre approche sociologique et approche linguistique. Les travaux auxquels nous nous référons sont *The Presentation of Self in Everyday Life* [Garden City, 1959] et *Relations in Public* [London, 1971], traduits en français dans un seul ouvrage en deux volumes : *La mise en scène de la vie quotidienne* [Paris, 1973].

À une époque à laquelle les sociologues s'intéressaient en général à l'étude des macro-processus sociaux, Goffman en premier a choisi comme objet de son analyse les micro-phénomènes des relations en face à face entre sujets, s'efforçant d'en comprendre les mécanismes et les contraintes, ainsi que leur importance pour le fonctionnement et l'équilibre des sociétés contemporaines. La modernité et l'originalité de son approche résulte d'ailleurs d'autant plus évidente au lecteur d'aujourd'hui que les exemples sur lesquels les analyses de Goffman s'appuient sont au contraire datés, nous faisant revivre les mœurs et les préjugés des classes moyennes américaines des années Cinquante et Soixante qui ne sont plus ceux de nos jours : les mères de famille qui soignent les moindres détails de leurs repas lors d'une réception chez elles, les blancs qui ont la préférence sur les noirs dans les autobus, etc.

Goffman reconnaît plusieurs fois sa dette envers la sociologie de Durkheim, surtout en ce qui concerne les rituels religieux, la dévotion et le sens du sacré. Cependant il opère un virement considérable vis-à-vis de son inspirateur, en recyclant les notions-clé de la sociologie durkheimienne à l'intérieur d'un objet d'analyse à la fois beaucoup moins « solennel » et beaucoup plus fréquent que celui qui avait été la cible des études du sociologue français : les interactions entre individus dans la vie quotidienne. L'idée de fond est que ces relations ne sont pas sans intérêt pour comprendre le fonctionnement des relations sociales, car elles sont beaucoup moins insignifiantes, casuelles et variables de ce qu'on pense. Au contraire, elles mettent en scène des rituels assez constants et répétitifs, dans lesquels les individus poursuivant leurs fins matérielles, économiques, sociales, politiques, spirituelles, etc., se privent pour ainsi dire de leurs caractéristiques individuelles et irrépétibles, mettent un « masque » qui correspond à leur rôle dans la société, ou simplement à leur position dans l'interaction dans laquelle ils se trouvent, et suivent des « script » qu'ils connaissent par cœur pour régler les rapports avec les autres.

Goffman [1973, vol. 2 :1, Introduction] aime bien l'idée que le terme « personne » dérive du terme latin *persona*, qui signifie à la fois « masque » et personnage théâtral, car il interprète la plupart des relations interpersonnelles dans la vie quotidienne comme des mises en scène théâtrales, régies par des codages, des routines et des rituels assez strictes. Ceci ne

veut pas dire que les rapports humains soient inauthentiques ou sans but réel, et encore moins que le but de ces mises en scène soit toujours celui de tromper les autres ou de poursuivre des intérêts « sinistres ». Bien au contraire, c'est à travers ces mises en scène que les individus poursuivent leurs fins, parfois malhonnêtes, le plus souvent parfaitement honnêtes, en traitant avec les autres, et surtout c'est grâce à ces rituels que ces rapports fonctionnent efficacement et que la société trouve son équilibre. La compréhension des mécanismes qui les régissent est donc de la plus haute importance pour les sciences sociales.

Nous reconnaissons déjà à ce niveau des points de contact et des différences entre l'ADI et la micro-sociologie goffmannienne. Car la première est intéressée surtout à l'idée de faire un objet d'étude du caractère répétitif et codifié, des interactions, ainsi que de l'idée que ces interactions suivent des « scripts » dans lesquels les individus puisent les éléments qui leur servent pour donner efficacité à leurs rapports. Par contre, l'ADI s'intéresse moins, sans cependant les ignorer, aux sous-entendus philosophiques de cette analyse – l'idée que les relations humaines soient des mises en scène – et aux fins sociologiques de cette même analyse – l'idée que ces rituels expliquent en grosse partie la tenue des sociétés.

Une deuxième différence importante entre l'ADI et la sociologie goffmannienne est de caractère méthodologique. Les analyses du sociologue américain sont basées sur une quantité assez importante d'exemples. Cependant, ses exemples sont soit des « narrations » tirées d'ouvrages littéraires ou d'autres études sociologiques et anthropologiques, ou bien des « cas typiques » tirés de l'introspection, de l'expérience et de l'observation de l'auteur, mieux encore de l'expérience que l'auteur partage avec chacun de ses lecteurs : car nous savons tous très bien ce que signifie « se comporter en chef », avoir une attitude « professionnelle » ou au contraire « confidentielle », céder le passage devant une porte, éviter un voisin dans la rue, etc. Les interprétations que Goffman donne de ces actes visent à les encadrer dans une perspective plus générale, à les typifier, à voir leurs conséquences sociales, etc. Mais il n'y a pas de découverte à faire dans les « faits » qu'il porte à l'attention du lecteur. La raison de cette approche est évidente et relève de la nature rituelle des phénomènes analysés que Goffman lui-même a contribué à mettre en lumière : la base empirique de la micro-sociologie n'est pas une pluralité d'événements singuliers dont il faut relever par induction les constantes et les règles qui les régissent. Ce sont au contraire ces mêmes règles, des règles construites socialement et inscrites dans notre culture, et chaque individu apprend au moins dès son entrée dans la vie adulte.

En revanche, les objets d'étude de l'ADI sont des corpus, soit authentiques soit fictionnels, avec les différences entre les deux que nous avons observées auparavant et qui font des

données authentiques la source principale de l'étude linguistique. L'ADI se comporte beaucoup plus que la micro-sociologie goffmannienne comme une science à la méthodologie positiviste, partant d'une pluralité assez grande de données relevées sur le terrain, pour en trouver de manière inférentielle des constantes et des règles, et cela au terme d'une analyse assez coûteuse du point de vue de la comparaison et du travail interprétatif.

Or, cette différence de méthode n'est pas banale, car s'il y a un aspect « goffmanien » dans les présupposés de l'ADI, celui-ci relève exactement du caractère codé et répétitif, sinon rituel, des interactions conversationnelles et des routines de communication qu'elles utilisent, des routines que les individus apprennent au fil de leurs relations sociales, partagent et utilisent consciemment ou inconsciemment dans leurs conversations. Comment peut-on expliquer cette divergence ? Il y a d'abord une différence de quantité : les règles pratiques que nous adoptons dans notre vie quotidienne de relation sont somme toute d'un nombre réduit et contrôlable, alors que le lexique et la « grammaire » des nos interactions sont extrêmement variés et complexes. Et ceci d'autant plus que les matériaux des interactions conversationnelles diffèrent beaucoup d'un contexte à l'autre, car on ne parle pas de la même manière dans un bureau et dans une salle de jeux, ou dans un quartier chic et dans un quartier populaire, entre adultes et entre jeunes. Cette variété est importante d'un autre point de vue : le sociologue peut très bien avoir observé tous les faits qu'il étudie, et il peut également comprendre le récit que d'autres font des faits qui lui sont étranges, car ils ressemblent de près à ceux dont il a eu une expérience directe. Goffman [1973, vol. 1, ch. 1] insiste beaucoup sur cet aspect : les routines qu'on met en place dans une situation spécifique ne sont pas exclusives de cette situation. Elles peuvent être utilisées dans d'autres circonstances et dans d'autres combinaisons. Et leur nombre est limité, ceci expliquant pourquoi une personne qui se trouve dans une situation nouvelle ne tarde pas à en adopter les règles implicites sans commettre des fautes majeures. Au contraire, l'analyste du discours-en-interaction ne peut pas avoir eu une expérience directe de tous les systèmes linguistiques qui entrent en jeu dans des contextes différents et dans des interactions également différentes. Certes, la langue est la même, mais c'est au niveau de la parole et des systèmes de paroles que les données diffèrent beaucoup.

Il y a peut-être ensuite une différence de vitesse dans l'évolution, car les règles générales des interactions évoluent, mais plus lentement que les usages linguistiques, et probablement ces derniers changent à des vitesses différentes suivant le milieu et le registre (considérons, par exemple, le langage des nouvelles générations). Toutes ces différences expliquent probablement la plus importante d'entre elles, qui est une différence dans le but de l'analyse :

la micro-sociologie vise à donner une interprétation sociale de faits qui nous sont connus, tandis que l'ADI vise à analyser des données conversationnelles qui peuvent nous appartenir, mais qui peuvent aussi être étranges à notre expérience personnelle, afin d'en dresser une théorie générale, utilisant les interprétations sociales (y compris la micro-sociologie) et les données contextuelles plutôt comme un moyen que comme une fin.

Passons à examiner quelques caractéristiques des travaux de Goffman que nous avons analysé. *The Presentation of Self in Everyday Life* analyse les interactions en face à face du point de vue de leur signification et de leur efficacité comme moyens à travers lesquels les individus poursuivent leurs buts. Une caractéristique de ces interactions est qu'elles durent peu de temps, et parmi ce temps des acteurs qui peut-être se connaissent peu doivent obtenir des informations sur leurs interlocuteurs nécessaires pour savoir si l'interaction peut être efficace [Goffman 1973, vol. 1, Introduction]. L'interaction est dans ce sens un jeu d'attentes sur ce que les autres peuvent être et sur ce qu'ils peuvent nous donner. Très souvent, donc, c'est à partir de « signes » recueillis dans quelques instants qu'on peut savoir si on peut établir une relation de « confiance » avec nos interlocuteurs. Dans une interaction, chacun est acteur et spectateur, l'acteur adoptant un système de signes verbaux et non verbaux qui visent à donner à son interlocuteur, qui doit comprendre ces signes, une idée précise de son rôle et de ses caractéristiques. L'interaction fonctionne si l'impression de soi que l'acteur donne ou croit donner est exactement celle que son « public » perçoit de lui. Puisque d'ailleurs chacun connaît ce jeu, tout interlocuteur partage idéalement la « scène » fournie par l'acteur en deux parties, celle des signes qui sont sous le contrôle de ce dernier et celle des signes qui échappent à ce contrôle et qui sont susceptibles de dévoiler les faiblesses voir même les impostures de l'acteur et faire cesser la relation de confiance. Pour cette même raison, chaque acteur s'efforce de réprimer tout aspect de sa personnalité qui pourrait être mal interprété par les autres. C'est pour cette raison que les relations sociales, indépendamment de leur contenu moral, sont pour Goffman des mises en scène théâtrales ou des « représentations ».

Une représentation est définie comme l'activité effectuée par un participant à l'interaction en face à face (l'« acteur ») pour influencer l'un au moins des autres participants. Ce dernier est défini comme le « public » de cette représentation. La représentation suit des modèles que Goffman appelle « scripts » ou « routines ». Lorsque un individu récite plusieurs fois le même script dans des situations différentes, ceci donne lieu à un « rôle social », un rôle étant un ensemble de droits et de devoirs liés à une certaine position sociale [Goffman 1973, vol. 1, Introduction].

Un rôle important dans ces représentations est joué par la notion de « *face* » (angl.), qu'il faudrait dans ce cas traduire par « façade » plutôt que par « face » : celle-ci est définie comme cette partie « fixe » de l'acteur qui vise à définir sa situation par rapport au public qui l'observe. Elle consiste dans l'équipement expressif standardisé que l'acteur emploie pendant la représentation [Goffman 1973, vol. 1, ch. 1]. Les parties principales de cette façade sont le « scénario » (par exemple le cabinet médical) et la « façade personnelle », tout cet ensemble de distinctifs professionnels, habits, caractéristiques sexuelles, raciales, biométriques, expressives et gestuelles qui peuvent constituer soit l'« apparence », soit la « manière » dont l'acteur se comporte. Tout cela est assez fixe pour chaque « personnage » qui agit dans la scène sociale, et se résume en « routines » institutionnalisées, que les individus peuvent facilement adopter. Un avantage de la vie sociale est que ces routines sont « choisies » et non pas « créées ». L'utilisation de ces routines vise à donner une image en quelque sorte idéalisée de l'acteur, toute concentrée sur son rôle social et pour ainsi dire sur l'image parfaite de l'exercice de ce rôle. C'est cette image que le public en quelque sorte s'attend à voir au point de ne pas imaginer que l'acteur puisse avoir aussi une vie privée ou d'autres rôles dans sa vie. Cette « auréole » que la personne obtient du fait de cette mise en scène, exerce une fonction sociale importante, car elle impose d'un côté une attitude de « déférence » dans les interlocuteurs, et oblige l'acteur à exercer son rôle consciemment, quitte à éprouver « vergogne » en cas contraire.

Notons que dans ses exemples Goffman utilise surtout les aspects non-verbaux de l'interaction, ce qui constitue une différence ultérieure avec l'ADI, l'autre différence importante étant que Goffman s'intéresse moins à l'étude et à la classification des routines qu'à en voir la fonction dans la construction d'un système social.

Un élément corrélatif de la « face » que Goffman étudie dans *The Presentation of Self* est celui de « territoire » [Goffman 1973, vol. 1, ch. 3]. Pour « territoire » il entend dans ce volume la « scène » dans laquelle l'acteur met en place sa représentation. L'acteur vise à montrer que son activité dans ce territoire suit de près certaines normes. Les normes qui concernent la façon de traiter les interlocuteurs peuvent être comprises sous le terme « courtoisie ». En revanche celles qui concernent le traitement du territoire se trouvent incluses dans le terme « décor ». Les règles concernant le décor concernent aussi bien l'acteur que les interlocuteurs, le premier doit les mettre en place et les respecter lui-même (garder l'« apparence »), et les autres doivent respecter la mise en scène telle qu'elle est. Or, dans ce premier travail, le soin et le respect de l'« apparence » et du « décor » sont examinés surtout pour leur fonction instrumentale visant à faire valoir le rôle de l'acteur et sa communication.

Goffman étudie les caractéristiques vestimentaires, le niveau de bruit permis, les attitudes corporelles et comportementales admises dans certains territoires ainsi définis. Il s'intéresse surtout à la différence entre *stage* et *backstage*, le deuxième étant celui de la préparation et souvent de l'exécution de la prestation de l'acteur (par exemple la cuisine pour un chef de restaurant), donc le lieu de l'efficacité, et le premier étant celui de la représentation, donc de l'apparence, qui vise à donner les signaux importants pour communiquer la fiabilité et/ou le professionnalisme de l'acteur. Des règles différentes régissent le comportement des acteurs dans ces deux parties également essentielles du territoire, et toutes les deux concourent au résultat de leurs actions.

La partie restante de ce livre est consacré aux situations de crise ou d'échec, où l'acteur exerce ou laisse apparaître des rôles incongrus [Goffman 1973, vol. 1, ch. 4], ou émet des communications incongrues qui soulèvent des doutes sur la fiabilité du personnage [Goffman 1973, vol. 1, ch. 5]. Le résultat est une crise de confiance qui peut mettre un terme à l'interaction et détourner le public de l'acteur. D'où l'importance de savoir contrôler ses actions et ses impressions [Goffman 1973, vol. 1, ch. 6].

En guise de conclusion, il est possible d'affirmer que le rôle de Goffman vis-à-vis des études d'analyse du discours a été avant tout historique, c'est à dire qu'il a créé un terrain d'analyse, les interactions en face à face, absent auparavant et qu'il a permis aux spécialistes d'analyse du discours de percevoir l'importance et l'abondance des relations orales, éphémères et momentanées dans la vie sociale, aidant leur chemin intellectuel à s'émanciper de cette souveraineté du texte écrit, formel, littéraire que la tradition philologique avait imposé en France et ailleurs aux études linguistiques. Sans aucun doute l'insistance sur les routines comportementales a influencé le désir des analystes du discours d'analyser ces routines du point de vue de la parole. Il reste cependant que nous ne retrouvons pas toujours dans le travail de ces derniers, même pas comme appareil contextuel, l'idée de cette théâtralisation de la vie sociale qui joue une importance si centrale dans les travaux de Goffman. Peut-être la raison de cela réside dans le fait que les linguistes n'ont pas besoin d'encadrer les interactions dans un contexte rituel de représentation collective pour comprendre que dans tout discours, y compris le discours-en-interaction, il y a des règles grammaticales et des conventions pragmatiques qu'on met nécessairement en place pour rendre la communication efficace.

La perspective à partir de laquelle ces mêmes phénomènes d'interaction en face à face sont envisagés dans le deuxième livre de Goffman, *Relations in Public* [Goffman 1973, vol. 2], est partiellement différente. La raison principale se trouve peut-être dans les sources auxquelles

le sociologue s'inspire : la sociologie durkheimienne, bien sûr, mais aussi l'éthologie et l'anthropologie. C'est à la première qu'il emprunte encore les notions de rituel et de sacré, mais c'est dans la seconde qu'il puise pour redéfinir les notions de « face » et de « territoire », les rapprochant de la signification que l'on a retrouvé dans les analyses de Kerbrat-Orecchioni [2011] et de Brown et Levinson [1987] sur les mécanismes de politesse. En effet, ce livre tourne autour de la notion d'individu comme « unité » comportementale. Celle-ci se distingue en « unité véhiculaire » et « unité de participation » [Goffman 1973, vol. 2, ch. 1]. En tant qu'unité véhiculaire, l'individu se déplace dans le territoire, où se trouvent et se déplacent d'autres individus, d'une manière assez uniforme, suivant une série de règles implicites dont le résultat est de coordonner les plans de déplacements individuels assez efficacement. Chaque unité véhiculaire se déplace en essayant de protéger une sorte d'enveloppe protectrice qui l'entoure et à la fois d'éviter le contact et la collision avec ceux qui lui passent à côté. Pour ainsi faire, il suit deux procès parallèles, appelés « extériorisation » et « reconnaissance ». Avec les gestes du premier type l'individu manifeste aux autres ses intentions quant à la direction de son déplacement, tandis que par les actes du second type il essaye de capter les intentions des autres piétons. Le tout est réglé par une série de normes qui établissent dans quelles circonstances il faut céder le passage, accepter ou pas ce geste de « galanterie », toucher les autres, quelles parties et avec quelles parties, s'excuser en cas de contact, etc.

En tant qu'unité de participation, l'individu est l'unité fondamentale de la vie publique et entre en interaction avec d'autres individus et des « ensembles » d'individus qui n'ont pas nécessairement des fonctions socio-structurelles, étant simplement co-présents dans des situations déterminées. Un ensemble est une unité constituée de plusieurs personnes qui sont perçues comme telles. Les membres doivent suivre une série de rituels lorsqu'ils entrent dans l'ensemble ou s'en séparent, et s'attendent une certaine déférence des étrangers qui veulent entrer en contact avec l'un de ces membres.

Ce premier niveau d'observation des individus en tant qu'unités véhiculaires et unités de participation montre l'importance d'une notion de « territoire » que, cette fois-ci, Goffman emprunte à l'éthologie [Goffman 1973, vol. 2, ch. 2]. La plupart des actions humaines, explique Goffman, consistent en « revendications » (*claims*) sur la possession de certains « biens », qui voyent s'opposer un « revendicateur » et un « convenu ». Ce dernier peut mettre en place des « menaces » aux « revendications ». Dans les relations en face à face, une revendication cruciale est celle qui concerne le territoire et qui consiste en une « réserve » que chacun considère comme légitime pour soi.

Trois notions de territoire sont susceptibles d'être revendiqués comme réserves de l'individu : des territoires « fixes » (des espaces géographiques attribués par la loi à certains individus, comme une propriété), des territoires « situationnels » (un banc dans un parc, par exemple) et des territoires « égocentriques », qui se déplacent avec les agents (un sac, par exemple). Cependant, dans les interactions certains territoires n'ont pas de nature spatiale et correspondent aux notions situationnelles et égocentriques expliquées ici. Goffman en dresse la liste :

- l'espace personnel autour de soi auquel l'individu est censé avoir droit, et dont l'invasion est perçue comme une gêne ;
- l'emplacement qu'un ou plusieurs individus peuvent revendiquer temporairement à l'exclusion d'autres (une table au restaurant) ;
- l'espace fonctionnel en face de soi dont un individu a besoin pour effectuer certaines opérations ;
- le tour (suivant des règles, par exemple « les femmes et les enfants d'abord ») ;
- l'enveloppe (la peau et les vêtements) ;
- le territoire de possession (des outils) ;
- les réserves d'information (par exemple ce qu'aujourd'hui on appelle « données sensibles », ou plus simplement les expressions de nos visages qui correspondent au droit de ne pas être fixés ou regardés par la fenêtre) ;
- les réserves conversationnelles (le droit de choisir qui a le droit de nous appeler).

Les revendications sur ces territoires sont exprimées par des « marques » (notion empruntée encore une fois à l'éthologie) physiques comme un accoudoir, ou visuelles comme une signature.

Si le territoire revendiqué est si important pour un individu, les menaces les plus importantes sont des violations de ces réserves, telles que des incursions, intrusions, invasions, abus, transgressions, profanations, salissements, contaminations. Parmi ces violations certaines concernent outre que la menace de l'espace physique, les regards, le ton de la voix, adresser la parole, les sécrétions corporelles de tout genre. Goffman examine toutes ces violations et ses mécanismes dans leurs détails, pour ensuite confirmer sa théorie à propos de l'importance que le territoire exerce dans les interactions.

La partie centrale du livre sur les relations en public est consacrée aux rites à travers lesquels les individus négocient leurs relations et réparent les violations volontaires ou involontaires du territoire. Ces rituels interpersonnels montrent que les personnes, même dans une société désacralisée comme la nôtre, conservent une partie de sacralité et sont la cible

d'une série de gestes de respect, dévotion et déférence qui jouent un rôle décisif dans la conservation sociale [Goffman 1973, vol. 2, ch. 3]. Ces rites sont de nature positive, visant à sanctionner la sacralité de l'autre, et négative, visant à contrebalancer une violation accomplie par distraction ou par nécessité. Goffman appelle « échanges de soutien » ceux du premier type [Goffman 1973, vol. 2, ch. 3], et « échanges réparateurs » ceux du second type [Goffman 1973, vol. 2, ch. 4].

Les rituels de soutien, tels que la courtoisie, jouent un rôle essentiel dans les occasions de contact (pour des affaires, dus au hasard ou pour des raisons « cérémonielles »). Les rituels réparateurs correspondent à tous les cérémoniels d'excuse ou de compensations que l'on met en place lorsque on a violé le territoire d'un autre.

Ces analyses, qui sont encore une fois consacrées surtout aux échanges non verbaux, ont pu inspirer une partie importante des études d'ADI, orientant notamment ces derniers à entreprendre l'analyse des discours-en-interaction en situation de négociation ou d'échanges de politesse. Nous pouvons en conclure que la micro-sociologie de Goffman a été une source précieuse d'inspiration et d'orientation, bien qu'elle diffère substantiellement de l'ADI pour les objets analysés et pour la méthodologie de travail.

## DEUXIÈME CHAPITRE : ANALYSE DU DIALOGUE CINÉMATOGRAPHIQUE

### 2.1 Introduction au dialogue cinématographique

Normalement défini comme « entretien entre deux ou plusieurs personnes »<sup>30</sup>, le dialogue et ses composantes font l'objet de ce chapitre où théories cinématographiques et linguistiques se combinent pour poser les bases des analyses qui suivront. La première partie introduit le cadre cinématographique et, après une brève réflexion sur l'énonciation au cinéma, nous allons présenter les éléments qui constituent l'arrière-plan de notre travail. Ces éléments appartiennent à la mise en scène et orientent la perception des échanges verbaux : l'image et le son contribuent à la construction du point de vue du metteur en scène qui guide le spectateur dans la compréhension de la diégèse, insérée dans une spatialité et une temporalité fictionnelles. Le dialogue s'intègre naturellement dans ce contexte. Ceci explique le sens de la deuxième partie s'ouvrant sur une mise en parallèle entre conversation authentique et dialogue fictionnel. Certains phénomènes, – les hésitations, les reformulations, les chevauchements, entre autres – que la littérature décrit comme « typiques de l'oral », se retrouvent également à l'écran et vont justement nous permettre de montrer la complexité de la dimension fictionnelle et de ses répliques.

Le *dialogue de cinéma* consiste en une série d'échanges qui se déroulent dans un contexte préconstruit – le film – et qui, malgré la spontanéité apparente, sont écrits pour le public. Dans le volume *Écrire un scénario* [2007], Michel Chion leur reconnaît des fonctions multiples que nous reprenons et regroupons autour de trois axes principaux : l'action, les personnages, la mise en scène.

Loin d'être un supplément, le dialogue détermine la progression de l'action et informe le spectateur ; il participe de la construction de la diégèse car, en échangeant, les personnages apportent des informations que le public est censé saisir. Or, la parole au cinéma n'est pas une simple transposition des actions et la densité des informations véhiculées dépend du contexte mais dans le cas d'une dispute, par exemple, les locuteurs personnages auront tendance à expliciter les raisons du désaccord et à s'accuser mutuellement en évoquant des épisodes passés. En ce sens, le dialogue fait avancer l'action et la complète : il introduit dans l'ordre chronologique linéaire des événements quelques informations sur un temps précédant l'action et clarifie ainsi le contenu de la séquence.

---

<sup>30</sup> La définition est issue du *Dictionnaire historique de la langue française* [Le Robert 1992].

« *Quand des personnages se parlent, c'est une histoire qui se dessine, des émotions qui s'expriment, des êtres humains qui se mettent à vivre* » [Vassé 2006 : 5].

Les dialogues caractérisent les locuteurs personnages et laissent éclater leurs émotions et leurs pensées. Les mots sont « parlants » ou, à mieux dire, par les mots les personnages verbalisent, consciemment ou inconsciemment, l'image de leur personne et celle de l'interlocuteur. Ils précisent également les relations des uns avec les autres. Le spectateur, de son côté, écoute et évalue cette image pour construire son point de vue : suite à une altercation, par exemple, il prendra implicitement position pour celui que, à partir des mots et des attitudes, lui a paru le plus correct. Ceci explique le caractère définitoire du dialogue. Sans trop rentrer dans les détails, nous précisons que parfois – et notamment dans les films de la première moitié du XXe siècle – le dialogue caractérisait le personnage dans la mesure où ce dernier était défini par sa façon de parler : le sociolecte indiquait le groupe social d'appartenance. En revanche, de nos jours, on remarque une tendance à l'homogénéisation linguistique et l'écoute des échanges verbaux peut se concentrer plus sur le contenu que sur la forme.

Le dernier point concerne le rapport entre le dialogue et la mise en scène. L'existence cinématographique du dialogue dépend des particularités du cinéma de fiction. D'ailleurs, comme le dit Vassé :

« *Filmer des personnages qui parlent, ce n'est pas filmer des personnages muets avec la parole en plus. C'est inventer un nouveau rapport à l'espace, au temps, à la dramaturgie* » [Vassé 2006 : 34].

Un personnage qui parle s'insère dans un espace qui devient son champ d'action et en même temps la zone d'écoute de son interlocuteur. Par le biais des techniques cinématographiques du *champ* et du *contre-champ*, la caméra définit cet espace et fait ressortir l'organisation des tours de parole des personnages sur scène. Ces techniques, s'intégrant avec le *découpage* et le *montage*<sup>31</sup>, révèlent les liens produits par la parole. Cependant, il faut préciser que les échanges verbaux prennent une valeur différente selon leur « visibilité » à l'écran, d'où la distinction entre *dialogue in*, *dialogue hors-champs* et *dialogue off*. Dans nos analyses, nous allons nous concentrer sur le *dialogue in*, à savoir le seul

---

<sup>31</sup> Au cinéma le *découpage* indique la « division du scénario, en scènes, en séquences et en plans numérotés » et le *montage* est l'« assemblage des divers plans d'un film en fonction de la continuité du film et avec synchronisation des enregistrements sonores ». (CNRTL)

dialogue qui montre aux spectateurs les conversations entre les personnages et dans lequel la voix est un élément diégétique car elle appartient au temps et au lieu de l'action. Il en est de même pour le *dialogue hors-champ* mais, dans ce cas, la source vocale n'est pas visible à l'écran : audible par le spectateur et par le personnage, elle est dans la scène mais la caméra ne la filme pas. En revanche, le *dialogue off* ne s'insère pas dans la diégèse. Il constitue une composante extra-diégétique que seul le spectateur peut entendre.

La perspective interactionniste dans laquelle cette recherche, portant sur l'analyse des disputes cinématographique, s'insère explique le renvoi à certaines notions fondamentales de l'analyse conversationnelle que nous allons expliciter dans les paragraphes suivants et qui seront reprises et appliquées à l'étude du dialogue cinématographique. La mise en parallèle avec le dialogue théâtral ainsi qu'avec la conversation authentique vont permettre de dégager et de préciser les spécificités de ce dialogue *in praesentia* qui, s'intégrant à l'image, accroît le sentiment d'illusion d'une réalité.

## **2.2. L'analyse de la communication cinématographique**

### **2.2.1. La parole au cinéma**

La plupart des travaux<sup>32</sup> consacrés à la parole dans la dimension filmique s'intéressent à la naissance du cinéma parlant et à la fin du muet, souvent analysés dans une perspective contrastive. D'autres préfèrent se concentrer sur les aspects techniques de la parole cinématographique et expliquer au lecteur les différences entre *voix in*, *voix off*, *voix hors-champ*. En ce sens, les manuels d'écriture qui dispensent des conseils pour la réalisation d'un bon scénario ne manquent pas et dans cet univers consacré à la production verbale « fictionnelle », l'étude linguistique des dialogues joués par les acteurs n'est pas encore assez répandue. C'est pourquoi les paragraphes qui suivent proposent une décomposition de la « parole au cinéma », ils essayent d'en saisir les mécanismes essentiels et d'en fournir une vision nouvelle.

Qui parle au cinéma ? À qui appartient le discours que le metteur en scène crée, que l'acteur interprète et que le personnage transmet au public ? Qui est l'énonciateur des répliques qui font rire, pleurer, en tout cas réfléchir le spectateur ? Seule une réflexion

---

<sup>32</sup> Cf. entre autres les ouvrages de M. Chion [1988], H. Damish [2008], G. Anaclerio [2008] et K. Wilchen [2010].

approfondie sur la communication au cinéma répondra à ces questions, mais avant de rentrer dans les détails, il nous paraît intéressant d'introduire la notion de « contrat de feintise ».

Dans son article *Pour une problématisation linguistique de la notion de genre : l'exemple du texte dramatique*, Petitjean [2006 : 9] affirme que :

*« Au niveau énonciatif, un dialogue dramatique [...] simule la forme d'interactions verbales [...] assumées par les personnages ».*

Autrement dit, le dialogue dramatique – dans notre cas, le dialogue de cinéma – s'inspire d'une réalité dont il emprunte la situation, les paroles humaines, les émotions et les actes de langage. Ainsi, bien qu'ils se réalisent dans un espace temporel plus restreint, le spectateur reconnaîtra et acceptera dans une séquence de dispute filmique certains procédés de la dispute authentique. En ce sens, ce que Viala [1997 : 9] précise pour le théâtre, s'applique également au septième art :

*« La mimesis consiste à imiter le vrai, à montrer quelque chose qui n'est pas le réel (il faut se méfier de la notion de « réalisme » surtout au théâtre), mais qui est « comme vrai », qui est perçu comme semblable au vrai [...] le théâtre est un art de feindre ».*

Avant d'être appliquée au théâtre, la notion de « feintise » avait déjà été étudiée dans le récit textuel. Beaucoup de théoriciens s'étaient penchés sur la différence entre récit *factuel* et récit *fictionnel* et leurs travaux constituent le point de départ de notre réflexion qui reprend certains éléments du débat et les applique au récit filmique.

En 1982, Searle considère le récit de fiction comme une feintise du récit factuel. A ce propos, il parle de « feintise partagée » et affirme que comme le romancier fait semblant de raconter une histoire vraie, « il n'y a pas de propriété textuelle, syntaxique ou sémantique qui permette d'identifier un texte comme œuvre de fiction » [Searle 1982 : 109]. Schaeffer [1999] partage cet avis et, s'appuyant sur Searle, parle de « feintise *ludique* partagée », où l'adjectif *ludique* correspond à « non trompeuse ». Hamburger [1968], en revanche, identifie les descriptions étendues, par exemple, comme des indices de fictionalité et « restreint le champ de la feintise au seul roman à la première personne » [Genette 2004<sup>3</sup> : 144]. C'est Genette [2004<sup>3</sup> : 166] qui réussit à concilier les deux pôles à conclure que :

*« Searle a raison en principe de poser que toute fiction [...] est une simulation non-sérieuse d'assertions de non-fiction [...] et que Hamburger a raison en fait*

*de trouver dans la fiction (surtout moderne) des indices (facultatifs) de fictionalité  
– mais tort de croire, ou de suggérer, qu'ils sont obligatoires et constants [...] ».*

Son point de vue peut s'étendre au cinéma, et notamment au film de fiction, qui imite le réel pour favoriser l'immersion fictionnelle, mais qui se caractérise par des éléments externes et internes à l'univers filmique qui en dénoncent le caractère non authentique. La projection en salle, par exemple, dévoile au spectateur la nature fictionnelle du film. Ainsi, le montage et le cadrage en explicitent l'effet de « mise en scène ».

Cette réflexion sur la feintise se lie également au discours car les répliques des acteurs simulent les échanges verbaux de la vie ordinaire, mais, – et cela est la spécificité de la fiction –, elles répondent à une seule volonté, celle de l'auteur, que le spectateur s'assoyant dans la salle autorise à mentir. Pour mieux comprendre les mécanismes de distribution de la parole, nous allons introduire les différentes instances énonciatives et relever la complexité du circuit communicationnel du cinéma.

### **2.2.2 Le dispositif énonciatif**

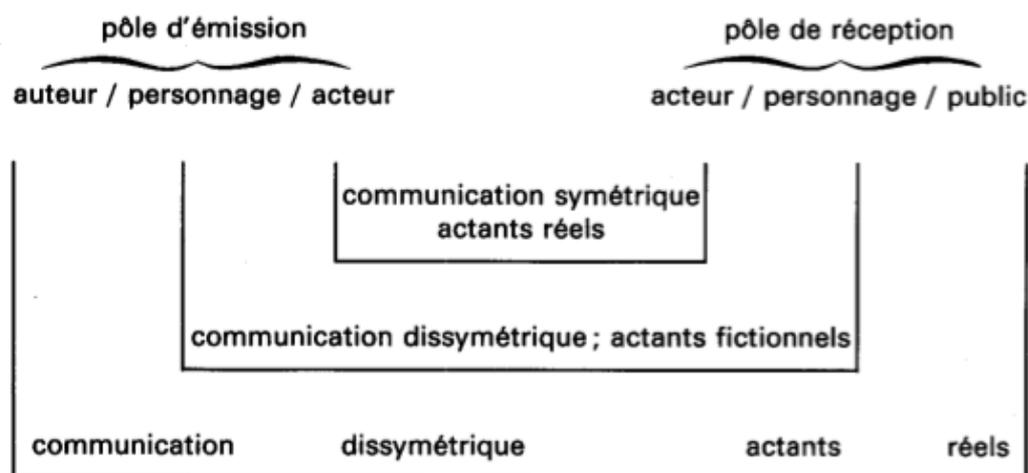
Le dialogue de cinéma est souvent comparé au dialogue théâtral avec lequel il partage le principe de « cohérence textuelle ». Écrit et prémédité, il est lui aussi le produit d'un seul auteur, – le réalisateur –, que le spectateur considère comme l'énonciateur principal et qui donne sa voix à d'autres locuteurs : les personnages. En ce sens, la définition que Reboul [1985 : 49] propose du texte théâtral comme d'un « *discours monologique dialogal polyphonique* » peut également s'appliquer à notre type de dialogues :

*« [...] dire du texte de théâtre qu'il constitue un discours dialogal monologique polyphonique revient à dire qu'il s'agit d'un discours qui comporte deux locuteurs/scripteurs ou plus, qui a une structure d'intervention avec un seul énonciateur principal et enfin qu'il comporte deux voix ou plus, celles d'autres que le destinataire ».*

Ce que le spectateur écoute et observe en même temps et qui en apparence paraît être le fruit de plusieurs locuteurs (les personnages) est aussi et avant tout le produit de l'écriture du réalisateur-auteur qui guide son spectateur dans l'interprétation de la diégèse.

Ainsi, en raison de l'analogie existante du point de vue énonciatif entre dialogue de cinéma et dialogue théâtral, notre étude prend en compte les travaux sur la « double énonciation » de

Ubersfeld [1977] et de Kerbrat-Orecchioni [1984]. Dans l'article *Pour une approche pragmatique du dialogue de théâtre*, Kerbrat-Orecchioni s'interroge sur le dispositif d'énonciation théâtral et présente le schéma de la *double énonciation* [1984 : 48] où le terme « actant » se réfère à « tout individu qui se trouve à quelque titre impliqué dans le circuit communicationnel » :



Selon Ubersfeld, [1996 : 10] bien que ce schéma ne rende pas compte de la complexité de la situation communicative au théâtre, il en témoigne : lors d'une communication dramatique, une « chaîne d'émetteurs/récepteurs » qui se situent à des niveaux différents est à prendre en compte. Autrement dit, deux émetteurs opposés – le *locuteur dramaturge L1* et les *personnages l2* – adressent leur discours à deux récepteurs différents : l'allocutaire du premier est le lecteur-spectateur (*destinataire second*), tandis que les personnages échangent avec d'autres personnages. En ce sens,

*« La double énonciation signifie que la communication ne se limite pas aux interactions entre les l2, mais intègre le fait que le discours du scripteur (c'est-à-dire la somme des interactions des l2) s'adresse par-dessus les l2, au spectateur/lecteur ».*

Ce phénomène, plus tard appelé « duplicité du dialogue théâtral » par Maingueneau [1991], amène Kerbrat-Orecchioni [1983 : 135] à affirmer que :

*« La communication théâtrale se caractérise par un emboîtement des instances d'énonciation, et en particulier, par le fait que s'adressant, en apparence, à tel ou tel personnage, les énoncés proférés sur scène ont en fait pour destinataire*

*principal le public : en ce sens, si l'on envisage ce qui se passe non plus entre actants énonciativement isotopes, mais entre actants relevant d'instances énonciativement hétérogènes, le discours théâtral peut être considérés comme constituant un gigantesque trope communicationnel»<sup>33</sup> .*

Tout type de communication fictionnelle, qu'elle soit théâtrale, romanesque ou encore cinématographique, s'organise autour d'un emboîtement d'énoncés qui prouvent l'existence d'une double dialogie communicative. C'est pourquoi Petitjean [1999 : 51] écrit :

*« Il y a d'abord une dialogie interne qui peut être dramatique (personnage à personnage) ou scénique (comédien à comédien). Il y a ensuite une dialogie externe (auteur à lecteur- spectateur)».*

La dialogie externe, entre auteur et spectateur, englobe une dialogie interne dont les protagonistes sont les personnages. Cela revient à dire que, dans ce cadre embrouillé, tout dialogue remplit une double fonction : il transmet les informations entre réalisateur et spectateur et souligne les relations entre personnages.

Compte tenu de la complexité énonciative du cinéma, cette recherche réunissant les domaines de l'AC et de l'ADI avec celui du dialogue cinématographique se focalisera uniquement sur le niveau *I2*. D'ailleurs, comme le dit Kerbrat-Orecchioni [1984 : 48]:

*« [...] la seule instance conversationnellement pertinente, c'est celle des personnages : c'est par rapport aux seuls personnages que fonctionnent les déictiques, et les maximes conversationnelles. Le théâtre fait dialoguer des personnages, qui constituent l'équivalent et le miroir des personnes qui, dans la "vie ordinaire", entrent en interaction ».*

Or, il est évident que la conversation entre personnages n'a pas lieu pour le plaisir de parler, mais dans le but de faire avancer l'intrigue (relation personnage-personnage) et d'informer et orienter le spectateur (relation auteur-lecteur/spectateur) dans la compréhension de l'histoire. C'est pourquoi, avant de nous concentrer de manière approfondie sur les caractéristiques du dialogue au cinéma, il nous paraît utile de faire le point sur les composantes cinématographiques qu'à notre avis influencent le dialogue et la façon dont le spectateur le perçoit ce dialogue. La brève réflexion qui suit porte sur le concept de « point de

---

<sup>33</sup> « Le trope communicationnel consiste à feindre d'adresser à un A<sub>1</sub> un énoncé qui est en réalité adressé à A<sub>2</sub> », in Kerbrat-Orecchioni [1994 : 68], « Rhétorique et pragmatique : les figures revisitées », *Langue française*, 101.

vue » et va nous permettre d'introduire l'image et le son. Ces deux éléments accompagnent la parole au cinéma en l'insérant dans une spatialité et temporalité fictionnelles, qui constituent la toile de fond des échanges verbaux.

### 2.2.3 Le point de vue

Le dispositif énonciatif du cinéma a mis en évidence l'existence d'instances différentes, définies par leur fonction communicative. Etant donné que la personne qui montre un objet choisit un certain point de vue, pris ensuite en compte par celle qui reçoit les informations, la fonction communicative s'avère centrale et strictement liée à l'adoption d'un *point de vue*. Qu'est-ce que le *point de vue* ?

Il s'agit d'une notion en apparence très simple mais qui, appliquée au cinéma, manifeste toute sa complexité. Dans le *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Marie et Aumont [2008] définissent le *point de vue* comme :

*« Un emplacement réel ou imaginaire, depuis lequel une représentation est produite. C'est le point depuis lequel un peintre qui utilise la perspective linéaire organise son tableau ; c'est aussi, en cinéma, le point imaginaire, éventuellement mobile, depuis lequel chaque plan a été filmé. Ce point de vue est souvent identifié à un regard, et dans un film narratif, la question sera de savoir si ce regard appartient à quelqu'un : à un personnage (plan "subjectif"), à la caméra, à l'auteur du film ou à son énonciateur [...]. Le marquage plus ou moins insistant de ce point de vue correspond aux divers degrés d'ocularisation ».*

Et encore, « la façon particulière dont une question peut être considérée », c'est-à-dire le fait d'attribuer des informations filtrées aux diverses instances de la narration, tels que l'auteur et les personnages.

Le point de vue se définit aussi comme

*« Une opinion, un sentiment à propos d'un objet, d'un phénomène ou d'un événement. Au cinéma, le marquage de ce PDV point de vue est moins clairement codé qu'en littérature et il dépend davantage des normes stylistiques et des styles individuels. Le cadrage est un de ces instruments de prédilection, mais tous les moyens expressifs peuvent y concourir (gros plan, contraste des valeurs et des couleurs, le flou...) ».*

Ces valeurs abstraites et concrètes se retrouvent parfaitement dans les films. En ce sens, nous pouvons appeler *point de vue*<sup>34</sup> le point où le cinéaste positionne la caméra, c'est-à-dire le point à partir duquel il décide de filmer la réalité : c'est le point de vue de l'émetteur. Dans son acception concrète, ce point de vue correspond également à l'œil du récepteur, autrement dit à l'endroit physique où le spectateur choisit de s'asseoir dans la salle pour regarder le film. Au sens abstrait du terme, lorsqu'on rentre dans le film, l'émetteur et le récepteur coïncident avec l'auteur et le spectateur ; l'image filmée sélectionne les objets à montrer et devient l'expression d'une subjectivité qui veut guider notre perception de l'histoire. Le point de vue « optique » s'accompagne au point de vue « cognitif » qui implique une dimension axiologique et épistémique : la représentation d'une image contient certaines idéologies et convictions que l'auteur veut exprimer en posant des limites à sa vision. Ainsi, la notion de *point de vue* entraîne celle de *focalisation*. Le terme a été introduit pour la première fois par Genette [1972] dans le but d'indiquer le rapport de savoir du narrateur et du personnage par rapport à l'histoire : si dans la *focalisation zéro* le narrateur est omniscient et en sait plus ou en dit plus que n'en sait le personnage, dans la *focalisation interne* les deux sont au même niveau car le narrateur ne dit que ce que le personnage sait. Différemment, dans un récit à focalisation externe, le narrateur en dit moins que ce que sait le personnage. Cette distinction s'adapte mal au cinéma où les questions du voir et du savoir doivent être prises en compte séparément. A ce propos, Jost [1987 : 13] reprend la systématisation que Genette fait pour la littérature et ajoute le concept d'*ocularisation* car à la différence du film,

*« le roman ne peut que suggérer le regard au moyen des mots. Même dans le cas où une description est introduite par un verbe indiquant une perception, l'équivalence entre une suite de mots et le référent décrit sera toujours le résultat d'une convention, d'une sorte de contrat d'échange intersémiotique qui lie auteur et lecteur. En revanche, l'expression de la pensée d'un personnage est beaucoup plus simple dans la mesure où il s'agit, avant tout, de monnayer du verbal dans du verbal ».*

Cette *ocularisation* peut être *interne* (caméra située à la place de l'œil d'un personnage), *zéro* (un point de vue non marqué) ou *spectatorielle*, présentée comme une sous-catégorie de

---

<sup>34</sup> Magny [2001] distingue *point de vision* et *point de vue* : le premier représente le point dépourvu de toute intentionnalité d'où on regarde un film alors que le second révèle le projet du cinéaste.

l'ocularisation zéro et se référant à un point de vue marqué qui ne correspond pas au regard d'un personnage.

Le débat sur la focalisation/ocularisation au cinéma reste encore ouvert. Cependant, nous pouvons affirmer que cette focalisation est constitutive de la narration. Elle aura par conséquent une incidence sur les analyses qui font l'objet de cette recherche et déterminera le choix des images à montrer aux spectateurs dans la construction de la diégèse.

## **2.3 Le cadre cinématographique de la parole**

### **2.3.1 L'image, le son**

Il est impossible de traiter le son et l'image séparément. C'est pourquoi ces deux éléments cinématographiques sont traités conjointement dans les lignes qui suivent. Bien qu'ils fassent partie de deux dimensions différentes, – l'une visuelle, l'autre auditive –, le son et l'image sont perçus simultanément par le spectateur et de la compréhension de l'un dépend celle de l'autre.

Au cinéma, l'image naît d'abord. Elle se présente au spectateur pour qu'il l'interprète, pour qu'il découvre le message dont elle devient la porte-parole, cachant une instance supérieure: l'auteur. Cette image aura bientôt besoin d'être complétée et c'est justement dans ce but que une présence sonore est introduite à la fin des années vingt et qu'elle influence la perception de la diégèse. Lorsqu'une image est associée à un élément sonore, le spectateur attribue à ce qu'il voit une certaine signification qui n'est pas la même dans le cas d'absence de son. Ce n'est pas par hasard que Chion [2003] parle de *valeur ajoutée*, définie comme une

*« valeur sensorielle, informative, sémantique, narrative, structurelle ou expressive qu'un son entendu dans une scène nous amène à projeter sur l'image, jusqu'à créer l'impression que nous voyons dans celle-ci ce qu'en réalité nous y "audio-voyons". Cet effet, utilisé très couramment, est la plupart du temps inconscient pour ceux qui le subissent. La valeur ajoutée est partiellement bilatérale (l'image influençant en retour la perception que nous avons du son), mais en raison de la polarisation consciente du spectateur de film ou du téléspectateur sur l'écran et sur le visible, c'est en définitive sur l'image que le résultat de ces*

*influences de sens contraire est le plus souvent, au cinéma comme à la télévision, globalement reprojété ».*<sup>35</sup>

Ainsi, perception audiovisuelle et sonore s'influencent mutuellement et déterminent la compréhension de la signification d'une scène : une maison dans la forêt ne suscitera pas les mêmes émotions auprès du spectateur si elle est accompagnée par le gazouillement des oiseaux ou par les tonnerres qui annoncent une tempête imminente.

Du point de vue technique, le cinéma présente deux types de son : *diégétique* et *extradiégétique*. Si le premier fait partie de la diégèse du film car il correspond par exemple à la voix d'un personnage ou à un bruit d'ambiance, l'autre est uniquement entendu par le spectateur : il n'est pas intégré dans l'histoire, mais appartient à l'espace idéal de la narration. Le son diégétique peut également se distinguer en son *in* ou *hors champs*, suivant sa présence ou absence dans le cadrage. Cette distinction, souvent critiquée, a été réélaborée par Chion qui propose la systématisation suivante : *son-territoire*, *son interne* et *son sur les ondes*. L'*ambient* ou *son-territoire* est un

*« son d'ambiance englobant qui enveloppe une scène et habite son espace sans soulever la question obsédante de la localisation et de la visualisation de sa source: gazouillis d'oiseaux qui chantent, stridulation collective d'insectes, battement de cloches, animation de ville. On peut le dire aussi un son-territoire, parce qu'il sert à marquer un lieu, un espace particulier de sa présence continue et partout épandue ».*

Par contre, le *son interne* se situe dans le présent de l'action et le spectateur visualise la source. Quant au *son sur les ondes*, également manifeste sur la scène, il est transmis électriquement par la radio, la télévision etc.

Compte tenu du caractère introductif de ce paragraphe, il nous paraît préférable de consacrer quelques lignes aux liens de l'univers sonore avec le temps.

Au cinéma, le son peut apparaître dans le même temps narratif de l'image (*son simultané*), la précéder ou la suivre (*son non-simultané*). Il peut être *visualisé* (l'écoute d'un phénomène sonore s'accompagne de la vision partielle ou complète sur l'écran de sa source réelle ou présumée) ou *acousmatique*. Ce terme que l'on doit à Schaeffer est repris par Chion [2003] :

---

<sup>35</sup> Cette définition, ainsi que celles qui suivront, sont issues du glossaire que l'auteur propose sur son site Internet et téléchargeable à l'adresse <http://www.michelchion.com/glossaire/michel-chion-glossaire.pdf>. Ce concept est également introduit dans le volume *Un art sonore, le cinéma* [2003].

« La situation d'écoute acousmatique est celle où l'on entend le son sans voir la cause dont il provient. Ce qui est par principe le cas avec les médias tels que le téléphone et le radio, mais aussi souvent dans le cinéma, la télévision, etc., et bien sûr dans l'univers acoustique "naturel", où un son peut nous parvenir sans la vision de sa cause (de derrière nous, de derrière un mur, dans le brouillard, dans un buisson ou un arbre - oiseau invisible -, etc.). Les effets de la perception acousmatique sont bien sûr différents si l'on a déjà vu ou non au préalable la source du son: dans le premier cas le son transporte avec lui une "représentation visuelle mentale" ; dans le second cas, le son résonne plus abstrait, et dans certains cas, il peut devenir une énigme. Cependant, dans la plupart des cas, au cinéma comme ailleurs, les sons acousmatiques sont parfaitement identifiés du point de vue causal, tout simplement par le contexte où on les entend ».

Dans le film, les deux types de son se suivent parfois dans la temporalité et ne sont pas dans un rapport exclusif.

Le rythme aussi remplit une fonction primaire dans la narration car il suscite, accompagne et intensifie les émotions, amplifie les dialogues : la rapidité ou la lenteur d'une musique extra-diégétique indiqueront par exemple un sentiment d'euphorie ou de désespoir. En ce sens, la musique est considérée comme un élément fondamental de l'univers sonore cinématographique. Longtemps étudiée, elle a été introduite au cinéma avant la naissance du cinéma sonore, quand on disposait d'un piano qui, dans la salle, accompagnait les images affichées à l'écran.

Depuis les années vingt, la musique ne dédouble plus le dramatisme de la scène et des actions, mais elle s'intègre complètement aux images : elle participe des émotions de la scène par le rythme, l'intensité, le volume. Le cas inverse a également lieu : l'effet sonore peut se détacher de l'effet visuel, prendre la distance et se présenter sous une forme autonome.

*Diégétique* ou *extra-diégétique*, cet élément sonore remplit une fonction différente suivant son appartenance à la narration : la musique *diégétique* et *objective* – jouée à l'intérieur d'un café, par exemple – informe le spectateur alors que celle *extra-diégétique* – également appelée *off* ou *subjective* – est le porte-parole du point de vue du réalisateur sur les personnages et l'histoire. Malgré son importance, elle ne représente pas le seul élément de la bande son d'un film : les paroles et les bruits en font également partie.

Les bruits d'ambiance, longtemps relégués au dernier plan du récit cinématographique, ont été récemment revalorisés. Classés en *primaires* et *secondaires*, selon la pertinence dans la

compréhension de l'histoire, les premiers ont depuis toujours donné une couleur locale à la scène. Le cadrage, d'ailleurs, nous informe sur l'importance d'un bruit et sur sa fonction dans la séquence : un robinet montrant de l'eau qui coule n'aura pas la même valeur si le metteur en scène le filme en gros plan ou s'il est inséré dans le coin d'une cuisine que le spectateur voit dans sa globalité. De plus, si le bruit de l'eau est le seul son perceptible, sa valeur dans l'économie du film équivaldra au discours d'un personnage et remplacera les mots. Ce qui n'est pas le cas d'un bruit d'ambiance *secondaire*. Malgré l'absence d'une véritable littérature, les bruits jouent un rôle fondamental dans le film : leur présence a depuis toujours contribué à la création de l'illusion de réalité que seul le cinéma est capable de donner. Certes, s'ils se complètent par les mots, cette illusion est d'autant plus acceptée. D'ailleurs, la parole représente l'élément principal de la bande-son : elle s'intègre à l'image en évitant qu'un effet aléatoire se produise. Son intelligibilité est garantie au cinéma, où elle a tendance à dominer la scène ; ce qui n'est pas toujours le cas dans une conversation authentique dont la compréhension est souvent troublée par les bruits et les musiques.

Se référant à la voix au cinéma, Chion souligne sa priorité et estime que c'est « la voix qu'on isole dans le mixage comme un instrument soliste dont les autres sons, musiques et bruits, ne seraient que l'accompagnement ». Il propose une distinction des modes de présence de la parole dans le récit filmique : la *parole-théâtre*, la *parole-texte* et la *parole-émanation*. La *parole-théâtre* est la parole des dialogues. Intelligible et produite par les personnages, elle remplit une fonction informative et dramatique.

*« La parole-théâtre ne fait pas que régner sur le son, puisqu'elle conditionne toute la mise en scène du film, au sens le plus large. Depuis le scénario jusqu'au montage [...], tout y est conçu en effet, presque inconsciemment, pour constituer la parole des personnages en action centrale, et en même temps faire oublier que c'est cette parole qui structure le film »<sup>36</sup>.*

Même la *parole-texte* est intelligible. Elaborée par le narrateur, cette voix-off influence le flux des images lorsqu'elle les évoque ou qu'elle en renverse le sens et s'oppose à une parole-émanation :

*« La parole-émanation correspond au cas où le dialogue est une sorte de sécrétion des personnages, un aspect complémentaire de leur façon d'être ou un*

---

<sup>36</sup> Les notions de *parole-théâtre*, *parole-texte* et *parole-émanation* ont été développées par Chion [2007]. Cette citation de l'auteur est issue de Févry [2000 : 48].

*élément de leur silhouette, mais aussi où il n'est pas ce qui contribue à faire avancer le film et ne commande pas le découpage cinématographique, lequel néglige d'en renforcer les divisions et les points forts, la succession des plans se produisant selon une logique extérieure aux propos tenus »<sup>37</sup>.*

Elle n'est pas liée au noyau de l'action et « fait apparaître la parole comme une expression parmi d'autres du monde sensoriel ». Indépendamment des spécificités, toute parole au cinéma représente un échange d'information entre les personnages ou entre le film et son spectateur. En ce sens, elle détermine l'histoire et pourrait remplacer les images. La parole de l'énonciateur principal, en plus, qu'elle correspond à la voix d'un personnage ou qu'elle soit extra-diégétique, détermine l'action, le déroulement des événements et caractérise les personnages.

Nous n'irons pas plus loin dans cette analyse, mais nous précisons que concernant la qualité, images et paroles peuvent exprimer le même concept ou deux concepts différents. Sur la quantité des informations, il y a trois cas de figure : la parole en dit plus ou en dit moins que les images ou les deux éléments s'équivalent. Suivant la quantité et la qualité d'informations délivrées, la parole pourra également réduire l'ambiguïté de ce que les images montrent.

### **2.3.2. Spatialité et temporalité**

Dans l'analyse d'un film, il faut prendre en compte l'aspect spatio-temporel. Dans le paragraphe qui suit nous allons nous concentrer d'abord sur l'espace et ensuite sur le temps, en limitant la réflexion à la dimension spatio-temporelle du film et en excluant celle qui accueille le spectateur.

L'image cinématographique est comparable à une photographie ou à une peinture :

*« le cadre délimite un espace à trois dimensions, dont la profondeur est rendue en plans successifs (premier plan, arrière-plan), dont le point de vue est déterminé par la caméra et l'angle de prise de vue (à hauteur d'homme, en plongée, en contre-plongée), présentant la disposition choisie des masses, des lignes, des matières et des couleurs ».* [Journot 2008 : 43]

En ce sens, l'espace filmique s'organise autour de trois axes qui se définissent par une opposition intérieure :

---

<sup>37</sup> Chion nous fournit cette explication dans le glossaire dont on parlait plus haut.

- le premier axe s'appuyant sur le critère de la visibilité oppose ce qui est dans le champ de la caméra (*in*) ou hors-champ (*off*) ;
- le deuxième porte plutôt sur le mouvement : l'espace filmé sera immobile et *statique* ou *dynamique* et en perpétuelle évolution ;
- le troisième axe, lié au contenu, se définit par l'opposition entre ce qui est *organisé* ou, inversement, *désorganisé*.

Si l'espace *in* est intéressant car il rend visible une image filmée et fournit les éléments pour l'analyse d'une séquence filmique, ce qui reste hors-champs est également à apprécier puisque son existence définit le cadre. Comme le dit Godard :

« *Tous les cadrages naissent égaux et libres, les films ne seront que l'histoire de leur oppression ; cadre par exemple un décadrage de Bergman, ou l'absence de cadre chez Ford ou Rossellini tu verras qu'il s'agit toujours d'apaiser quelque chose, son amant, les dieux ou la faim* ». [Journot 2008 : 43]

Quant au deuxième axe, l'espace statique se distingue en *fixe* ou *mobile* selon le mouvement des personnages dans le cadre. Inversement, l'espace dynamique est descriptif ou expressif : la caméra se déplace pour suivre et décrire le mouvement du sujet ou – et c'est le deuxième cas – choisit ce qu'il faut montrer.

Espace et temps ne peuvent pas être étudiés séparément car tout espace présente un temps qui le définit et qui représente un flux où les événements apparaissent avec une durée et une fréquence. Ces événements s'insèrent de manière différente dans le flux temporel et produisent un temps circulaire (les événements suivent un ordre et le point d'arrivée est identique à celui de départ), cyclique (le point d'arrivée correspond à celui de départ mais il n'est pas identique), linéaire (le point d'arrivée ne correspond pas à celui de départ) et anachronique (les événements ne se succèdent pas chronologiquement). Voilà donc que *l'ordre* des événements pèse sur la perception que le spectateur a du temps au cinéma, un temps qui diffère de celui de la réalité : au cours d'un film les événements se déroulent de manière rapide et, concrètement, si on pense par exemple à une séquence de dispute sa durée est au maximum de trois minutes alors que dans la réalité cela pourrait prendre plusieurs jours. Il y a donc une stylisation du temps que le spectateur accepte de manière inconscient. Nous distinguons ainsi la *durée réelle*, la continuité effective du temps, de la *durée apparente*, c'est-à-dire la perception que le spectateur a d'une telle continuité. En ce sens, le type de

cadrage ou le montage contribuent à modifier la sensation de la durée d'une scène. D'ailleurs, au fil de la *narration* des procès de *contraction* ou de *dilatation* peuvent être mis en place et l'étendue temporelle de la représentation d'un événement ne coïncidera pas avec celle de l'événement lui-même ; l'ellipse, par exemple,

*« désigne un saut dans le temps diégétique (de l'histoire) : le récit passe ainsi d'une action à une autre, d'un temps et souvent d'un espace à un autre, attendant du spectateur qu'il comble ce manque qui n'est pas toujours mesurable. C'est le cas de la plupart des récits dans lesquels le temps diégétique est supérieur au temps de la lecture ou de la projection, le temps du récit ».* [Journot 2008 : 48]

Les événements se présentent aussi selon une *fréquence* : le réalisateur peut choisir de représenter la même scène une ou plusieurs fois à partir de points de vue différents. Son choix aura des conséquences sur l'économie globale du film et sur la perception que le spectateur a de la scène représentée.

Face à un temps qui se dilate ou se comprime suivant les exigences narratives, une question se pose sur la façon dont le spectateur s'aperçoit des évolutions temporelles qui se produisent au cours du film et qui paraissent ne pas troubler sa compréhension de l'histoire. Chion [1990 : 182] nous répond en soulignant que, pour établir la longueur du temps écoulé, certaines conventions sont désormais éprouvées :

*« l'horloge qui tourne, la bougie qui se consume ; le sablier qui se remplit ; le calendrier qui s'effeuille ; le cendrier qui se remplit ou la bouteille qui se vide, etc. ».*

Ces clichés, auxquels s'ajoute le montage parallèle ou alterné des scènes, aident le spectateur à faire inconsciemment le décompte des jours et des nuits et à dépasser la question des délais de temps (*time lapses*).

La présente réflexion autour de la séquence filmique a montré que l'apparente simplicité de la scène affichée à l'écran masque un ensemble de composantes complexes qui se joignent dans la narration. Le spectateur voit, entend et interprète les sons et les images qui s'expliquent et se complètent au fur et à mesure que l'histoire avance. Ces éléments acoustiques et visuels favorisent la réception du contenu verbal, amplifient la parole et s'insèrent dans un univers spatio-temporel fictif dont le spectateur est conscient.

Le dispositif énonciatif et la dimension fictionnelle constituent l'arrière-plan de ce chapitre au cours duquel nous allons préciser l'étude de l'aspect verbal et des dissemblances entre répliques cinématographiques et échanges authentiques. Dans les paragraphes qui suivront, d'autres références aux trois instances énonciatives mentionnées auront lieu, mais sans oublier le véritable focus de notre travail : les conversations entre *personnages* 12. Leur spontanéité apparente approche la fiction de la réalité. Ce rapport avec le réel justifie en partie l'intérêt de notre recherche. Cependant, compte tenu de l'approche linguistique adoptée, l'étude ne traitera que marginalement certaines composantes diégétiques et extra-diégétiques de la narration ; les personnages parlent à l'écran et notre attention se focalise sur leur activité interactionnelle.

## **2.4 Les différents types de communication**

### **2.4.1 Dialogue fictionnel vs conversation authentique**

Brèves et précises, les paroles au cinéma s'intègrent à la fiction, mais comme le disait Feyder en 1929<sup>38</sup> :

*« Au théâtre, la situation est créée par les mots ; au cinéma les mots doivent surgir de la situation. C'est-à-dire que le cinéma ne se rapproche pas du théâtre du fait qu'il s'est adjoint la parole ; il en reste aussi éloigné que précédemment et demeure un art différent, élargi, libéré ».*

Cela revient à dire qu'au cinéma la situation, créée par l'image, naît d'abord ; les répliques se produisent ensuite, une fois l'action segmentée en scènes. Ces répliques sont jouées par les acteurs et leur « oralisation » est une interprétation de la version scénarisée du texte filmique. Comme l'estime Teston-Bonnard [2010] se référant à son corpus :

*« [...] La norme grammaticale de la langue écrite marque ici subtilement le scénario et sa production ; ainsi, l'effort des auteurs vers une représentation juste de l'oral provient à la fois de leur perception subjective de la langue parlée – parfois proche de la réalité, parfois peut-être issue d'une démarche stéréotypée – et aussi des contraintes conscientes et inconscientes imposées par leurs savoirs culturels ».*

---

<sup>38</sup> Le discours de J. Feyder a été publié le 9 juin 1948 dans *Cinémonde*.

Or, il est évident que le dialogue de cinéma ne présente pas les ratages, les reprises, la syntaxe chaotique de l'oral, mais il ne garde pas non plus le style ordonné d'un texte écrit. En ce sens, ce que Ryngaert [2005 : 18] affirme à propos du dialogue théâtral peut s'appliquer au cinéma :

*« La réalité des textes est bien différente, en premier lieu parce que des dialogues aussi "purs" et des conversations aussi "impures" n'existent que du point de vue de l'utopie ou de la théorie. Ensuite parce que s'est opérée une contamination régulière de l'un par l'autre qui a produit des croisements inédits avec pour objet, de Tchekhov à Sarraute et bien d'autres auteurs, le renouvellement du dialogue ».*

Notre position à ce propos est moins radicale et nous conservons quelques doutes sur la « pureté » au sens où Ryngaert l'entend, c'est-à-dire sur le fait que les conversations dramatiques gardent de plus en plus la spontanéité des conversations authentiques. Certes, nous reconnaissons une contamination toujours plus fréquente, mais l'oralisation des acteurs se situe en position intermédiaire entre les deux pôles : elle présente, en les atténuant, les caractéristiques de l'oral. Les hésitations, les recherches de dénomination contribuent dans ce contexte à la création d'une forme de spontanéité qui rapproche le dialogue fictionnel de la réalité.

La langue au cinéma peut être considérée comme le résultat d'une coopération entre les acteurs car, tout en partant du scénario, ils interprètent les répliques et construisent les échanges dans l'interaction dramatique. Le point de départ des dialogues étant sans aucun doute les conversations authentiques<sup>39</sup>, il paraît intéressant de mettre le cinéma au service de la recherche linguistique. D'ailleurs, plusieurs travaux ont déjà été consacrés aux textes théâtraux et romanesques, mais pour ce qui est du « septième art », beaucoup reste à faire et des analyses approfondies sur les dialogues pourraient apporter une contribution aux études d'analyse conversationnelle : le cinéma systématise des éléments que la linguistique explique. En ce sens, on peut le définir comme une stylisation et une forme d'analyse de la conversation authentique.

#### **2.4.2 Le verbal**

Du point de vue verbal, les scènes des films permettent de repérer certains phénomènes que Sacks, Schegloff et Jefferson [1974] ont analysés dans les conversations ordinaires. Si on

---

<sup>39</sup> Pour l'influence de la parole quotidienne sur l'écriture des scénarios voir Vassé [2006 : 39].

retrouve d'un côté des analogies, de l'autre les différences entre conversation authentique et dialogue fictionnel sont bien visibles et c'est grâce à la connivence implicite entre comédiens et spectateurs, au contrat de feintise dont on parlait plus haut, qu'elles sont peut-être acceptées.

Au niveau de la structure, les conversations filmiques fonctionnent rétroactivement : l'enchaînement des répliques est régi par ce que Vinaver [2005] définit le « bouclage », à savoir l'imbrication d'une réplique dans celle qui précède. Ces conversations s'insèrent dans un *continuum* temporel et narratif, d'où la possibilité d'une ouverture ou d'une clôture *in medias res*. Beaucoup de séquences suspendent l'action ou reprennent une action précédemment commencée sans que cela ne perturbe le spectateur. D'ailleurs, l'intelligibilité du texte est assurée par la nature écrite du dialogue. Ici, certaines « scories » de l'oral, qui d'habitude empêchent le bon déroulement des échanges, s'avèrent fonctionnelles et, par conséquent, acceptées. Leur valeur, différente de celle d'une conversation authentique, s'explique clairement si l'on considère que la gestion des tours, les hésitations, les réparations, les chevauchements et toute interruption ne sont pas mis en place pour l'interlocuteur sur scène mais pour le destinataire indirect, à savoir le public ; voilà pourquoi ils s'incorporent aux moments-clés de l'interaction. Introduits par le réalisateur, ces phénomènes invitent le spectateur à la réflexion et représentent des stratégies<sup>40</sup> pour une analyse guidée des événements.

Dans une étude linguistique, le verbal n'est pas le seul aspect de la communication à prendre en considération car, bien que le langage se manifeste d'abord sous sa forme orale, les interactions authentiques ou fictionnelles sont multicanales et plurisémiotiques ; la réception des informations verbales varie suivant l'intonation, les pauses, l'intensité articulatoire, le débit et toutes les unités paraverbales qui accompagnent les formes linguistiques et auxquelles s'ajoutent les éléments kinésiques perçus par le canal visuel.

### 2.4.3 Le paraverbal

« Le cinéma sonore a inventé le silence », disait Bresson dans *Notes sur le cinématographe* [1975]. Les pauses et les silences, loin d'être des « vides » de l'interaction, représentent « des marques du réglage interactif de l'émission/réception des énoncés »<sup>41</sup> Placés là où le metteur en scène veut que le spectateur se focalise, au cours d'un film elles remplissent une fonction

---

<sup>40</sup> L'interruption d'un discours, par exemple, permet à l'énonciateur de retarder l'annonce d'un événement et de faire avancer l'action. Et encore, le chevauchement des voix de deux personnages qui luttent pour prendre la parole oblige le spectateur à tendre l'oreille et créent une attente qui lui empêche de perdre la concentration.

<sup>41</sup> Pour en savoir plus voir Chabanne [1999].

réflexive : le silence qui suit l'énoncé permet aux interlocuteurs directs et indirects de réagir face à ce qui est dit. Ainsi, différemment d'une conversation ordinaire où les participants s'activent pour empêcher ces moments de repos qui pourraient créer de l'embarras, les pauses longues sont les bienvenues au cinéma et font partie de l'interaction car elles ne représentent pas une menace pour la face de l'interlocuteur. Elles s'ajoutent à d'autres signaux paraverbaux qui précisent « la façon dont une phrase est prononcée en fonction d'un certain contenu émotif (admiration, étonnement, ironie par exemple) » [Dubois *et alii* 1994 : 386].

Ce travail portant sur l'analyse des disputes, nous pouvons nous interroger sur l'existence d'une prosodie particulière adoptée dans ce cas de figure. Sans aucun doute, les énoncés colériques se caractérisent par une intonation montante, mais d'autres signaux paraverbaux méritent d'être valorisés. Il s'agit, entre autres, de la montée de l'intensité vocale, de l'accentuation de certaines syllabes, du ralentissement du débit ou de l'augmentation de la qualité de l'articulation qui anticipent la valeur sémantique des mots et jouent également un rôle régulateur dans la communication verbale.

La prosodie organise « le signal acoustique émis par un locuteur donné en un message cohérent, structuré, susceptible d'être identifié en tant que tel » [Dubois *et alii* 1994] et remplit une fonction syntaxique et distinctive. L'intonation est distinctive dans le cas de deux énoncés phoniquement identiques :

*« les morphèmes intonatifs expressifs peuvent être apparentés aux unités lexicales : même après filtrage de la parole, on continue à en reconnaître le signifié, par exemple le doute, la surprise, etc. ».*

La syntaxe de l'oral est dépourvue de ponctuation et ces phénomènes prosodiques introduisent un rythme qui facilite la compréhension de la diégèse. D'ailleurs, d'autres phénomènes caractéristiques des disputes authentiques, n'apparaissent pas ou très peu souvent dans le dialogue cinématographique. C'est le cas des chevauchements qui n'ont presque jamais lieu au cours d'une séquence filmique. La lutte pour le crachoir qu'ils entraînent pourrait en effet empêcher la compréhension des répliques et comme leur intelligibilité est prioritaire au cinéma, les réalisateurs préfèrent rendre la montée de tension par le biais de jeux prosodiques, des pauses et des silences, de regards et d'autres gestes. Dans une séquence filmique la gestualité se rejoint à la parole et c'est justement en tenant compte de son importance qu'il nous paraît intéressant de proposer, en guise de conclusion, une réflexion sur la dimension non-verbale.

#### 2.4.4 Le non-verbal

Si le *canal auditif* reçoit le matériel verbal et paraverbal, d'autres informations *mimo-posturo-gestuelles*, appelées *non-verbales*, passent par le *canal visuel*. La nature différente des canaux de réception n'empêche pas l'insertion de ce dernier type d'informations dans une étude linguistique : le *non-verbal*, ayant une fonction interprétative, permet de comprendre les signes linguistiques qu'il accompagne.

Kerbrat-Orecchioni [1990], reprenant les travaux de Cosnier<sup>42</sup>, distingue :

- les signes statiques qui, ne se modifiant pas au cours de l'interaction, constituent l'apparence physique des participants (vêtements, coiffures, maquillage, etc.).
- les cinétiques lents, à savoir les attitudes et les postures
- les cinétiques rapides, c'est-à-dire les regards, les mimiques et les gestes.

Dans une séquence<sup>43</sup> de dispute, en indiquant par le terme *séquence* «une série de scènes regroupées par une idée commune, un bloc de scènes », les signes cinétiques nous fournissent les informations linguistiques : des postures très rigides, des mouvements nerveux répétitifs (la manipulation d'objets, par exemple), des regards fixes se retrouvent souvent dans ce cas de figure pour expliquer aussi bien les mots que les silences.

Parmi les phénomènes corporels, l'analyse des gestes est peut-être la plus intéressante car, de manière plus ou moins volontaire, ils « escortent » la production verbale.

Aux gestes *communicatifs*, nous pouvons sans aucun doute attribuer une fonction linguistique : ils remplacent les mots (par exemple, signaler la folie de quelqu'un en appuyant le doigt sur la tempe), les accompagnent pour les illustrer<sup>44</sup> (dessiner dans l'espace, gestes de pointage, etc.), rythment la production verbale<sup>45</sup> (par exemple, le battement de la main) ou visent à vérifier la disponibilité d'écoute de l'auditeur (regard, hochement de tête). D'autres gestes, dits *extra-communicatifs*, participent à la communication mais sans apporter aucune information sur le message. Ils témoignent de l'émotion qui accompagne la parole (les rires, les pleurs) et de l'intention du locuteur (gestes volontaires ou involontaires). Cependant, quelle que soit leur nature et leur lien avec le message, les gestes révèlent toujours quelque

---

<sup>42</sup> Pour une systématisation détaillée des gestes, voir Cosnier [1977; 1982; 2004]. Les étiquettes que nous appliquons sont issues de ses nombreuses études.

<sup>43</sup> Nous adoptons la définition que Chion propose dans son volume [2002].

<sup>44</sup> Il s'agit dans ce cas de gestes *co-verbaux*.

<sup>45</sup> Ce type de geste est souvent appelé *para-verbal*.

chose que le récepteur perçoit et interprète. Dans le film, cette perception est souvent suggérée et guidée par les éléments extra-diégétiques tels que la musique ou la voix off, par exemple, que seul le spectateur peut entendre et qui sont étrangers à l'univers de la fiction.

Ce chapitre, au cours duquel le dialogue filmique a croisé la conversation authentique, a montré que le cinéma est un outil qui permet de mener des études linguistiques. La stylisation des échanges verbaux qu'il propose favorisera l'introduction, dans les parties qui suivront, d'une analyse des disputes familiales du cinéma français et le repérage des éléments verbaux, non verbaux et paraverbaux qui s'accompagnent à l'univers cinématographique et à ses composantes.

## Synthèse de la première partie

Dans cette première partie nous avons examiné les buts de notre recherche et les caractéristiques du corpus examiné, ainsi que les éléments essentiels du cadre théorique adopté.

Le premier chapitre visait à présenter notre recherche comme un travail analytique, de nature linguistique, centré sur les scènes de dialogue conflictuel dans neuf films réalisés pendant la décennie 2000-2010.

Une définition des termes *dispute*, *conflit*, *séquence* et *scène* s'est imposée d'entrée de jeu. Les règles d'une communication conflictuelle diffèrent de celles d'une conversation pacifique, le but de chaque locuteur étant de protester contre l'autre et de vaincre le débat en imposant son propre point de vue. Les échanges conflictuels se caractérisent par la présence d'*agônemes*, qui figurent au sein de l'interaction et qui sont de nature verbale, paraverbale ou non-verbale. Examinant les différentes approches à ce sujet qui ont été proposées à partir des années 1980 (*dispute* est une stratégie conversationnelle au cours de laquelle les participants défendent leur propre position ; *discours vitupérant* qui vise à disqualifier l'adversaire ; sémantisme des échanges conflictuels se reliant à celui de la guerre), nous avons choisi une position se rapprochant de celle de Vion [2000 : 139], qui présente la dispute comme « [...] la forme ultime de la discussion avant qu'elle ne dégénère dans la violence », le terme « violence » n'étant pas à être pris dans sa valeur physique, mais plutôt psychologique. La dispute a lieu entre deux points de vue : d'un côté, celui de la personne qui attaque et déclenche la dispute (*personnage déclencheur*) ; de l'autre, celui du *personnage visé*, qui réagit à l'attaque. Cependant, cette distinction de rôles n'est pas toujours très nette car les rôles s'échangent bien souvent au cours de la dispute. Quant au « conflit discursif » [Windisch 1987], ce dernier est produit par un « discours conflictuel » plus vaste, qui se compose d'un ensemble d'énoncés conflictuels. Il suppose l'existence de deux locuteurs et constitue un maillon de leur *histoire conversationnelle* [Golopentia 2000] qui, à un moment ou à un autre, a été perturbée par une dispute.

Dans notre corpus, les disputes sélectionnées s'insèrent dans l'histoire conversationnelle fictionnelle des personnages. Si au cinéma deux grandes typologies de dispute sont représentées, l'une qui dépend d'un conflit structurant et l'autre occasionnelle, notre corpus s'inscrit dans la première typologie car les films choisis portent sur un conflit intrafamilial où les scènes de dispute constituent la manifestation verbalisée d'un mal-être existant et sous-jacent.

Quant au choix du terme « scène » plutôt que « séquence », il découle de la nature même de notre recherche, qui unit les domaines des études cinématographiques, de l'analyse du discours et de l'analyse conversationnelle. La notion de *séquence* est utilisée en analyse conversationnelle pour indiquer une partie du phénomène plus complexe de l'*interaction*. Or, notre corpus n'est pas composé d'une séquence à l'intérieur d'interactions, mais d'interactions complètes qui mettent en évidence l'organisation séquentielle d'une dispute. De plus, dans le langage cinématographique, une séquence est une suite d'événements isolables et unitaires dans le déroulement de l'histoire racontée par un film. Plusieurs séquences font recours aux procédés de l'« ellipse », repris de la littérature : le cinéaste omet certains événements dans l'histoire racontée et le spectateur comble le vide. Or, les disputes de notre corpus se déroulent dans une linéarité temporelle et spatiale qui n'appartient toujours pas à la *séquence*. Pour cette raison et pour éviter toute confusion entre les notions interactionnelles et cinématographiques, nous avons choisi d'employer le terme *scène*. Le caractère fictionnel de la scène est un élément structurant du film qui par ailleurs se présente comme le récit chronologique d'un événement inspiré de la réalité ou produit par l'imagination du cinéaste. On peut en conclure que l'action fictionnelle se compose de différentes scènes qui participent à la même histoire conversationnelle.

Nous avons ensuite donné des détails sur notre corpus, qui se compose de 43 scènes de disputes issues de neuf films français sortis en salle entre 2000 et 2010. Leurs scénarios diffèrent beaucoup, mais le point commun est la mise en scène d'un conflit familial qui rend ces disputes structurantes dans la diégèse. Les protagonistes sont les membres de familles engagés dans une série de conversations qui précisent leur histoire conversationnelle et soulignent leur antagonisme par l'opposition des points de vue et des idées face à certains événements.

Quant aux critères de choix de ce corpus, nous avons identifié la décennie 2000-2010 comme une période intéressante pour le cinéma français, car c'est dans cette période que plusieurs facteurs ont provoqué la mondialisation de l'industrie filmique française, se manifestant principalement par une hétérogénéité des genres et par une qualité souvent redoutable, ce qui rend difficile l'opération visant à repérer les caractères spécifiques fondateurs du cinéma de la dernière génération. Le succès d'un film ne se lie plus uniquement au scénario, car il dépend souvent de la popularité des acteurs.

Il est essentiel de noter que les extraits choisis pour entrer à faire partie de notre corpus proposent des dialogues qui naissent sous forme écrite et sont ensuite joués par les acteurs, ou

à dire vrai *oralisées* [Teston Bonnard 2010] car leur répliques ne sont pas fidèles au scénario. Au contraire, elles recherchent la spontanéité typique d'une conversation authentique, sans pourtant renoncer à l'intelligibilité du cinéma. Il s'agit donc d'une série d'échanges conversationnels qui ne peuvent pas être considérés comme authentiques car ils s'insèrent dans un contexte fictionnel, mais que l'on peut analyser en adoptant les outils interactionnistes, d'autant plus que notre travail ne vise pas à mener une étude comparative avec les conversations authentiques, mais à examiner les dialogues cinématographiques afin de comprendre comment les cinéastes représentent une dispute familiale au cinéma.

Les critères de sélection adoptés pour la sélection des films sont très synthétiquement les suivants :

1. le thème central du film est le conflit familial ;
2. la date de sortie en salle est comprise dans la décennie 2000-2010 ;
3. les films ont reçu l'appréciation de la critique ;
4. le genre cinématographique auxquels ils appartiennent est celui de la comédie dramatique.

Quant aux critères de sélection des scènes, nous avons adopté les axes suivants :

- le *cadre participatif*, qui se décline suivant trois paramètres : le nombre des participants, la typologie des participants et les relations qui les unissent. Nos extraits représentent des dialogues, des trilogues et également des polylogues où le rôle du tiers modifie parfois le déroulement interactionnel.
- La *structure de la dispute* : le type de dispute (froide ou chaude), son élément déclencheur (*sujet structurant*, le même tout au long du film, ou bien *sujet apparent*, élément déclencheur temporaire), la durée de la dispute (entre 1 et 4 minutes), son positionnement à l'intérieur du film (en phase initiale, intermédiaire ou finale) et son issue (réconciliation ou nouvelle dispute) ;
- le *contenu linguistique* des scènes de dispute, les actes de langage et les stratégies discursives étant repérés en tant qu'indicateurs de la colère, du chagrin et de toute autre émotion ressentie par les participants au cours de la dispute.

Le dernier point du premier de ce chapitre concerne la transcription. Au lieu d'utiliser les scénarios des films, nous avons préféré transcrire les répliques oralisées des personnages, puisqu'il est important pour notre travail de faire ressortir certains traits typiques de l'oralité qui ont lieu dans les productions des acteurs et qui n'apparaissent pas dans le script du film. S'il est en effet vrai qu'au cinéma, même dans des situations polylogales, les personnages

produisent rarement un chevauchement, et cela afin d'assurer l'intelligibilité des échanges, on trouve d'autres phénomènes typiques de l'oralité : faux départs, hésitations, bégaiements. Ces phénomènes ne sont pas présents dans le script et les acteurs les réalisent lorsqu'ils jouent pour rendre plus spontanée une situation fictionnelle.

Afin de transcrire ces conversations, nous avons utilisé la convention ICOR 2007 du laboratoire ICAR de l'Université Lumière Lyon 2. Nous avons essayé de mettre aussi en relief certains des aspects prosodiques, tels que les intonations montantes et descendantes ou encore l'insistance sur des segments particuliers d'un mot. La description de ces conventions de transcription conclut ce chapitre.

Dans le chapitre 1.2, nous avons essayé de donner quelques points de repère essentiels sur le cadre théorique de notre travail, tout en sachant que plusieurs notions-clé seront reprises au cours de l'analyse de notre corpus cinématographique.

Nous avons d'abord examiné l'analyse du discours en interaction, une branche de recherche développée surtout en France, qui, contrairement à l'« analyse conversationnelle » développée principalement en aire anglo-américaine, refuse d'affirmer que le discours-en-interaction puisse être ramené uniquement et simplement au phénomène de l'alternance de tours. L'ADI considère en effet le discours-en-interaction comme un phénomène plus complexe, dont le but est la construction collective du sens. De plus, l'ADI considère que le discours-en-interaction, tout en étant caractérisé par des spécificités qui lui sont propres, liées à l'oralité et aux dynamiques de l'interaction, partage avec d'autres types de discours toute une série de stratégies communicationnelles.

Nous avons examiné la notion clé d'« interaction », provenant de la sociologie de Goffman, distinguant les interactions non verbales des verbales, principal objet de l'ADI. Nous avons passé en revue la différence entre le couple « monologique / dialogique » et le couple « monologal / dialogal ». Le discours-en-interaction a été ainsi défini comme discours à la fois interactif et dialogal. L'ADI, par rapport à l'analyse du discours monologal, s'intéresse à des aspects que ce dernier ne possède pas, tels que les mécanismes de construction des tours, les négociations conversationnelles [Kerbrat-Orecchioni 2011 : 19], ainsi que le rôle des règles de politesse et les conflits.

Concernant les données principales sur lesquelles travaillent les spécialistes de ce type d'analyse, nous avons distingué les « données naturelles », c'est-à-dire les échantillons de discours existant en l'état, des « données élicitées » et d'un troisième type de données, auxquelles, tout en n'étant pas authentiques comme les deux premières, on peut appliquer les

techniques de l'ADI pour vérifier l'existence de certaines règles : il s'agit d'une part des exemples inventés par le chercheur, puisant dans sa mémoire et dans sa compétence linguistique, et d'autre part les conversations empruntées à la littérature, au cinéma et à d'autres œuvres de fiction telles que les films.

Le discours-en-interaction se distingue aussi d'autres formes de discours du fait qu'il se réalise toujours à l'oral et qu'il possède un caractère improvisé impliquant la participation émotive des interlocuteurs. On trouve dans le discours-en-interaction des mécanismes de co-construction du discours par intégration successive d'informations qui obligent le locuteur à corriger son propos initial et à mieux comprendre le point de vue de l'autre.

Le but de l'ADI est d'analyser et interpréter les données conversationnelles pour en dériver les règles propres au discours-en-interaction, des règles d'origine pragmatique mais qui sont progressivement grammaticalisées.

Nous avons ensuite étudié les situations de négociation conversationnelle et celles dans lesquelles les règles de politesse jouent un rôle essentiel, examinant les différentes explications théoriques que l'on a données de ces phénomènes d'interaction discursive.

Pour conclure, nous avons exploré le territoire des interactions fictionnelles, examinant leurs différences par rapport aux interactions authentiques, mais aussi leur utilité soit pour une analyse comparative des deux phénomènes, soit en vertu de leur rôle propre dans l'économie des fictions, qui en fait souvent des véritables essais d'analyse sociologique et linguistique des procès conversationnels.

Le deuxième volet de ce chapitre a été l'analyse conversationnelle, d'origine américaine, mais reformulée notamment en France à la lumière des méthodologies plus éclectiques de l'ADI. L'objectif de l'AC est l'étude des structures organisationnelles de l'interaction. L'AC s'appuie notamment sur les facteurs suivants [Fele 2007 : 31] : 1) le naturalisme ; 2) la temporalité (séquentialité) ; 3) l'adjacence des actions ; 4) le respect du point de vue des participants ; 5) le contexte et, pour conclure, 6) le langage comme praxis.

Considérant le troisième facteur, nous avons examiné ce type particulier d'actions adjacentes qui sont appelées « paires adjacentes », représentées par le binôme question/réponse, salutation/salutation, offre/acceptation ou refus.

Le but des analystes de la conversation est celui de s'interroger sur les raisons par lesquelles une personne dit une telle chose dans un moment déterminé. En ce sens, l'AC étudie dans une lumière nouvelle par rapport à la sociologie et à l'anthropologie le point de vue de l'acteur. De façon plus générale, en effet, c'est grâce à l'AC que nous pouvons comprendre de quelle manière chaque structure d'attentes est modelée dans l'interaction

sociale selon les circonstances et aussi en accord avec l'interlocuteur dans un moment déterminé.

À propos de la notion cruciale de contexte, nous avons vu celles que Cristea [2003] décrit comme ses composantes essentielles:

- l'environnement physique dans lequel l'échange verbal se réalise ;
- l'ensemble des conditions matérielles, économiques, socio-culturelles et politiques qui déterminent la production et la réception d'un message ;

Cristea [2003 : 141 et suivantes] identifie aussi les types suivants de contexte :

- le contexte *circonstanciel*, donné par les participants, par leur environnement et par l'espace-temps de l'échange verbal ;
- le contexte *interactionnel*, donné par l'enchaînement des séquences discursives, avec la spécification des rôles interactionnels ;
- le contexte *présuppositionnel*, représenté par les convictions partagées par les co-participants, par leurs attentes et leurs intentions.

Une aperçu rapide sur la théorie austinienne-searlienne des actes de langage se trouve également dans cette partie théorique du travail, où nous avons notamment insisté sur la différence entre actes de langage directs et indirects, c'est-à-dire ceux dans lesquels l'énonciateur veut transmettre quelque chose qui va au delà de ce qu'il transmet au pied de la lettre. L'outillage de la théorie des actes de langage s'avère en effet essentiel pour l'analyse du discours en général, et pour celle de la conversation et du discours-en-interaction en particulier.

Un passage rapide à travers la micro-sociologie des interactions quotidiennes d'Erving Goffman conclut le chapitre. Ces interactions quotidiennes représentent l'une des sources les plus importantes de l'ADI, notre but étant d'en vérifier analogies et différences. En ce sens, nous avons remarqué que l'ADI adopte, au moins dans un premier temps, une attitude plus positiviste vis-à-vis des données interactionnelles, ayant comme objet des corpus dont on dérive par analyse des règles générales. La sociologie goffmanienne, par contre, utilise les faits seulement comme cas exemplaires car évidents à tout sujet social, ayant pour but de corroborer son cadre interprétatif.

Partant des sources théoriques de Goffman – la sociologie durkheimienne et l'éthologie – nous avons examiné les notions-clé de sa sociologie : « représentation », « acteur », « public », ainsi que les modèles que les acteurs utilisent dans leur actions sociales, que Goffman appelle « scripts » ou « routines ». La « *face* » (angl.) représente la part « fixe » de

l'acteur visant à définir sa situation par rapport au public qui l'observe, et qui consiste dans l'équipement expressif standardisé que l'acteur emploie pendant la représentation. Notons que dans ses exemples Goffman analyse surtout les aspects non-verbaux de l'interaction, ce qui constitue une différence ultérieure avec l'ADI, l'autre différence importante étant que Goffman s'intéresse moins à étudier et classer ces routines qu'à en voir la fonction dans la construction d'un système social. Par « territoire » le sociologue américain entend la « scène » dans laquelle l'acteur met en place sa représentation. Dans *Relations in Public* [Goffman 1973, vol. 2], nous trouvons d'autres définitions de « face » et de « territoire », correspondant de plus près aux idées-clé de l'éthologie : la plupart des actions humaines consistent en « revendications » sur la possession de certains « biens », qui voient s'opposer un « revendicateur » et un « convenu ». Dans les relations en face à face, une revendication cruciale est celle qui concerne le territoire et qui consiste en une « réserve » que chacun considère comme légitime pour soi. Ainsi, Goffman analyse les « rituels » à travers lesquels les individus négocient leurs relations et réparent les violations volontaires ou involontaires du territoire.

Le deuxième chapitre porte sur les éléments d'analyse d'une scène filmique. Une introduction sur le dialogue cinématographique nous a permis d'encadrer l'objet de recherche et de préciser que ce dialogue consiste en une série d'échanges oralisés par les acteurs et écrits par un public. Il présente des traits spécifiques que nous rappelons brièvement :

- il fait avancer l'action en la complétant car dans la plupart des cas – et notre corpus le confirme –, il introduit dans un ordre chronologique des informations sur les événements qui précèdent l'action, clarifiant ainsi le contenu de la scène

- il caractérise les personnages qui se définissent par leur façon de parler : on reconnaît en ce sens le « caractère définitoire du dialogue »

- il est strictement lié à la mise en scène : le personnage parle dans un espace représentant à la fois son champ d'action et la zone d'écoute de l'interlocuteur.

La littérature présente une production copieuse de travaux consacrés à la parole cinématographique. Cependant, leurs notions techniques (*voix in*, *voix off*, *voix hors-champ*) ne conviennent que partiellement à notre recherche. De là, l'intérêt d'analyser à fond le dispositif énonciatif du dialogue de cinéma (2.2.2) tout en le comparant au dialogue de théâtre. Cette analyse a révélé l'existence d'instances narratives différentes, définies par leur fonction communicative – *le locuteur dramaturge L1* et *le personnage l2* – qui ont porté Kerbrat-Orecchioni à élaborer le schéma de la double énonciation [1984]. Ubersfeld [1996]

précise que l'allocutaire du premier (*L1*) est le lecteur-spectateur, tandis que celui du *personnage l2* est un autre personnage sur scène.

Quant au point de vue (2.2.3), le film présente aussi bien un point de vue « optique » que « cognitif » car la mise en scène d'une image contient certaines idéologies que le cinéaste exprime en posant des limites physiques à sa vision. La notion de *point de vue* se lie nécessairement à celle de *focalisation* – terme que l'on doit à Gerard Genette [1972] –, car dans toute narration existe un rapport de savoir du narrateur et du personnage par rapport à l'histoire que, revenant à notre étude, a sans aucun doute une incidence sur les analyses.

L'image et le son (2.3.1) constituent le cadre cinématographique de la parole. La perception audiovisuelle et sonore s'influencent mutuellement et déterminent la compréhension d'une scène. Cependant, du point de vue technique ces deux éléments peuvent ne pas apparaître dans le même temps narratifs, d'où la distinction entre *son simultané* et son *non-simultané*. L'espace et le temps (2.3.2) sont également liés à la parole et il a été nécessaire de les introduire de manière complémentaire car tout espace présente un temps qui le définit et qui représente un flux où les événements apparaissent avec une fréquence et une durée. Concernant ce dernier point, nous avons distingué entre *durée réelle* (celle effective du temps) et *durée apparente* (la perception que le spectateur a d'une telle continuité).

Dans la partie conclusive trouve place une réflexion sur les différents types de communications (2.4), et notamment une confrontation entre dialogue fictionnel et conversation authentique. Comme Ryngaert [2005] nous reconnaissons une contamination de l'un par l'autre, cependant il nous paraît évident que l'oralisation des acteurs se situe en position intermédiaire entre les deux pôles, les tics linguistiques de l'oral n'apparaissant que rarement au grand écran. Des observations sur l'aspect verbal, non verbal et para verbal concluent le chapitre : au cinéma aussi bien que dans les interactions authentiques la parole s'accompagne toujours des gestes.

## **PARTIE II.**

### **LA MISE EN SCÈNE DU CONFLIT FAMILIAL : ANALYSE DE LA DISPUTE**

## PREMIER CHAPITRE : LE CONFLIT AU CINÉMA

### 1.1 Conflit vs dispute : définitions

Dans ce chapitre nous allons d'abord réfléchir sur la notion de *conflit*, pour en proposer une définition adaptée au contexte cinématographique que nous allons introduire par le biais d'une confrontation avec le terme *dispute*. Nous passerons ensuite à l'étude du conflit familial au cinéma, différencié selon trois pôles d'analyse, pour parvenir dans la deuxième partie du chapitre à l'étude de sa structure.

Le terme *conflit* est souvent utilisé en sociologie, psychologie et histoire car « *Conflict occurs at all levels of the human experience: from within the individual at the intrapersonal level to all-out global war among nation* » [Glick-Smith 2007 : 20].

En ce sens, pour bien cadrer notre réflexion il faut d'abord évoquer trois niveaux de conflit, dits *micro*, *méso*, *macro*. Le premier niveau appelé « micro » nous intéresse directement ici et concerne l'individu et la sphère familiale, alors que le niveau « méso » se réfère plutôt aux relations interindividuelles partagées dans un espace public ; le lieu de travail, entre autres, en constitue un exemple. En revanche, au niveau « macro », les objets des recherches sont les peuples et les états. Senghaas, Milburn et Schelling<sup>46</sup> ont beaucoup écrit sur ce sujet et notamment sur les stratégies de médiation et de résolution des conflits entre peuples. Plus récemment, Glasl a étendu les recherches aux niveaux méso et micro, fournissant un modèle d'escalade<sup>47</sup> qui vise à expliquer la dynamique d'un conflit et aide les adversaires à mieux réagir lors de son évolution. Ce « modèle de Glasl » représente aujourd'hui le point de départ pour tout travail portant sur la gestion des conflits, notamment pour ceux qui s'adressent aux équipes et aux organisations<sup>48</sup>.

Le terme *conflit*, du latin *conflictus*, indiquait à la fin du XII<sup>e</sup> siècle l'« *action d'être aux prises, combat* », c'est-à-dire, dans un sens concret, un choc qui se produisait au plan physique. Plus tard, le même terme a été employé dans un sens abstrait et, à présent, selon le dictionnaire du CNRTL il dénote une « *forte opposition, divergence profonde, différend grave, vif désaccord* ». En effet, on parle souvent d'« être en conflit », lorsque qu'on est en

---

<sup>46</sup> Milburn [1977 : 1-8], Schelling [1960], Senghaas [2004].

<sup>47</sup> Glasl [1982 : 119-140] synthétise ici son modèle.

<sup>48</sup> Pour notre part, nous reprenons parfois sa terminologie. Cependant, s'agissant ici d'un travail orienté vers la sphère familiale, son modèle s'avère moins pertinent et une analyse étymologique du terme « conflit » représente peut-être la façon la meilleure d'introduire cette étude.

opposition, en désaccord, en lutte contre quelqu'un. Beaucoup de chercheurs reprenant les définitions des dictionnaires ont proposé leur propre définition. Ainsi, d'après Boulding [1962 : 5] le conflit est :

*« a situation of competition in which the parties are aware of the incompatibility of potential future positions and in which each party wishes to occupy a position that is incompatible with the wishes of the other ».*

L'idée d'incompatibilité est également reprise par Mason et Rychard [2005] qui affirment :

*« A conflict can be understood as an incompatible interaction between at least two actors, whereby one of the actors experiences damage, and the other actor causes this damage intentionally, or ignores it »<sup>49</sup>.*

On précise ici l'existence d'au moins deux participants et on introduit la notion d'intentionnalité. Cela permet de distinguer deux rôles : l'un de *personnage visé* (« one of the actors experiences damage ») et l'autre de *personnage déclencheur* (« the other actor causes this damage intentionally »). Il s'agit d'une distinction que nous reprenons dans nos analyses de films, mais qui s'ajoute à un autre élément ignoré dans les définitions vues jusque là : la dimension temporelle.

Pour comprendre ce que c'est que le conflit au cinéma, il est nécessaire de prendre en compte cette dimension car elle est à la base d'un chevauchement sémantique entre la notion de *conflit* et celle de *dispute*. Comme nous l'avons évoqué dans le chapitre précédent, le dictionnaire du CNRTL décrit la *dispute* comme « [une] *discussion* ou [un] *débat plus ou moins âpre et violent entre plusieurs adversaires ou plusieurs partis* » et il précise qu'il s'agit plus particulièrement d'un « *échange bruyant de propos hostiles* ». Or, si l'on compare cette définition à celle de *conflit* proposée par Boulding, on ne remarque pas une différence importante entre les deux termes, d'où leur utilisation en tant que synonymes dans le langage courant, également admise par les dictionnaires.

Pourtant, l'analyse de nos films a mis en évidence que ces concepts, bien que complémentaires, se réfèrent à deux entités distinctes. La présence d'éléments en opposition, d'un vif désaccord (conflit) favorise le déclenchement d'une tension qui se manifeste par des

---

<sup>49</sup> L'article est téléchargeable à l'adresse : <http://www.css.ethz.ch/publications/pdfs/Conflict-Analysis-Tools.pdf> [consulté en mars 2013]

échanges plus ou moins bruyants (dispute). Ainsi, le conflit représente au cinéma une situation *durable* dans laquelle la dispute n'est qu'un événement *temporaire*. Autrement dit, nous considérons la dispute comme l'expression momentanée d'un conflit. Il nous semble donc que le *conflit* cinématographique peut se définir comme « un phénomène *de longue portée*, caractérisé par une opposition de points de vue entre deux (ou plus) personnes, qui se manifeste verbalement par une dispute ». D'une manière analogue, on désigne la *dispute* comme un débat *temporaire* qui se déroule sur des tons plus ou moins durs et qui extériorise un conflit sous-jacent.

L'introduction de la dimension temporelle permet d'éviter toute ambiguïté et de voir le conflit comme un système dynamique où le choix d'une action se répercute sur son évolution. Bavelas, Rogers et Millar [1985 : 9] estiment que :

« *[i]n linguistic terms, interpersonal conflict is a speech event; it is performative in that saying equals doing. The argument, quarrel, insults, or disagreement are the conflict* ».

Selon notre étude, ce n'est pas le conflit qui doit être considéré comme un *speech event*, mais la dispute. C'est dans cette dernière que l'on trouve la violence verbale dont les trois auteurs cités parlent. La notion de violence verbale sera reprise plus loin. Cependant, nous précisons dès maintenant qu'elle n'est pas intrinsèque au conflit mais plutôt à la dispute. Les deux concepts de *dispute* et de *conflit* ne peuvent pas se superposer et le cinéma représente un outil fort pour les différencier.

Les pages qui suivent porteront sur l'analyse du conflit. Nous allons d'abord reprendre les catégorisations proposées par les recherches précédentes, regroupant ensuite les types de conflit pertinents autour de trois pôles d'analyse. Cette schématisation fournit une toute première description de la structure organisationnelle du conflit familial qui clôt le chapitre.

## **1.2 La catégorisation du conflit**

Que cela soit en famille, au travail ou à l'école, le cinéma met souvent en scène des conflits interpersonnels qui se distinguent par leur intensité, leur source, les stratégies de réaction des participants ainsi que par les objectifs à atteindre. Il paraît donc difficile de classer le conflit puisqu'il s'agit d'un système complexe formé par une combinaison d'éléments multiples et variés. Toujours est-il que beaucoup de chercheurs ont proposé des catégorisations intéressantes et c'est à partir de ces points que notre étude prend naissance.

De manière générale, les spécialistes<sup>50</sup> distinguent le conflit « chaud » du conflit « froid », le premier se manifestant par une série d'altercations émotionnelles, verbales et parfois physiques, l'autre caractérisé, en revanche, par la prédominance du silence. Les adversaires limitent tout contact verbal et évitent les contacts physiques. Le refroidissement entre les deux parties ne rend pas visibles leurs émotions. Cette première distinction, confirmée par nos données, se retrouve pour le côté anglo-saxon des recherches dans les travaux de Grimshaw [1990 : 294]. Reprenant le caractère de « chaud » et « froid », il introduit d'autres éléments pour qualifier le conflit de manière plus complète. Dans ses écrits sur le discours conflictuel, il précise que

*« conflict talk like all discourse, can be (1) direct or indirect, (2) “cool” or “passionate”; (3) based on facts or opinions (though each may appear in the garb of each other); (4) procedurally formal or informal; (5) based on appeals to morality or to codified norms (including law) or both; (6) based on appeals to reason or threats of force, etc. ».*

La prise en compte de la manière directe ou indirecte d'affronter le conflit, de son événement déclencheur, de la hiérarchie des participants et des modalités de gestion garantissent une catégorisation plus complète. D'ailleurs, ces éléments qualifiants se retrouvent aussi dans un article de Potin [2008] consacré aux situations conflictuelles dans les organisations. Par le biais de ces éléments, l'auteur identifie neuf types de conflit : constructifs ou destructifs, d'intérêt et d'identité, d'autorité et de pouvoir, de concurrence ou de rivalité, de génération, mimétique, d'opinion ou idéologique, le conflit déclaré, latent ou refoulé et le malentendu. Bien que son article s'adresse à des groupes interorganisationnels, certaines des catégories mentionnées s'adaptent aux entités individuelles. Ces catégories seront reprises et étudiées plus en détail dans le prochain paragraphe, quand on les confrontera à notre corpus d'analyse.

Potin définit un conflit comme *constructif* « lorsqu'il entraîne de l'expérience qui permet d'éviter les futurs conflits » et comme *destructif* « lorsqu'il entraîne un climat compétitif à outrance ». À cela s'ajoute le conflit *d'identité* qui vise à « rejeter l'autre en tant que tel ; l'objectif est l'élimination de l'ennemi pour ce qu'il est et pour ce qu'il représente en tant que personne physique ou en tant que personne morale ». Le conflit *de génération* se lie souvent à celui *d'opinion ou idéologique* qui « relève des différences de valeur et ou de croyance des

---

<sup>50</sup> Voir notamment Caplow [1984].

antagonistes et est extrêmement difficile à solutionner car chacun est intimement persuadé de son bon droit ». Concernant le conflit *déclaré*, Potin estime qu'il « est mis à jour par les protagonistes qui le souhaitent même parfois par intérêt ». En revanche, le conflit *latent* ou *larvé* « est un conflit étouffé pour des raisons multiples (peur du regard des autres, peur du conflit déclaré, peur de ne pas être à la hauteur, etc.) » et le conflit *refoulé* « est un ancien conflit qui n'a pas trouvé de solution définitivement acceptable pour l'une ou l'autre des deux antagonistes et qui risque donc à tout moment de devenir un conflit déclaré ».

Au cours des années 90, Kriesberg et Northrup avaient également proposé une classification en deux catégories : *tractables* ou *intractables conflicts*.

« *An intractable conflict is defined as a prolonged conflictual psychosocial process between (or among) parties that has three primary characteristics : (1) it is resistant to be resolved, (2) it has some conflict-intensifying features not related to the initial issues in contention, (3) it involves attempts (and/or successes) to harm the other party, by at least one of the parties* » [1989 : 62].

Ce type de conflit se prolonge dans le temps car aucune des parties n'arrive à triompher de l'autre ; il est caractérisé par un fort dynamisme et par une violence récurrente. Les parties impliquées ne sont pas capables de solutionner le conflit.

« *Alternatively, a tractable dispute can be defined as a conflict that is a part of a normal process of relationship between individuals or parties who perceive that they have incompatible goals. It can be contrastive with intractability in several ways: there are ongoing attempts to resolve the dispute, the features of the dispute generally are related to the issues in contention, resistance to resolution is at a low level, the intent to harm is rare and low-level where it occurs, and the conflict lasts as a normal amount of time* » [Northrup, 1989 : 62].

D'après Northrup, il s'agit d'un conflit mineur, ayant une durée limitée dans le temps. Les adversaires visent à une résolution et sont disposés à négocier. Cela ne signifie pas qu'une résolution aura lieu. Dans ce cas les participants sont enclins à la communication, s'affrontent régulièrement, sans pour autant arriver à sortir des mécanismes d'une situation conflictuelle. Ces mécanismes sont déclenchés par la coprésence de rôles opposés, ceux de « gagnant » et

de « perdant », qui sont à la fois inévitables et discutables. Comme Grimshaw [1990 : 304] le dit :

*« there are “winners” and “losers” in conflict talk but “winning” can be ambiguous and “victories” can be Pyrrhic, partial, inconsequential, temporary, or false ».*

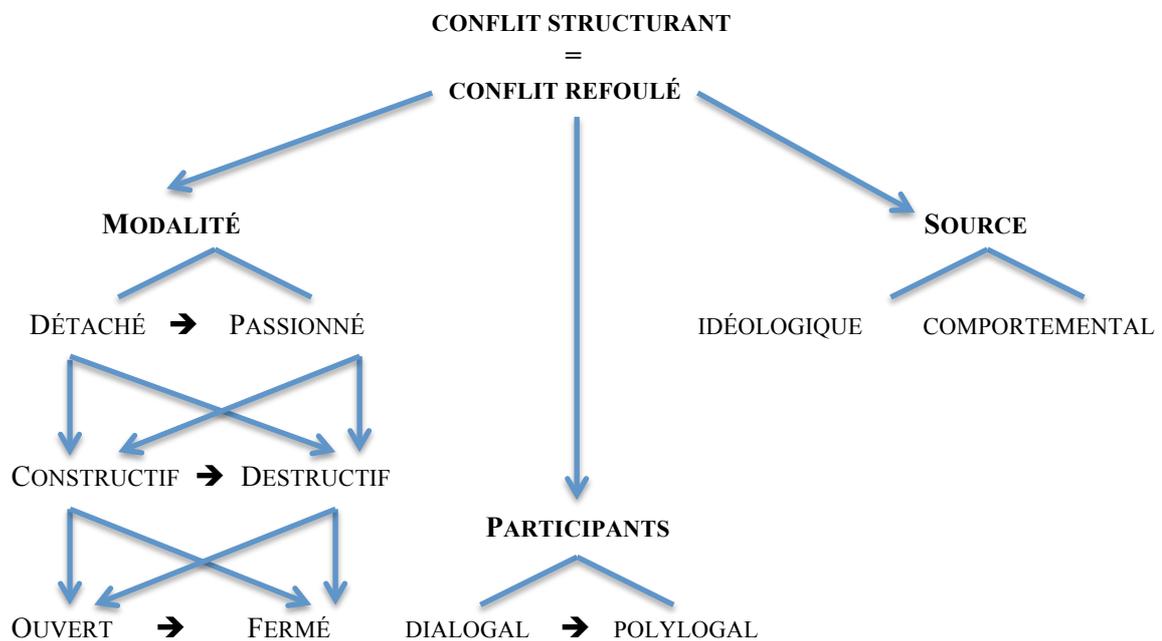
La complexité de cette situation se répercute sur la réalisation d'une catégorisation satisfaisante du conflit. En effet, les définitions vues en soulignent les différentes facettes. Lors d'un conflit, et par conséquent d'une dispute, les rôles des participants s'inversent et à un moment ou à un autre tout personnage devient « accusateur » ou « accusé », « déclencheur » ou « visé ». En somme, « gagnant » ou « perdant ». D'ailleurs, l'autocritique n'est pas admise dans ce contexte et l'adversaire est toujours coupable. Chacun défend son propre point de vue.

La complexité des notions de « conflit » et de « dispute » nous amène à nous recentrer sur les spécificités du conflit familial au cinéma. Nous reviendrons sur les types introduits dans ce paragraphe pour proposer une nouvelle catégorisation, plus adaptée à notre corpus.

### **1.3 Le conflit familial au cinéma : critères et classement**

La thématique du conflit familial est assez récurrente dans la production cinématographique des dix dernières années. Les films choisis, réalisés par neuf cinéastes différents, confirment cette tendance et vont permettre de poser les bases d'une nouvelle catégorisation du conflit. Nous rappelons que dans ce travail le conflit est considéré comme un élément structurant de la narration, par conséquent sa mise en scène s'inscrit dans la durée globale du film.

Partant du principe qu'au cinéma tout conflit structurant est refoulé, nous sommes obligés de revenir sur la catégorisation de Potin. En effet, bien que son travail représente un bon point de départ et que nous en reprenions les « étiquettes », nos analyses ont mis en évidence la nécessité de fonder la nouvelle catégorisation sur trois pôles - modalité, source, participants - comme indiqué par le schéma suivant :



Les films analysés se caractérisent par la présence d'un conflit antérieur à la diégèse qui remonte à la surface suite à la manifestation d'un événement inattendu, d'où la corrélation entre conflit *structurant* et *refoulé*. D'après Potin ce type de conflit « risque donc à tout moment de devenir un conflit déclaré ». C'est le cas au cinéma, où la mise en scène d'une situation agonale se concrétise essentiellement sous deux formes: conflit *passionné* et conflit *détaché*. Le premier correspond au *passionate conflict* de Grimshaw [1990 : 294] et le terme « passionné » est ici employé dans le sens de « exacerbé, extrême, intense, vif » (CNRTL) ; les participants ne cachent pas leurs émotions et la colère demeure à la base de toute dispute soulignant le conflit. Il s'agit d'une colère chaude car les personnages vivent à fond leur situation conflictuelle, ils se parlent sur des tons durs et sont émotionnellement impliqués dans les échanges verbaux. En revanche, la communication dans un conflit *détaché* est froide. Le personnage « est indifférent à quelque chose, à quelqu'un » (CNRTL), il « est capable de violence mais ne la manifeste pas » (TLFi). Dans ce type de conflit, les participants contrôlent les sentiments et gardent le calme, leur colère est retenue et le spectateur a l'impression qu'ils analysent leur conflit depuis l'extérieur.

Ces deux grandes catégories ne sont pas mutuellement exclusives. En effet, le conflit étant un système dynamique, tout le discours s'organise en fonction des stratégies adoptées par les participants. Cela revient à dire qu'un conflit *détaché* peut, après un certain temps, se

transformer en conflit *passionné*. Cependant, ces deux grandes catégories se déclinent en sous-catégories combinables à leur tour. Ainsi, nous aurons à faire à des conflits constructifs, destructifs, ouverts ou fermés.

Le conflit *constructif* se déroule autour d'une série de disputes, ayant pour but la résolution du conflit. Les participants, bien qu'en colère, s'écoulent réciproquement et cherchent à coopérer pour parvenir à des conclusions appropriées. C'est tout le contraire de ce qui se passe dans un conflit *destructif*. Ici, les antagonistes suivent deux parcours idéologiques distincts et leurs échanges conversationnels prouvent que leur seul but est la destruction de l'Autre. Ce conflit est *fermé*, « impénétrable, replié sur soi » (CNRTL). La négociation n'est pas prévue et chacun reste sur sa position. Northrup [1989 : 62] parlait de *intractable conflict*. En revanche, nous avons choisi le terme *ouvert* pour désigner un conflit où, le participant est « réceptif aux idées nouvelles ou à celles des autres » (CNRTL), au sens où bien que l'on n'ait pas la certitude d'une fin heureuse, la mise en scène des disputes montre au spectateur qu'il y a une certaine progression dans les événements ; les choses évoluent par rapport à la situation initiale. Ces types de conflit se caractérisent par un cadre participatif variable qui est à la base du deuxième pôle de notre catégorisation. Ainsi, compte tenu du nombre des participants, nous distinguons le conflit *dialogal*, ayant lieu entre deux adversaires, du conflit *polylogal*, engageant au moins trois personnes. Au cinéma, le passage de l'un vers l'autre est assez fréquent, surtout dans un contexte familial, où le problème de l'un devient souvent celui de tous. Notre corpus regorge de ce type de conflit : le conflit principal de *Tout va bien*, *on s'en va*, *Aime ton père*, *Père et fils*, *Nue propriété*, *Un conte de Noël* et *Non ma fille, tu n'iras pas danser* se situe entre deux personnes, mais il se propage ensuite à toute la famille. Il devient ainsi *trilogal* ou *polylogal* suivant le nombre de personnes qui interviennent pour prendre le parti de quelqu'un ou jouer le rôle de médiateur.

Une dernière distinction, liée à la source de l'antagonisme (troisième pôle d'analyse), est opérée entre conflit *idéologique* et conflit *comportemental*. Le premier « relève des différences de valeur ou de croyance des antagonistes et est extrêmement difficile à solutionner car chacun est intimement persuadé de son bon droit » [Potin, 2008 : 7]. Un seul cas dans notre corpus témoigne de cette catégorie : dans *Ressources humaines*, les diverses opinions sur l'annualisation du temps de travail mettent en crise le rapport père-fils, provoquant l'éloignement des deux. Cette divergence d'opinion est bien évidemment à la base de tout conflit. Cependant, les autres films analysés tournent autour d'un conflit uniquement *comportemental*, que l'on pourrait définir comme « une opposition de points de vue concernant le comportement à tenir face au surgissement d'un événement inattendu ». En

amont, il n’y a aucune idéologie à défendre car tout problème à résoudre est issu du bouleversement des mécanismes de la vie quotidienne.

Le schéma suivant synthétise notre réflexion en appliquant les catégories aux films du corpus :

<b>TITRE</b>	<b>MODALITÉ</b>	<b>PARTICIPANTS</b>	<b>SOURCE</b>
<i>Ressources humaines</i>	Conflit passionné, destructif, fermé	dialogal	idéologique
<i>Tout va bien, on s'en va</i>	Conflit passionné, destructif, fermé	polylogal	comportemental
<i>Aime ton père</i>	Conflit détaché / passionné, destructif, fermé	polylogal	comportemental
<i>Père et fils</i>	Conflit passionné, constructif, ouvert	dialogal/polylogal	comportemental
<i>Je vais bien, ne t'en fais pas</i>	Conflit passionné, constructif, fermé	polylogal	comportemental
<i>Nue propriété</i>	Conflit passionné, destructif, fermé	dialogal/polylogal	comportemental
<i>Un conte de Noël</i>	Conflit détaché, destructif, fermé	dialogal/polylogal	comportemental
<i>Mères et filles</i>	Conflit détaché / passionné, destructif, fermé	dialogal	comportemental
<i>Non ma fille, tu n'iras pas danser</i>	Conflit passionné, destructif, fermé	dialogal/polylogal	comportemental

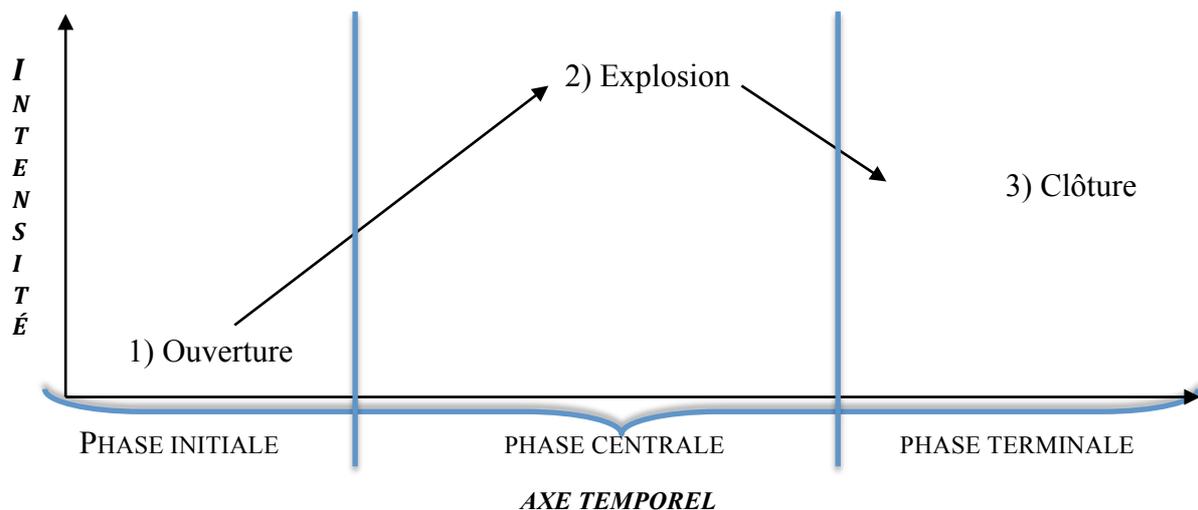
A côté du titre, la description du conflit tient compte des trois pôles d’analyse : la modalité de déroulement du conflit, le nombre des participants et sa source. On remarque d’abord une majorité de conflits comportementaux, liés aux problèmes de famille, qui se déroulent entre au moins trois participants. Il s’agit dans la plupart des cas de conflits passionnés, destructifs pour l’ensemble de la famille. Parfois, plusieurs situations agonales se croisent au sein du même film : *Père et fils*, *Nue propriété* et *Un conte de Noël*, *Aime ton père* montrent un conflit parent-enfant se déroulant de manière parallèle à un conflit entre frères. *Je vais bien, ne t'en fais pas* met en scène un père se disputant avec sa fille ; leur désaccord se rattache à un conflit précédent (que le spectateur ne voit pas à l’écran) entre le père et son fils. Par contre, dans *Non ma fille, tu n'iras pas danser*, les problèmes d’un couple créent des tensions entre

parents et enfant. Cette complexité diégétique concernant les participants ainsi que les modalités de déroulement du conflit sont indiqués dans le schéma par la présence de deux types conflictuels à l'intérieur d'un même carré. On voit bien, par exemple, qu'un conflit *détaché* peut se transformer en conflit *passionné*, constructif ou destructif, ouvert ou fermé, suivant l'attitude des personnages. C'est le cas de *Aime ton père* aussi bien que de *Mères et filles* où la stratégie d'évitement de toute dispute mise en place par le côté parental au début de la narration est remplacée par des scènes d'affrontement direct dans la deuxième partie du film. En ce sens, les participants qui, dans un premier temps, essaient de garder une certaine distance vis-à-vis du conflit, s'y retrouvent plus tard impliqués et se laissent envahir par les émotions.

Les travaux auxquels nous nous sommes référée au début du chapitre montraient la difficulté d'une catégorisation du conflit. Nous rejoignons cette idée, précisant que le choix des trois pôles d'analyse ne se veut pas exhaustif, mais il repose sur la nécessité de repérer des points communs dans un corpus cinématographique centré sur le conflit familial. Les éléments sélectionnés permettent une lecture horizontale des films et verticale du corpus car, d'un côté, nous décelons ces éléments à l'intérieur d'un film, de l'autre nous les comparons avec ceux des autres films du corpus. Cela garantit une vision globale du conflit et de ses caractéristiques. Sa description plus détaillée fera l'objet des prochains paragraphes où la mise en relief de la structure de base du conflit familial cinématographique sera complétée par l'étude du dispositif conflictuel, de l'issue et des conséquences du conflit.

#### **1.4 La structure du conflit**

Lorsqu'on parle de « structure du conflit », on pense normalement aux grandes étapes du processus conflictuel qui se succèdent de sa naissance à sa fin. Dans ce parcours, on repère trois moments fondamentaux correspondant au début du conflit, à sa phase centrale ainsi qu'à sa résolution pacifique ou orageuse que l'on pourrait représenter de la façon suivante :



L'axe temporel est indiqué par la flèche horizontale alors que la flèche verticale montre l'intensité du conflit, atteignant un niveau maximal au moment de l'explosion et procédant ensuite à une phase descendante qui amène à la clôture. Voyons en détail ce qui se passe tout au long du parcours.

Dans la phase d'ouverture la situation conflictuelle se définit par la présentation des antagonistes ou des raisons de ces antagonismes. Au cinéma, dans la plupart des cas, c'est l'instance narratrice qui est chargée d'expliquer les rapports tourmentés entre les participants, introduisant l'histoire au spectateur. Cependant, deux films de notre corpus confient cette tâche à un personnage : le père de famille dans *Non ma fille, tu n'iras pas danser* et l'aînée dans *Un conte de Noël*. Par un regard caméra<sup>51</sup>, ces deux personnages s'adressent directement au public tout en exposant les points fondamentaux de la situation agonale qui fera l'objet de la narration. Il s'agit d'une étape liminaire dont le but est de préparer le terrain pour l'explosion du conflit et qui, qu'elle soit temporaire ou prolongée dans le temps, est suivie d'une escalade des tensions. Nous rentrons maintenant dans la phase centrale : les disputes se succèdent l'une après l'autre au cours de la diégèse en fournissant au spectateur un nombre toujours croissant de détails qui éclaircissent les points obscurs d'une situation conflictuelle jusque là esquissée. Sur grand écran, ce moment se situe souvent dans la première moitié<sup>52</sup> du film comme notre corpus en témoigne. Ici, la narration suit l'ordre chronologique des événements et les flash-back n'apparaissent que très rarement : seul *Aime ton père* (2001) et

<sup>51</sup> Un regard caméra est un terme de cinéma désignant le fait qu'un personnage regarde en direction de la caméra et en fixe l'objectif. Cette définition est issue de : [http://fr.wikipedia.org/wiki/Regard\\_cam%C3%A9ra](http://fr.wikipedia.org/wiki/Regard_cam%C3%A9ra) [consulté en mars 2013]

<sup>52</sup> Nous nous référons au temps *écranique*. Par ce terme, Bonvoisin et De Theux indiquent « le temps que le récit prend à être raconté dans un film (ex : 90 minutes) ».

*Mères et filles* (2009) introduisent des séquences de flash-back dans une perspective explicative. Ces scènes reconstruisent les souvenirs représentés comme des bribes de la mémoire fournissant au spectateur des détails fondamentaux pour la compréhension de l'histoire.

Le nœud diégétique est représenté par l'explosion du conflit. Tout s'éclaircit pour le spectateur par une dispute dont l'intensité des mots (lorsqu'on a à faire à une *dispute froide*), mais également du ton de la voix (dans le cas d'une *dispute chaude*) est majeure par rapport aux disputes précédentes. Les personnages synthétisent les causes du conflit pour leur divergence d'opinion et mettent en évidence la rupture d'un équilibre familial précaire. Au niveau de la diégèse, l'explosion se situe normalement au début de la deuxième partie du film et est suivie d'un dénouement qui amène à la clôture (définitive ?) des antagonismes. En ce sens, le décrochage de la phase centrale oblige les personnages à revoir leur position, parvenant ainsi à une résolution rapide ou à une non-résolution des différends. C'est le but de la troisième phase. Lorsque la résolution consiste en une réconciliation, nous aurons à faire à des stratégies de négociation ou de médiation demandant la collaboration ou le compromis des participants : c'est le cas de *Tout va bien, on s'en va, Je vais bien, ne t'en fais pas, Père et fils, Un conte de Noël, Mères et filles*. En revanche, face à une non-réconciliation, ce sont la rivalité entre les protagonistes et l'évitement qui l'emportent, comme en témoignent *Ressources humaines, Aime ton père, Nue propriété, Non ma fille, tu n'iras pas danser*. Quoiqu'il en soit, le dénouement du film se termine par la phase de clôture, représentée plus haut comme la troisième étape de la structure du conflit. Bien évidemment cette phase conclusive tire les conclusions de la situation conflictuelle, ouvrant en même temps de nouvelles perspectives qui se concrétisent par un départ (*Ressources humaines, Aime ton père, Je vais bien, ne t'en fais pas*) ou une permanence dans un lieu (*Mère et fille*).

Une analyse ainsi conçue est applicable à tous les films du corpus, caractérisés par une situation initiale délicate, un événement déclencheur du conflit et une situation finale claire ou nébuleuse. Toutefois, le fait de travailler sur un produit audiovisuel demande à l'analyste outre cette lecture globale et détachée du film, une étude fine et approfondie de son contenu. Dans les prochains paragraphes, il sera donc pertinent de reprendre les films un par un et de retrouver les détails qui vont perfectionner notre recherche sur la structure du conflit. D'ailleurs, l'hétérogénéité du corpus réunissant les réalisations de neuf metteurs en scène n'empêche pas de mettre en évidence leurs points communs : les asymétries diégétiques des neuf films vont de pair avec la mise en place du dispositif conflictuel opérée par les neuf cinéastes. La série de disputes qui se succèdent tout au long de la diégèse explicite les raisons

des antagonismes faisant progresser le conflit. Elles amènent à l'issue du conflit et, par conséquent, à la spécification d'un nouveau quotidien familial.

Les trois moments fondamentaux – ouverture, explosion, clôture –, dont nous avons parlé plus haut, servent ainsi de cadre à un travail plus précis prenant en compte les éléments diégétiques aussi bien que les choix du cinéaste dans la fabrication de son film. Autrement dit, l'analyse des films développée au cours des paragraphes suivants permettra une réflexion approfondie sur les éléments autour desquels le conflit est organisé au cinéma : le dispositif conflictuel, les disputes, l'issue du conflit et ses conséquences.

#### **1.4.1 Le dispositif conflictuel**

Les films du corpus représentent un conflit familial principal, soit-il au sein du couple ou entre parents et enfants, se croisant parfois avec des conflits mineurs qui mettent en cause d'autres membres de la famille. C'est le cas de *Tout va bien, on s'en va* ou encore de *Aime ton père*, entre autres, dont le but est de raconter l'histoire d'un conflit père-enfants, renforcé par la construction des points de vue divergents entre frères. Cette opposition valide ou conteste le conflit principal. L'intérêt principal du paragraphe est donc de réfléchir sur le déroulement de la situation agonale et également sur l'emboîtement de situations conflictuelles différentes. L'expression « dispositif conflictuel » désigne, à ce propos, l'ensemble des choix opérés par le cinéaste dans la construction d'une situation agonale complexe. Ces choix répondent à une série de stratégies narratives mises en place en surveillant le flux d'informations diégétiques. La narration fait une sélection du monde diégétique, n'en montre que les parties qu'elle combine ensuite dans un ordre préétabli. Nous le verrons par la suite lors de la description générale du dispositif conflictuel, qui résultera de l'analyse des neuf films du corpus.

*Ressources humaines* (Laurent Cantet, 2000) met en scène un conflit idéologique entre le père et Frank, le fils, se manifestant d'abord par une série de prises de bec liées au respect des hiérarchies et s'explicitant ensuite par la survenance d'un événement de plus longue portée : l'événement *déclencheur*. Frank, affecté au service des Ressources Humaines dans l'usine où son père travaille, découvre dans l'ordinateur du DRH qu'un licenciement de douze personnes (dont son père) est prévu. Il décide donc de prendre fait et cause pour le syndicat. Son choix représente une humiliation pour le père, depuis toujours opposé aux manifestations contre les supérieurs, qui décide de le chasser de la maison. C'est l'apogée du conflit qui entraîne un changement substantiel de comportement dans la relation père-fils. Le fils devient une sorte de maître d'école qui veut gérer la situation et le père n'accepte pas. La scène qui montre Frank chez sa sœur représente le resserrement de la famille autour du drame et la préparation

des conditions pour l'annonce du licenciement. Dans ce film, le conflit est mis d'abord en scène par une vision globale que Laurent Cantet donne de la situation familiale (l'arrivée du fils et les premières prises de bec avec le père) et confirmé ensuite par la focalisation sur un événement particulier (ici, le soutien de Frank aux syndicats et son opposition au DRH) qui déclenche la réaction du père, amenant à la rupture de l'équilibre familial (le père n'adressera plus la parole à Frank ; l'aînée et la mère jouent le rôle de médiatrices). Les coalitions entre les personnages se redéfinissent au fur et à mesure que l'histoire avance, mais toujours est-il qu'elles s'organisent autour du même conflit. Autrement dit, le film est construit sur l'interférence des hiérarchies qui s'inversent professionnellement (le fils est le supérieur du père) et viennent renverser une hiérarchie familiale.

Ce n'est pas le cas de *Tout va bien, on s'en va* (Mauriéras, 2001). Ici, le spectateur voit deux conflits interdépendants qui obligent à une reconstruction constante des coalitions parmi les participants. Comme pour *Ressources humaines*, le point de vue sur l'histoire est omniscient et le spectateur est mis au courant des relations familiales au fur à mesure que la narration avance. La première scène du film présente un homme qui regarde de l'extérieur d'une fenêtre une famille en train de converser. Le spectateur comprendra plus tard, par un message que cet homme laisse sur le répondeur d'une des filles dans le cadrage, qu'il s'agit du père de famille, de retour après des années d'absence. Le conflit, qui suit la présentation générale des relations familiales, est occasionné par un événement déclencheur (l'arrivée du père) introduite par étapes. La première visite de Louis, le père, à chacune de ses filles a lieu de manière individuelle. Le spectateur peut en examiner les réactions : sur le moment aucune des trois n'est contente de le voir, mais la cadette montre dès le début une très profonde hostilité. La rencontre de famille, qui a lieu ensuite, se déroule sous la forme d'une dispute. C'est l'apogée du conflit : la scène rend manifeste les malentendus entre la cadette et son père et précise un fort désaccord entre sœurs, jailli évidemment des tensions du moment, mais cachant aussi d'anciennes rancunes. Ainsi, la rencontre violente se solde par une séparation des personnages et porte le père au suicide. Si d'un côté, ce fait résout d'une façon draconienne le conflit principal, de l'autre il oblige les trois sœurs à des affrontements nouveaux, nécessaires à transformer un conflit mineur en conflit principal et à le solutionner.

*Tout va bien* se construit donc autour d'un dispositif conflictuel complexe, constitué de deux conflits imbriqués, où la résolution du premier est complémentaire à l'évolution du second. C'est exactement ce qui se produit dans *Aime ton père* (Berger, 2001). Ici, les souvenirs font revivre les antagonismes de famille. Par le biais de la technique du flash-back, le cinéaste introduit les protagonistes et leur histoire mais, encore une fois, il a besoin d'un

événement déclencheur pour mettre en place le conflit. Ainsi, la remise du Prix Nobel pour la littérature est l'occasion pour Paul, le fils, de rencontrer Léo, son père. Après un éloignement prolongé et forcé de la famille, Paul réapparaît devant son père qui, comprenant les intentions du fils, s'enfuit. Paul le suit et, au bout d'une interminable poursuite, l'enlève. Cet enlèvement est une stratégie adoptée par Berger afin d'expliquer au spectateur les raisons des antagonismes. C'est la grande séquence entre Paul et Léo (où Paul va tout dire à son père). Dans un plan à deux, Gérard Depardieu (Léo) est silencieux, hiératique. Il découvre en même temps que le spectateur ce qui se passe et il écoute de manière passive le monologue de Paul. Ce monologue éclaircit l'histoire et amène à une évolution diégétique : le conflit majeur mettra dorénavant en évidence d'autres conflits mineurs (celui du père envers la fille et celui entre frères) qui se résolvent par une dernière violente dispute. Le père abandonne ses enfants qui, en opposition, essaient de rétablir l'ancienne harmonie.

De manière analogue, dans *Père et fils* (2003) Boujenah présente deux situations agonales imbriquées. Il introduit d'abord les antagonismes entre deux frères se manifestant lors d'une fête d'anniversaire en famille. Léo, le père, joue dans un premier temps le rôle de médiateur et tente une réconciliation. Profitant d'un léger malaise, il organise un voyage au Canada qui réunit ses trois enfants et les oblige à une série d'affrontements résolutifs. Cependant, la résolution du conflit principal (entre deux des trois frères) a pour conséquence une coalition des enfants contre le père et déclenche un nouveau conflit. Cette fois c'est la sincérité du père qui est mise en question. Ici, une brève réflexion s'impose sur la complexité du dispositif conflictuel. La résolution du premier conflit, déroulé parmi les trois frères, a pour conséquence la naissance du deuxième conflit qui vise à renverser le rôle du père. Lui, qui au début avait tout organisé pour réunir la famille et jouer le rôle de médiateur, est ensuite culpabilisé par ses enfants, devenant le personnage cible de toutes les critiques. Par l'introduction d'un autre événement déclencheur (la découverte d'un mensonge sur la maladie), une nouvelle situation conflictuelle se profile. Elle se résout pacifiquement à la fin du film. La réconciliation fraternelle, qui a lieu petit à petit, est bientôt transformée en coalition contre le père, accusé d'indifférence envers ses enfants.

Ce reproche concernant l'indifférence se retrouve également dans *Je vais bien ne t'en fais pas* (2006) bien que, voulant dresser un schéma sur les différents types de conflit, ce film occuperait une case à part entière. Ici, c'est sur l'histoire d'un conflit raconté que le metteur en scène construit un autre conflit. Autrement dit, la situation agonale entre un père et sa fille est due au manque de clarté entourant un conflit précédent (entre le père et son fils). L'absence prolongée du frère, qui d'après le récit du père s'est brutalement disputé avec lui,

provoque la réaction violente d'Élise et sa maladie. Dépressive, elle est renfermée dans une clinique psychiatrique et c'est justement la façon dont les parents réagissent à son renfermement qui pose les bases d'un nouvel équilibre familial. Le mystère de la disparition du fils persiste, mais une série de cartes postales encouragent Élise à chercher la vérité. Plus tard, elle découvrira les mensonges et la stratégie de son père mais en comprendra les raisons.

Même *Nue propriété* (2006) raconte l'histoire des antagonismes mère-enfants qui deviennent plus tard des antagonismes fraternels. Le désaccord familial apparaît dès le début par les nombreuses disputes qui ont lieu parmi les protagonistes. Cependant, l'introduction d'un événement déclencheur (ici, le départ de la mère) met en évidence tous les problèmes, aggravant les oppositions et déterminant un nouveau schéma agonal dont les protagonistes sont les deux frères. Leur désaccord s'intensifie au fur et à mesure que l'histoire avance, jusqu'au point de rupture représenté par un violent choc physique qui a lieu à la fin du film. Le dispositif conflictuel apparaît plutôt simple ici : le cinéaste présente une situation familiale malheureuse dont le pivot est représenté par la mère et par son travail. Ainsi, son départ déstabilise les enfants et provoque l'effondrement d'un équilibre déjà précaire.

Le dispositif conflictuel est plus complexe dans *Un conte de Noël* (2008) car il ne s'explique que par l'introduction de scènes de flash-back qui éclaircissent l'histoire présentée. Ainsi, les détails du conflit sont fournis au spectateur par le récit que l'une des protagonistes fait à son psychologue et confirmés par une scène de flash-back montrant la dernière rencontre entre cette femme et son frère. Cette scène nous met au courant des raisons du conflit et nous prépare à la froideur des rapports fraternels qui apparaît à l'écran. Les fêtes de Noël occasion ainsi que la maladie de la mère obligent la famille à se réunir et compte tenu des épisodes passés vécus, les disputes ne manquent pas. Elles se succèdent l'une après l'autre mettant en évidence un autre conflit (mère-fils) qui atteint son paroxysme vers la moitié de la diégèse. Ce conflit horizontal (entre frères) se croise au conflit vertical (mère-fils) et la résolution du deuxième entraînera celle du premier. Nous avons à faire à des « conflits imbriqués » : les deux sont déclenchés par un événement précédent à la narration, introduit au début du film et dont les conséquences posent les bases de l'histoire narrée. L'introduction d'un problème tel que la maladie constitue la stratégie adoptée par le cinéaste pour réunir la famille et expliciter le conflit.

Le même conflit larvé se retrouve dans *Mère et filles* (2009) qui présente les antagonismes entre une mère et sa fille. Le film s'ouvre par l'arrivée d'Audrey, la fille, et son installation chez ses parents. Cet événement bouleversant montre, dès le début, le malaise de Martine, sa mère et permet aux spectateurs de prendre conscience de l'existence de désaccords familiaux,

destinés à s'intensifier. En ce sens, la découverte d'un vieux cahier ayant appartenu à la grand-mère d'Audrey représente l'événement déclencheur de tous les conflits. Il révélera les problèmes des deux générations : le couple mère-fille sur scène et celui d'un couple mère-fille décomposé, où la mère est introduite par les souvenirs d'Audrey, mais décédée dans la narration. Dans ce cas aussi la résolution d'un conflit aura pour conséquence, par ricochets, celle d'un autre conflit. Ainsi, les nombreuses disputes manifestées ou retenues, déclenchées dans la plupart des cas par la mère, expliquent directement à la fille et indirectement au public la nature du conflit. Il s'agit d'une situation agonale larvée se transformant en conflit manifeste tout au long du film et atteignant son paroxysme dans une dispute violente mère-fille. Le père joue le rôle de médiateur et son intervention est nécessaire pour procéder à une résolution éventuelle.

*Non ma fille, tu n'iras pas danser* (2009) est le dernier film du corpus. Encore une fois, la relation problématique est celle entre une mère et sa fille, bien que la fille ait dans ce cas des problèmes relationnels même avec ses frères et son ex-mari. Léna fait exploser le noyau familial et on le lui reproche. Sa façon d'approcher le quotidien et de fuir les problèmes représente pour eux un véritable caprice alors que pour elle, c'est l'hécatombe. En ce sens, à l'instar des films analysés précédemment, ce conflit vertical (mère-fille) se croise avec d'autres antagonismes horizontaux (entre frères et avec l'ex-mari). Ici, le cinéaste choisit d'expliquer au public les traits principaux de la situation conflictuelle par le récit que le père fait tout au début du film. Le regard tourné vers la caméra, il révèle les tensions familiales traçant grosso modo un cadre de la situation jusqu'au moment du récit. Au cours de la diégèse, l'événement déclencheur des conflits est représenté par un repas organisé par la mère dans le but de faire réconcilier la fille, Léna, avec son ex-mari. Cette ingérence n'est pas acceptée et Léna manifeste tout de suite son mécontentement, même si finalement elle reste chez sa mère. La tentative de la mère se révèle nuisible et la relation entre Léna et son ex-mari est encore plus désastreuse. Elle active un mécanisme conflictuel en cascade dans lequel les tensions mari-femme se répercutent sur le rapport mère/père et fille jusqu'à la fin du film, lorsque après un accident grave du fils de Léna, elle décide de tout abandonner.

Ces réflexions sur les films ont montré des traits communs aux différents conflits et nous aident à profiler une structure prototypique du dispositif conflictuel.

De manière générale, nous avons remarqué que les cinéastes introduisent d'abord la situation conflictuelle par le récit d'un personnage, suivi d'une rencontre avec les protagonistes (*Je vais bien, ne t'en fais pas*, *Un conte de Noël*, *Non ma fille, tu n'iras pas danser*) ou bien par la création immédiate d'une occasion de rencontre des antagonistes

(*Ressources humaines, Tout va bien, on s'en va, Aime ton père, Père et fils, Nue propriété, Mères et filles*). Cette rencontre permet dans la plupart des cas d'introduire l'élément déclencheur du conflit, à savoir un fait inattendu, prenant de court les protagonistes. Il s'agit d'un élément perturbateur qui, altérant la situation initiale, provoque des altercations et oblige les personnages à préciser un nouvel équilibre. Le conflit naît de la réaction des participants face à cette altercation car les différents points de vue sur cet élément entraînent une réaction en cascade des disputes qui rendent le conflit manifeste et font parfois remonter à la surface des tensions plus anciennes.

L'élément perturbateur (ou déclencheur) se situe toujours dans la première partie du film et constitue un événement de longue portée, ayant évidemment des conséquences sur la narration. En ce sens, notre corpus a mis en évidence trois types d'événement :

1) le cas de l'arrivée ou du départ d'un personnage (*Je vais bien, ne t'en fais pas, Tout va bien, on s'en va, Non ma fille, tu n'iras pas danser*) ;

2) le cas d'une maladie imaginaire ou réelle (*Père et fils, Un conte de Noël*) ;

3) d'autres types d'événements bouleversants tels que la vente de la maison de famille (*Nue propriété*), la découverte d'un cahier (*Mère et fille*), le remise d'un prix Nobel (*Aime ton père*) ou un licenciement (*Ressources humaines*).

Cependant, indépendamment de sa nature, tout événement est introduit :

a) de manière inattendue, par une découverte involontaire (*Tout va bien, on s'en va, Ressources Humaines, Aime ton père, Mères et Filles*) ;

b) par un personnage (*Je vais bien, ne t'en fais pas, Père et Fils, Nue Propriété, Un Conte de Noël, Non ma fille, tu n'iras pas danser*).

Le premier cas regroupe tous les films dont le point de vue des personnages correspond à celui du spectateur et c'est le narrateur omniscient qui introduit tout d'un coup l'élément perturbateur. Nous découvrons en même temps que les personnages sur scène ce qui se passe. Le deuxième cas, par contre, regroupe les films où l'événement perturbateur est provoqué par l'un des personnages, et non découvert de manière involontaire. Il sera présenté ensuite aux autres personnages sur scène.

Cette étude du dispositif conflictuel a également souligné la volonté de la part des cinéastes d'introduire des conflits enchaînés au cinéma pour donner plus de crédibilité à leur histoire. D'ailleurs, s'agissant de contextes familiaux, il est évident que les relations difficiles entre deux personnes se répercutent sur la vie de famille et il serait intéressant d'analyser de manière approfondie la façon où les situations agonales s'enchaînent. Cependant, l'objectif de

cette étude est de mener à bien un travail approfondi sur la dispute au cinéma. Elle sera étudiée en détails au cours du deuxième chapitre de cette partie. Nous allons maintenant focaliser notre attention sur ses traits généraux.

### **1.4.2 Les disputes**

Les disputes définissent le conflit. Leur enchaînement à l'intérieur de la narration détermine l'avancement du discours conflictuel. Si d'un côté, elles présentent des différences au niveau du contenu, de la durée et des modalités de déroulement, de l'autre côté, leur organisation séquentielle ainsi que le recours à des techniques de manipulation utilisées par le locuteur se répètent dans la plupart des cas analysés.

La dispute est considérée par les spécialistes comme une activité conversationnelle extrêmement interactive se construisant en fonction de l'adversaire et de ses réponses. Au cinéma, cette interactivité devient encore plus marquante car chaque dispute s'insère dans un discours conflictuel plus complexe et modifie le cours des événements. En ce sens, l'interactivité ne se déroule pas qu'au niveau des échanges verbaux entre les personnages, mais aussi et surtout au niveau de la construction diégétique. Étant donné qu'au moment où ils parlent, les personnages font parfois référence à des faits précédents, représentés ou non sur scène, une description exhaustive de l'organisation d'une dispute devra prendre en compte l'ensemble de leurs actions et de leurs réactions, celles-ci ne s'expliquant que par une lecture séquentielle des événements. Il s'agira par conséquent de démonter et d'analyser le discours agonal. Ainsi, ce paragraphe propose une réflexion sur les traits principaux de ce discours pour parvenir à une catégorisation des disputes du corpus et à l'analyse détaillée de leur déroulement qui fera l'objet du prochain chapitre.

Ce paragraphe introductif s'appuie notamment sur les travaux de Windisch et Naruk. Le cadre d'analyse est certes différent, mais les notions sur lesquelles elles travaillent sont applicables au contexte cinématographique.

Toute dispute se caractérise par la présence d'au moins deux participants car, comme l'estime Naruk, « il est impossible de participer à une dispute sans avoir à considérer un adversaire concret » [2011 : 38]. Le discours agonal est adressé à quelqu'un et à dire vrai :

*« L'objet premier du discours conflictuel est, en effet, l'adversaire, l'Autre, que cet Autre soit un ennemi personnel, un concurrent, un adversaire politique, idéologique ou autre encore. Et comme on l'a dit, l'Autre, c'est l'enfer » [Windisch 1987 : 25].*

Nous avons dans notre corpus un cas très intéressant à ce propos qui souligne l'importance d'attaquer l'Autre quelle que soit la stratégie à adopter. Dans le film *Aime ton père*<sup>53</sup>, le cinéaste met en scène une dispute entre père et fils qui se déroule sous la forme d'un monologue. C'est le fils qui joue le rôle des deux participants formulant son discours comme une accusation vis-à-vis de l'Autre (le père) et prononçant également les réponses du père, ou à vrai dire celles qu'il voudrait, pour l'attaquer et démonter son discours. Il s'ensuit que le discours agonal, d'abord centré sur l'adversaire, vise également à la destruction de son discours, disséqué par les critiques et mis au service du discours de l'Autre, surtout dans le cas d'un monologue fictionnel et guidé. D'après Windisch [1987 : 25] :

*« Le discours conflictuel est toujours un discours qui s'oppose à un autre discours : c'est un contre-discours, puisque l'activité principale de l'auteur d'un discours conflictuel consiste à reprendre, dans son propre discours, le discours de son adversaire pour le rejeter, le nier, le réfuter, le disqualifier ».*

L'objectif étant celui de triompher sur l'Autre, le locuteur adoptera toute stratégie pour menacer la face de son antagoniste, d'autant plus qu'il a « en tête au moins deux interlocuteurs très différents : son adversaire certes, mais aussi et surtout le public-témoin ».

L'idée du « triomphe », mais aussi la comparaison entre une situation conflictuelle et une guerre, une lutte verbale s'explique parfois par le langage employé.

La dispute froide entre mère et fils d'*Un conte de Noël* en constitue un bon exemple :

---

<sup>53</sup> Nous proposons à titre d'exemple la transcription de quelques répliques :

PAU une vraie discussion père et fils  
(1.4)

PAU allez je commence  
(2.0)

PAU bonjour papa  
(7.2)

PAU BONJOUR PAPA  
(1.9)

PAU oh: bonjour paul/ (00:48:35)  
(0.8)

PAU tu m'as l'air en forme  
(1.0)

PAU toi aussi

(2008\_CDN\_DisputeFroideJardin)

MER ça va//  
(0.8)

HEN oui/  
(1.6)

MER tiens  
(1.1)

HEN merci\  
(5.5)

MER tu n' m'aimes toujours pas\ hein/  
(0.4)

HEN mh\ (1.4) je n' t'ai jamais aimé  
(0.5)

MER ((petit rire)) moi non plus  
(2.7)

MER j'ai pas été une très bonne mère hein/  
(2.9)

HEN non\  
(0.7)

MER j'ai aimé un peu tes frères et sœurs mais moins que ton père n' les a  
aimés  
(0.2)

HEN oh abel il adore elizabeth point barre les deux garçons:\ ouais  
(0.6)

MER ouais moi aussi j'étais amoureuse de ta sœur  
(0.2)

HEN mh  
(1.2)

MER peut-être j'ai aimé ivan aussi\  
(1.2)

MER pa'ce qu'il était si laid quand il était petit/  
(0.5)

MER moi aussi j'étais très laide [quand j'étais petite]  
HEN [mmh toi/ ] (0.2) non\  
MER ah si:  
(0.8)

HEN ((petit rire)) et moi/  
(1.0)

MER toi/  
(0.3)

HEN quand j' suis né/  
(2.2)

MER toi bébé je sais plus:/  
(0.9)

MER j'ai aucun souvenir  
(1.5)

MER t' as des souvenirs de moi toi/ **(49:50)**

HEN oui je me souviens quand ton frère était mort/ (.) c'était en quelle  
année déjà//  
(0.6)

MER en soixante-et-onze\  
(0.8)

HEN et bien là je t'aimais bien  
(1.4)

HEN tu étais assise dans la veranda: .h  
(0.9)

HEN je viens m'asseoir sur tes g'noux j' me souviens de ta robe beige  
(0.3) comme un velours j'escalade (0.9) oui là je crois que je  
t'aimais bien  
(0.7)

MER t' avais trois ans (0.2) .h et après//

(0.4)  
**HEN** .h: la guerre  
(0.2)  
**MER** totale  
**HEN** .h: mais j'ai gagné/  
(1.1)  
**MER** PAS ENCORE mon fils/  
**HEN** excuse-moi mais tu as une myélodysplasie et je suis en (.) PARfaite  
santé °(donc)° tu auras BIen besoin de ma moelle  
(0.7)  
**MER** mais que tu es prétentieux/  
(1.7)  
**MER** il se trouve que ton n'veu est compatible lui aussi/  
(0.8)  
**HEN** °attends° paul le fou// m' `fin tu plaisantes  
(0.3)  
**HEN** il est complètement con/  
(0.2)  
**MER** mais que tu dis//  
(1.1)  
**MER** eh oui/  
(0.8)  
**MER** je suis compatible avec ENORMément de monde\  
(1.5)  
**MER** je suis^une femme TRES aisée de caractère/  
(0.8)  
**MER** BEAUcoup d' gens se plaisent^à ma compagnie  
**HEN** ((il tousse))  
**MER** même mon p'tit-fils que j' connais à peine est compatible avec moi/  
(1.3)  
**MER** toi tu es tout seul (.) et moi je suis TRES populaire **(50:50)**  
**HEN** eh oui et tu n'exclues pas de te trouver d'autres donneurs/  
(0.7)  
**MER** moi j' veux pas qu'on m'injecte cette chose blanche dans le co:rs  
(0.9) qui sortirait d' toi en plus/  
(5.4)  
**MER** paraît que ça peut changer le groupe sanguin/

Ici, les personnages se « menacent » mutuellement et décrivent leur relation comme une « guerre totale ». Ils adoptent la terminologie du duel pour faire le point sur leur situation actuelle et convaincre le spectateur de la validité de leurs arguments. Convaincre le public, c'est l'objectif du cinéaste, et par conséquent des personnages dans la fiction.

Dans ses recherches, Windisch [2007] se focalise sur le domaine politique et sur les débats qui le caractérisent. Rien n'empêche d'appliquer ses hypothèses à l'œuvre cinématographique, l'objectif du septième art étant aussi de « convaincre quelqu'un ». Mais, comment peut-on convaincre ?

Construit dans la plupart des cas autour des réfutations des idées de l'Autre, le discours conflictuel réécrit un nouveau discours visant la disqualification de l'adversaire. Cette disqualification a lieu en effet, par une reprise d'abord, et une manipulation ensuite, des mots

de l'autre. La réflexion du locuteur contredit celle de son interlocuteur, lui adossant la responsabilité du conflit. En ce sens, comme le dit Naruk [2011 : 39], le locuteur

*« s'approprie le discours de son adversaire en le modifiant, en le transformant ou même en le déformant dans le but de le réadapter afin d'imposer son point de vue. Le discours de l'interlocuteur est transformé par son opposant de manière à être utilisé pour obtenir un autre résultat que celui attendu par son émetteur premier ».*

### **(2009\_MF\_Jardin)**

AUD .h: et à la mort de grand-père vous n'avez pas eu d` nouvelles de  
louise/  
(0.9)

MAR mais qu'est ce que tu racontes/ (1.0) ATTENDS (.) on va aller l` poser  
là-d`ssus c` sera mieux (0.5) sera plus pratique h.  
(2.3)

AUD elle aurait pu l'apprendre et:/  
(0.5)

MAR et quoi//  
(1.6)

AUD revenir/  
(1.3)

MAR mais tu dis n'importe quoi\  
(9.3)

AUD et en vidant la maison vous n'avez RIEN trouvé/  
(4.1)

MAR je t'ai déjà dit que ton grand-père (.) a jeté toutes ses affaires  
quand elle est partie\  
(0.8) audrey tu tu m'énerves/ mais pourquoi tu  
me parles encore de ça/ j-\  
(6.1) ((MER et AUD s'assoient dans le jardin))

AUD °merci°  
(7.4) **(00:46:23)**

AUD j'ai trouvé un cahier (2.5) avec des brouillons de lettres (1.2) et  
des choses qu'elle écrit sur elle (0.6) sur vous sur sa vie  
(1.8)

MAR ah bon\  
(1.0)

AUD tu veux le voir/=

MAR =non\  
(0.8)

AUD ça t'intéresse pas de le lire//  
(1.3)

MAR NON mais:\ je pense qu'evelyne adorera/  
(2.5)

AUD j` l'ai trouvé dans la cuisine (.) derrière un meuble (1.6) elle était  
pas aussi insensible que tu l` penses  
(2.2)

MAR ça m'est égal c` qu'elle était\  
(.) elle est partie c'est PLUS mon  
problème\  
(2.4) c'est ça que t` es venue faire dans la maison/ fouiner  
chercher les: (1.5) mais (.) à ta place j` regard`rais vers l'avenir  
parce que (.) à ce rythme tu: (0.7) tu vas finir toute seule/ (.) et:  
ça ça m` désole si tu veux l` savoir\  
(4.7)

AUD .h j` suis tombée d`ssus PAR HASARD/  
(1.4)

MAR tu sais on peut passer sa vie à r`garder en arrière: hein le temps s`étire à l`infini c`est c`est .h ((°petit rire°))(0.5) qu`est-ce que ça apporte\  
(4.5) **(00:47:23)**

MAR tu vois toujours ton: un psy au fait/  
(1.1)

AUD non\  
(2.1)

MAR tu fais des progrès (.) c`est bien/  
(1.6)

AUD ((en riant)) °j` vais° y r`tourner en rentrant  
(2.1)

MAR tu vas aller encore pleurer sur ta (0.7) MAUvaise mère (1.1) qui préférait ses malades à l`éducation d` sa fille (1.4) .h: c`est ça ton plaisir hein/ (1.4) te RÉPANDRE sur ton malheureux sort  
(0.7)

**AUD pourquoi tu m`agresses comme ça/ c`est INSUPPORTABLE:/**

**MAR mais c`est TOI qui cherches la bagarre en PERMANENCE// (1.4) on voit bien que tout t`insupporte chez moi je suis pas avEUGLE audrey/  
(0.6)**

**AUD <((en criant)) mais c`est pas ça maman mais c`est fatIGUANT de pas arriver à s` parler normalement/ (2.2) c`est vrai je rentre je sens que tout pose problème/ (1.0) que j` sois dans la maison ÇA T`AGACE (0.5) que j`achète des trucs pour te faire plaisir ÇA T`AGACE (0.9) LE DINER T`AGACE même la nappe que j` choisis\  
(0.5) TOUT (.) TOUT est mauvais\  
(1.4) j` pars au bout du monde et quand je reviens/ (.) c`est le même cirque\  
t` es toujours aussi dure (00:48:23) toujou- toujours aussi autoritaire et c`est très pénible>**

**MAR tu es INCroyable (0.7) c`est INCroyable (0.8) m`entendre dire ça par une fille qui m`a (.) ABANDONNÉE (0.6) >non mais t` es complètement FOLLE/< (.) mais je comprends pourquoi t` es seule/ (.) QUI/ peut t` supporter\  
(0.6)**

AUD bon je vais y aller [j-  
MAR [h.:  
AUD je crois que c`est mieux là\  
(4.0)

MAR <((en criant)) de toute façon on ne s`est JAMAIS supportée\  
(1.4) tu m`as toujours rendu (.) RESPONSABLE DE TOUT/ (.) COUPABLE DE TOUT/>  
(6.3)

AUD c`était pas facile de partir si loin (1.4) c`était une opportunité (0.7) je l`ai prise et je r`grette pas (0.9) t` as pas déterminé ma vie t` es pas l` centre de ma vie\  
(0.9) ta mère est partie parce que ça l`aurait anéantie de rester (.) pas à cause de toi (1.0) la culpabilité c`est juste quelque chose d`humain (0.7) j` t` rends coupable de RIEN (0.7) et MOI AUSSI je me sens coupable mais tu m`as jamais laissé d`autre choix\  
(AUD part) **(00:49:23)**

Ce jeu interlocutif attire l`attention sur la présence de deux types de discours qui se croisent tout au long d`une dispute. Windisch [2007] s`éloigne des définitions proposées par Maingueneau<sup>54</sup> et préfère distinguer entre *discours manipulateur* et *discours manipulé*, les deux termes mettant bien l`accent sur le viol que l`on fait au discours de l`Autre.

<sup>54</sup> Maingueneau [1983] avait introduit les notions de *discours-agent*, le discours conflictuel, et de *discours-patient*, à savoir la reprise et la reformulation du discours de l`adversaire. Cependant, d`après Windisch, le terme

Il affirme que s'agissant d'un « jeu », les participants sont soumis à des règles, parmi lesquelles on trouve la nécessité de répondre, de riposter aux accusations de l'adversaire, le silence équivalant dans la plupart des cas à une admission de culpabilité. Cela concerne la plupart des cas, mais compte tenu de notre type de corpus, cette affirmation n'est pas à considérer comme une règle et l'extrait issu de *Aime ton père* dont nous avons parlé plus haut en témoigne. Par son silence, le père réfléchit sans aucun doute sur les mots du fils mais il est bien loin de se charger de toute responsabilité. D'ailleurs, il arrive souvent au cinéma que l'échange verbal se caractérise par la présence de pauses très longues, que l'on pourrait nommer « silences interactifs »<sup>55</sup>. Leur valeur varie en fonction du contexte. Ils indiquent des pauses de confirmation, des moments de réflexion également des relations hiérarchiques : « Lorsque l'autorité prend l'initiative du silence ou que le subordonné observe un silence stratégique, l'insertion ou la réinsertion d'une hiérarchie entre individus semble facilitée » [Bruneau et Achaz 1973 : 10]. En tout cas, bien que normalement la lutte n'admette aucune forme de silence, au cinéma ces pauses sont nécessaires et ne remettent pas en question le caractère interactif de ce type de conversation.

« [Le discours conflictuel] appelle de par sa nature même une réponse, un autre discours conflictuel. Il s'agit d'une nécessité, d'un caractère structurel de ce type de discours. En effet, la personne dont le discours a été ainsi malmené, faussé, disqualifié ne peut pas ne pas répondre. Rester silencieux signifierait – auprès du public pris à témoin, car c'est lui l'important – donner raison à l'agresseur » [Windisch 2007: 27].

Cette caractéristique qui est propre à une dispute réelle apparaît aussi dans cet autre extrait où le tac-au-tac est très rapide :

**(2001\_ATP\_EMMENE-MOIHOPITAL)**

PAU léo/  
(3.8)  
PAU léo ça va/  
LEO ((souple))  
(2.0)  
PAU t' as eu un accident=  
LEO =un accident/ (.)°mais qu'est-ce qu'il y a/  
(5.2) ((LEO soupire et fait des efforts pour se lever))

---

*patientiser* (rendre dépendant) ne rend pas l'idée des modifications faites par l'auteur du discours conflictuel au discours de l'adversaire.

<sup>55</sup> Bruneau et Achaz [1973].

LEO qu'est-ce qui se passe/  
PAU ça va aller >les jeux sont faits< [XX moi  
LEO [hein/ xxx (.) qu'est-ce que tu veux  
lâche-moi  
PAU c'est bon j' vais t'aider  
LEO ma moto/  
(1.0)  
LEO ma moto/  
(1.0)  
LEO h.: (0.7) laisse-moi  
(1.5)  
PAU je vais t'emmener à l'hôpital  
LEO n0:N laisse-moi paul (.) laisse-moi TRANQUILLE  
(1.7)  
PAU viens s'i' t' plaît=  
LEO =°ma moto°  
(3.8)  
PAU viens  
LEO °qu'est-ce qui s'est passé°  
PAU appuie-toi sur moi=  
LEO = °un accident°  
(2.2)  
PAU léo rentre dans la voiture  
(0.8)  
PAU viens (.) je vais appeler  
(13.4) ((son des touches du portable)) **(00:29:38)**  
LEO °qu'est-ce qui s'est passé°  
PAU oui allo mademoiselle/ (.) il faut absolument que vous préveniez la  
police là (.) il y a eu un accident un très grave accident  
LEO un accident  
(1.0)  
PAU 'fin sur la route de: (.) je ne sais pas mais (0.5) dans une forêt  
DANS UNE FORÊT oui=  
LEO =°qu'est-ce que tu fais:°  
PAU non en MONTAGNE (.) dans le jura oui c'est ça  
LEO °qu'est-ce que tu fais:°=  
PAU =non j' sais pas QUOI/  
LEO °qu'est-ce que tu fais:°  
PAU je t'emmène à l'hôpital  
LEO l'hôpital/  
PAU OUI OUI OUI OUI ((PAU répond à la personne qui est au téléphone))  
LEO non je ne veux pas (.) je ne veux pas aller à l'hôpital  
PAU écoutez attendez  
PAU [il y a des victimes oui au moins deux  
LEO [°je veux pas aller à l'hôpital°  
(0.9)  
PAU et je ne sais pas mais je suis CALME madame JE SUIS CALME  
(0.7)  
PAU écoutez ça doit être la route de:  
LEO je ne veux pas aller à l'hôpital  
PAU la route de chaufond  
(0.7)  
PAU oui (.) une forêt c'est ça oui  
LEO non je vais parfaitement bien [je vais pas aller à l'hôpital  
PAU [ok d'accord merci beaucoup au revoir  
(1.5)  
LEO qu'est-ce qui s'est passé (.) °je vais parfaitement bien°\  
(7.2)  
LEO regarde  
(1.1)  
LEO hein/

(1.6) (00:30:38)  
LEO regarde ça  
(3.0)  
LEO regarde ça  
(1.4)  
LEO c'est terrible  
(2.4)  
LEO c'est terrible\  
(19.5)  
LEO mais qu'est-ce qui t'as pris/  
(1.6)  
LEO hein QU'EST-CE qui t'as pris/  
(1.8)  
LEO j'étais en route pour la suède tout le monde allait bien: (.) QUI t'as  
demandé de me suivre\  
PAU mais je n' te suivais pas\  
LEO tu ne me suivais pas/  
(0.9)  
LEO hein/ tu me suivais pas/  
(0.3)  
LEO tiens regarde  
(0.3)  
LEO regarde  
(0.6)  
LEO regarde ma moto/  
(0.8)  
LEO reGARDE  
PAU mais j'ai pas  
LEO TOI TU AS PAS QUOI:/  
(3.6)  
LEO c'est d' TA FAU::TE  
(2.7)  
LEO REGARDE  
(3.4) (00:31:38)  
LEO PENSE  
(0.5)  
LEO PENSE  
(0.8)  
LEO hein PENSE UTILISE TA TÊTE  
(0.8)  
LEO PENSE PENSE [pense  
PAU [papa j'ai rien fait c'est pas de ma faute=  
LEO =pense papa papa pap[a::  
PAU [et ARRÊTE

En conséquent, une grande habileté verbale est fondamentale pour argumenter et contre-argumenter, pour manipuler l'autre et lui imposer une identité discursive différente. C'est un mécanisme circulaire (le discours manipulateur se transforme en discours manipulé) qui se clôt lorsque l'un des deux participants dépose les armes, laissant la victoire à son adversaire ou bien quittant le champ de bataille. Les stratégies d'action et discursives de la phase finale d'une joute oratoire font l'objet d'une analyse détaillée développée au cours du deuxième chapitre de la seconde partie, mais en guise de conclusion nous pouvons affirmer qu'il n'est pas possible de parler d'un seul type de dispute. Ces traits généraux sont applicables à

l'ensemble du corpus, mais on peut essayer également de catégoriser les disputes, faisant d'abord une distinction entre dispute froide (retenue) et dispute chaude (manifeste), dispute monologique, dialogale ou polylogale.

Les disputes rendent le conflit manifeste dans le film, elles ont surtout lieu dans la partie initiale du film et intensifient leurs tons au fur et à mesure que l'histoire avance. En ce sens la phase centrale du film met en scène l'explosion du conflit, suivi de son issue. Le paragraphe suivant porte justement sur le moment clôturant le conflit, que nous avons appelé « issue du conflit ».

### 1.4.3 Issue du conflit

Après avoir réfléchi sur le déroulement d'une situation conflictuelle, nous venons maintenant à l'analyse de son évolution, c'est-à-dire à l'issue d'un conflit. Pour ce faire nous reprenons les notions de conflit *destructif* ou *constructif*, *ouvert* ou *fermé*, introduites dans la première partie du chapitre et applicables à l'ensemble de la situation conflictuelle. L'issue du conflit correspond au moment où toute dispute a désormais eu lieu et une nouvelle situation se dessine. Les personnages ayant redéfini leurs rôles, le spectateur assiste au cours de cette phase conclusive à une résolution plus ou moins définitive de l'activité conflictuelle. Ainsi, nous parlons de conflit *fermé*, lorsque la fin du film ne laisse pas l'espoir d'un changement dans la vie familiale, et de conflit *ouvert* dans le cas d'un dynamisme d'action. Bien que le corpus inclue quelques conflits ouverts (*Père et fils*, 2003), la plupart de films choisis mettent en scène un conflit fermé. Les conflits peuvent se résoudre de manière pacifique ou par une clôture des relations familiales. Cette tendance est peut-être due à la volonté du cinéaste de conclure son histoire pour offrir au spectateur un produit complet. Comme l'on a vu plus haut, les deux types de conflit évoluent dans un sens progressif, donc *constructif*, ou bien régressif, c'est-à-dire *destructif*. Or, les définitions proposées à ce sujet par Potin<sup>56</sup> ne s'adaptent pas complètement au contexte cinématographique car, dans la fiction, le spectateur connaît l'histoire telle qu'elle est présentée à l'écran et il n'est pas en mesure de parler des « futurs conflits » ou d'un « climat compétitif à outrance ». Cependant, le déroulement du film oriente grosso modo le spectateur dans la compréhension de l'issue du conflit.

*Père et fils* et *Je vais bien ne t'en fais pas* témoignent dès le début d'une volonté de réconciliation des personnages. En effet, bien que leurs disputes conservent le caractère

---

<sup>56</sup> Potin [2008] définit un conflit comme *constructif* « lorsqu'il entraîne de l'expérience qui permet d'éviter les futurs conflits » et comme *destructif* « lorsqu'il entraîne un climat compétitif à outrance ».

agressif d'une situation agonale, les protagonistes agissent dans un même but, franchissant les obstacles. C'est le père qui dans les deux cas gère le conflit, créant des situations propices à la résolution du conflit et au rétablissement de l'harmonie familiale. Nous le verrons par la suite lorsque nous analyserons en détail l'issue de chaque film.

D'autres films, tels que *Mères et filles* et *Un conte de Noël* ont également une issue constructive, mais le spectateur ne s'en apercevra qu'à la dernière minute car dans les dialogues parmi les antagonistes on ne relève aucune tentative de collaboration. Au contraire, les échanges se caractérisent par la volonté de critiquer l'autre, jusqu'à l'anéantissement : une mère et une fille dans le premier film, une mère et un fils dans le second s'accusent mutuellement de n'avoir jamais songé à bâtir une relation solide et affective. C'est le même caractère accusatoire que nous retrouvons dans les films présentant un conflit destructif (*Ressources humaines*, *Tout va bien*, *on s'en va*, *Aime ton père*, *Nue Propriété* et *Non ma fille, tu n'iras pas danser*) où les antagonismes s'éternisent. Cela nous permet d'affirmer que les différences entre les deux types de conflit n'empêchent pas de repérer des éléments communs.

Dans la partie suivante nous allons reprendre les films, analyser leur issue et procéder à une schématisation. Une fois de plus la focalisation sur les détails permettra d'avancer des hypothèses générales.

*Ressources Humaines* présente une véritable confrontation père-fils qui se termine par une expulsion du fils de la maison des parents. Père et fils restent sur leur propre position, ce qui rend impossible la résolution du conflit. La confrontation définitive a lieu dans l'usine où le père travaille depuis longtemps sous forme d'humiliation du père de la part du fils. A dire vrai, le terme « confrontation » n'est peut-être pas le plus approprié puisque il implique des échanges verbaux entre deux personnes et qu'elles participent activement à l'échange. La scène mentionnée met à nu la colère du fils envers le père ainsi que la non-réaction du dernier. Humilié et étonné, il répond aux accusations du fils par un silence inquiétant qui préannonce une rupture dans leur relation. Elle aura effectivement lieu tout de suite après.

D'autres formes d'éloignement se trouvent dans *Tout va bien*, *on s'en va* où deux conflits se croisent tout au long de l'histoire. L'issue du premier, celui entre le père et l'une de ses filles, est tragique : après avoir compris la portée de sa maladie, et également compte tenu de la réaction de la fille face à son mal être, le père décide de se suicider. Cette mort envenime les rapports entre sœurs, déjà bouleversés par l'arrivée du père. Béa, froide et insensible, ne cache pas son dégoût envers le père, suscitant le mécontentement de Claire qui, au contraire, prend toujours le parti du père. Son enterrement représente le tournant du conflit puisqu'il engendre une série de confrontations et en même temps invite les sœurs à réfléchir. Béa et Claire,

aidées par l'aînée dont le rôle est celui de médiatrice, revoient leur position et recherchent un compromis. Ainsi, malgré le départ de la cadette, le spectateur a l'impression qu'une réconciliation aura lieu.

Ce qui n'est pas du tout le cas de *Aime ton père*. Ici, le cadre participatif du conflit est à peu-près le même (le conflit a lieu d'abord entre l'un des enfants et son père, ensuite entre frères), mais c'est justement l'issue du conflit qui nous permet de distinguer entre ce film et le précédent. Autrement dit, le spectateur assiste encore une fois à un conflit père-fils se croisant avec un conflit fraternel. Cependant, l'issue de *Aime ton père* est surprenante puisque finalement les points de vue des frères sur leur père convergent et ils se coalisent contre lui. Les grandes scènes de flash-back, montées de manière désynchronisée, reproduisent la mémoire des personnages et le désordre de leurs souvenirs. Ce qui au début était le conflit d'un fils toxicomane contre son père se transforme au fur et à mesure que le film avance, changeant l'image du père aux yeux du spectateur. Ce dernier comprend ainsi très bien la réaction de la fille lorsqu'elle agresse Léo sur le ferry pour Stockholm. Cette dispute, se déroulant face aux voyageurs, transpose un univers privé en public et constitue le commencement de l'issue du conflit. Les équilibres familiaux sont bien évidemment détruits ; il faut en prendre conscience et bien que la conclusion ne soit pas fatale, le spectateur assiste au départ du père et à la séparation apparemment définitive des membres de la famille.

Le projet de Michel Boujenah pour *Père et fils* diffère complètement de ce que l'on a vu jusqu'à présent. Son film met en scène un conflit fraternel que le père veut résoudre. Dès le début le spectateur assiste à des tentatives malheureuses de réconciliation. Toutefois, le père insiste pour parvenir à son but et organise un voyage au Canada. C'est l'occasion de réunir la famille et d'éliminer tout désaccord. Les frères, obligés à se confronter, se disputent durement arrivant au choc physique. Cette étape représente en même temps une confrontation douloureuse et l'issue heureuse de leur conflit. Une autre histoire commence : les trois enfants se coalisent contre leur père et il faudra introduire un événement bouleversant, tel que l'accident du père et son hospitalisation, pour obliger les personnages à revoir leur propre position. Finalement l'ancienne harmonie familiale se rétablit.

*Je vais bien, ne t'en fais pas* raconte une histoire beaucoup plus complexe construite à partir d'un mensonge. Au cours du film, les parents cachent à leur fille que son frère est décédé, lui faisant croire qu'il est parti à cause d'une dispute avec le père. Cependant, l'absence prolongée cause un conflit familial dont l'issue est inattendue : Lili découvre la vérité mais elle préfère se réconcilier avec ses parents, aucune confrontation définitive n'aura lieu en famille.

*Nue propriété*, qui comme le précédent met en scène un conflit parents-enfants, fait bien ressortir le sentiment de culpabilité, souvent à la base des complexes relations intrafamiliales. Deux fils accusent leur mère de ne pas être capable de gérer la famille, ce qui amène à décider de partir et de quitter ses enfants, désormais adultes. Ce départ constitue le point tournant de la narration car il provoque un nouveau conflit. Après l'éloignement de la mère les rapports tendus entre les frères viennent à la surface et le spectateur assiste à un choc violent des deux. Cette fois l'issue est dramatique. La dispute provoque l'hospitalisation de l'un des frères et, par conséquent, la colère de la mère contre l'autre. Dans *Mères et filles*, encore une fois c'est le rapport parent-enfants qui connaît une crise. Ici, l'issue est surprenante et raconte le début d'une nouvelle histoire que le spectateur doit imaginer. La dernière dispute mère-fille constitue une tournure dans la narration et active une négociation qui amène à une réconciliation des parties. Or, la véritable réconciliation n'apparaît pas dans le film, mais tous les éléments présentés laissent présager que les protagonistes retrouvent une nouvelle harmonie : les dernières images montrent la reconstruction d'un rapport difficile. Mère et fille paraissent beaucoup plus à l'écoute de leurs besoins.

Ce n'est pas le cas de *Non ma fille, tu n'iras pas danser* où deux conflits se croisent dans la narration. Léna est en conflit avec son ex-mari et par conséquent avec sa mère. Le mécontentement de cette dernière naît de l'incapacité de la fille d'établir une relation stable avec son mari et de créer une famille au vieux sens du terme. Léna, en effet, a montré à plusieurs reprises de vouloir fuir les problèmes familiaux. Les deux conflits sont mis en scène de manière presque parallèle et le spectateur s'aperçoit des tensions explicites mère-fille une fois le mari arrivé chez les beaux-parents. C'est le début du film et il faudra attendre la fin pour repérer l'événement perturbateur amenant à l'issue du conflit : le fils de Léna assiste en cachette à une conversation intime entre sa mère et sa grand-mère et se jette violemment contre la vitre d'une porte. Il est hospitalisé. Nigel culpabilise Léna pour son attitude de mère naïve et décide de prendre la garde des enfants. Léna s'en va, malgré le désappointement de sa famille. Les conflits restent ouverts et, une fois de plus, la séparation paraît être le bon moyen de résoudre les problèmes familiaux.

*Un Conte de Noël* se caractérise par la même complexité narrative. Tout le film raconte l'histoire d'un conflit mère-fils et également d'un conflit fraternel qui semble ne pas avoir de résolution. Il est enraciné dans la famille depuis la naissance de Henri, le fils et frère victime de la haine de famille. Cependant, à cause de la maladie de la mère, la famille se réunit et une confrontation a lieu. L'issue du conflit est ici annoncée par l'acceptation de part de la mère de recevoir la moelle de son fils au lieu de celle de son neveu. Par ce geste, elle semble procéder

vers une réconciliation. Son choix et le bon résultat de l'opération chirurgicale convainquent également la sœur à revoir sa propre position envers son frère. Bien que le spectateur ne le voie pas, elle aussi tentera de se réconcilier avec Henri. Ce sont les mots qu'elle prononce sur la fin du film qui nous le font comprendre.

Ce travail sur le film a mis en évidence deux tendances cinématographiques : d'un côté la séparation ou l'éloignement de la famille dus à la mort ou au départ de quelqu'un, de l'autre côté la réconciliation de la famille. Dans le schéma suivant nous allons résumer les issues des neuf films du corpus.

<b>RH</b> <sup>57</sup>	éloignement
<b>TVB</b>	réconciliation entre sœurs/ éloignement du père par la mort
<b>ATP</b>	éloignement (volontaire) du père/ réconciliation des frères
<b>PF</b>	réconciliation
<b>JVB</b>	réconciliation
<b>NP</b>	éloignement des frères à cause d'une hospitalisation/ aucune réconciliation
<b>MF</b>	réconciliation
<b>NMF</b>	éloignement de la fille (départ) à cause d'une hospitalisation
<b>CDN</b>	hospitalisation de la mère/ réconciliation de la famille

En guise de conclusion, nous pouvons affirmer que l'issue du conflit est déclenchée par un élément perturbateur représentant un tournant dans la narration du conflit. Cet élément soudain et inattendu oblige les adversaires à revoir leur position. Ce qui introduit des fois une réconciliation des parties et d'autres fois une séparation et une déchirure définitive des membres de la famille.

#### **1.4.4 Conséquences du conflit**

Qu'est-ce que l'on peut dire sur les conséquences du conflit ? Tout d'abord il faut préciser que le spectateur ne voit que le début des conséquences car les films du corpus présentent le conflit comme éléments structurant, c'est-à-dire que toute la narration tourne autour du conflit et de son heureuse ou malheureuse résolution. Les conséquences, se situant à la fin du film, ne

---

<sup>57</sup> Le sigle abrégé est composé des initiales du titre des films. Ainsi, par ordre chronologique : *Ressources Humaines* (RH), *Tout va bien, on s'en va* (TVB), *Aime ton père* (ATP), *Père et fils* (PF), *Je vais bien, ne t'en fais pas* (JVB), *Nue propriété* (NP), *Un Conte de Noël* (CDN), *Mères et filles* (MF) et *Non, ma fille, tu n'iras pas danser* (NMF).

sont visibles que partiellement au spectateur. Elles introduisent des éléments pour la suite de l'histoire que le spectateur imagine et comprend.

*Ressources Humaines* se termine par l'éloignement du fils de la maison des parents. La dernière scène montre la famille pendant un jour de grève devant l'usine où le père travaille. Frank a l'air bouleversé en raison de la rupture dans la relation avec son père. Cependant, leurs regards suggèrent que quelque chose va changer et qu'une nouvelle harmonie se rétablit.

*Tout va bien, on s'en va* présente une réconciliation entre sœurs à la fin du film. La cadette quitte la maison et décide de partir en voyage. Encore une fois, le spectateur n'a pas d'informations explicites sur les conséquences du conflit, mais il est évident que ce conflit oblige à une nouvelle organisation de la vie. C'est également le cas de *Aime ton père* où le conflit destructif amène le couple parent-enfants à une séparation définitive. Les dernières scènes nous font comprendre que les frères procéderont à une réconciliation et oublieront leur père. Lui, de son côté, décidera de refaire sa vie ailleurs, bien que dans la scène finale Léo regarde un enfant imaginaire : c'est la porte qui s'ouvre, l'espoir d'une réconciliation. La musique à la fin du film supporte cette idée. D'ailleurs, ici plus que dans les autres films, la musique parle. Elle joue le rôle d'un personnage car elle intensifie la tension des personnages dans les moments forts. Ce film, centré sur l'amour des enfants vis-à-vis du père et du père vis-à-vis des enfants, est une sorte d'élastique tendu entre le père et le fils, que la fille vient tordre à son tour. La musique scande le temps qui passe et les émotions racontées dans l'histoire. La situation est très différente dans *Père et Fils* où le spectateur assiste à la réconciliation de toute la famille. Leur conflit a par conséquent une issue très positive. Dans ce cas le spectateur ne connaît pas non plus les conséquences explicites du conflit mais d'après les dernières scènes, tout problème paraît résolu.

*Je vais bien, ne t'en fais pas* est un film très complexe, dont l'issue laisse ouverte une série d'hypothèses. Le véritable conflit parents-fille est sans aucun doute résolu. Cependant, nous n'avons aucune idée sur les conséquences. A la fin du film, Élise découvre toute la vérité, mais que fera-t-elle ? Nous basant sur ce que l'on voit à l'écran, il est possible d'affirmer que l'issue du conflit a créé une nouvelle harmonie familiale bien que des deux côtés, celui des parents et celui de la fille, les personnages gardent une certaine discrétion. Chacun cache de bonne foi quelque chose à l'autre, dont le spectateur est au courant, et cela contribue à la création d'une atmosphère triste et mélancolique.

L'issue de *Nue Propriété* montre un conflit dramatiquement terminé dont les conséquences se répercutent sur la famille entière : la mère qui avait décidé de partir pour s'éloigner des ses enfants désormais adultes est obligée de retourner à la maison. Une dispute très violente a eu

lieu entre les deux frères, le cadet doit être ainsi hospitalisé et l'aîné est insulté par les parents est chassé de la maison. Les conséquences du conflit sont ici évidentes : les nombreux différends ont mené à la rupture définitive de l'harmonie familiale et à la séparation de tous les membres de la famille. Le film se termine justement sur l'image du départ du fils.

*Mères et Filles*, par contre, met en scène une véritable évolution du conflit, d'un début malheureux à une fin heureuse et productive. Ces disputes ont sans aucun doute renforcé la relation mère-fille, très conflictuelle en principe et presque amicale plus tard. Cela est dû à la disposition à la communication et à l'écoute qu'elles développent tout au cours du film. C'est également le cas de *Un Conte de Noël*. Ce film, caractérisé par une phase initiale très tourmentée qui voyait protagoniste le fils, se termine par une réconciliation de la famille.

Le cas n'est pas le même dans le film *Non ma fille, tu n'iras pas danser* où les rapports tendus entre mère et fille se croisent à la relation conflictuelle mari-femme. Tout se conclut par un éloignement de la fille qui a des conséquences dramatiques. Elle s'affranchit mais la liberté dont elle a toujours eu besoin a un goût amer : elle décide de renoncer à ses enfants.

Ces analyses sur la mise en scène du conflit montrent que la narration d'un film ressemble beaucoup à celle d'un récit : dans les deux cas, nous avons à faire à un prologue (ici, la mise en place du *dispositif conflictuel*), qui provoque une attente et qui est suivi d'un développement. Cette deuxième étape caractérisée par une série d'obstacles, concrétisés dans les disputes, introduit au spectateur le dénouement de l'histoire et fait progresser la narration. C'est seulement dans la phase finale du film que la réconciliation ou la suspension des tensions ont lieu (*issue du conflit*) et fournissent au spectateur quelques détails sur les conséquences du conflit.

La distinction faite dans les premières pages du chapitre entre « conflit » et « dispute », nous a permis de travailler de manière approfondie sur le concept de « conflit ». Nous en avons donné une définition, issue bien évidemment du contexte cinématographique dans lequel cette étude s'insère, et découvert des typologies différentes. Les travaux de certains spécialistes se sont avérés très utiles, même si quelques précisions ont été nécessaires.

Une brève réflexion sur les critères de classement du conflit introduit la dernière partie du travail : malgré l'hétérogénéité du corpus, les neuf films présentent beaucoup d'éléments communs. Nous pouvons donc conclure en avançant l'hypothèse qu'au cinéma il existe une structure de base du conflit familial dont les cinéastes s'inspirent dans la réalisation de leurs films.

## **DEUXIÈME CHAPITRE : LA DISPUTE AU CINÉMA**

### **2.1 La dispute familiale au cinéma : typologies**

La dispute fait l'objet de nombreuses scènes au cinéma et comme nous l'avons dit à plusieurs reprises dans les chapitres précédents, elle se présente sous la forme d'un événement occasionnel ou bien comme manifestation d'un conflit structurant.

Dans les films du corpus la dispute est « protagoniste » car elle assure la progression diégétique et narrative. Son rôle étant celui de fournir au spectateur les détails d'une histoire de famille qui n'apparaît que partiellement au grand écran, elle constitue un moment-clé de la narration. Les personnages s'affrontent et, au fur et à mesure que leurs disputes se succèdent, le spectateur acquiert une compréhension majeure de la trame.

Compte tenu de l'importance de la dispute dans ce contexte, nous avons procédé à une analyse très fine des scènes de dispute familiale que les films choisis pour le corpus contiennent. C'est ainsi que nous avons remarqué l'existence des deux types de dispute introduits dans les chapitres précédents :

- la dispute extériorisée, également dite « ouverte », « chaude » ;
- la dispute retenue, également dite « sous-jacente », « froide ».

Les deux types peuvent co-exister à l'intérieur du même film et présentent des traits communs que nous décrirons en détails par la suite. Cependant, ils diffèrent dans la phase de déroulement de la dispute : les stratégies adoptées par les personnages concernés ne sont pas les mêmes dans les deux cas.

Dans les lignes qui suivent, nous présenterons les éléments structurants de la dispute que les analyses sur le corpus ont mis en évidence et parviendrons à souligner les différences entre *dispute extériorisée* et *dispute retenue*.

Au cours du chapitre précédent nous avons réfléchi sur le terme *dispute* et nous avons défini cette activité interactionnelle comme un débat *temporaire* qui se déroule sur des tons plus ou moins durs et qui extériorise un conflit sous-jacent. S'agissant d'une activité interactionnelle, elle se déroule au moins entre deux participants jouant le rôle d'adversaires.

Leur discours, se construisant autour de la réfutation du discours de l'Autre, présente une opposition de points de vue sur un sujet. Cette opposition, premier trait commun entre dispute *extériorisée* et dispute *retenue*, se manifeste dans certains actes linguistiques adoptés lors de la mise en place d'un discours conflictuel, c'est-à-dire accuser de manière plus ou moins voilée, questionner un comportement et culpabiliser l'adversaire. L'analyse des disputes *extériorisées* et des disputes *retenues* a mis en évidence que ces actes se retrouvent dans toute dispute et qu'ils sont accompagnés d'une violence verbale plus ou moins marquée. Ainsi, au cinéma, la dispute se caractérise par :

- un cadre participatif à deux, trois ou plusieurs participants ;
- l'opposition des points de vue des participants ;
- la présence d'actes linguistiques qui menacent la face de l'adversaire ;
- la violence verbale.

Qu'il s'agisse d'une dispute *extériorisée* ou d'une dispute *retenue*, on a affaire à ces éléments qu'en conséquent nous considérons comme « éléments structurants de la dispute ». Or, dans les deux cas, ce processus de montée en tension qui est la dispute est marqué par trois étapes séquentielles (ouverture, développement, clôture) et c'est au niveau du développement, c'est-à-dire du corps de l'interaction, que les différences entre dispute *extériorisée* et dispute *retenue* apparaissent.

### **2.1.1 La dispute retenue**

*Retenue, froide, sous-jacente.* Ce type de dispute, peu fréquente au cinéma, a lieu lorsque la conversation conflictuelle entre deux personnages ou plus se déroule sur un ton calme. Les personnages ne se mettent pas en colère, mais ils manifestent leur mécontentement par l'emploi de paroles piquantes, blessantes, visant à montrer de manière plus ou moins explicite l'existence d'un problème interpersonnel. La violence verbale typique de la dispute *retenue* n'est pas vulgaire, les insultes n'y apparaissent pas. Sa puissance est dans les mots, dans le contenu des propos et également dans les allusions plus ou moins voilées que les personnages échangent. C'est la raison pour laquelle nous avons choisi les termes « froide », « retenue » et « sous-jacente ». Regardant ce type de scène, le spectateur a l'impression d'assister à une conversation ordinaire entre les personnages dont la colère n'explose pas (dispute *sous-jacente*) et dont les gestes reflètent un calme apparent. Les participants refrèment leurs émotions (dispute *retenue*), gardent une certaine distance par rapport à l'objet de la dispute.

Cette distance, qui témoigne d'une froideur dans leur relation (dispute *froide*), est également l'expression d'un ancien conflit déterminant le surgissement des disputes et justifie la présence constante de références au passé, à l'histoire personnelle des protagonistes qui précède le début de la narration et que le spectateur connaîtra petit-à-petit, au fur et à mesure que les disputes se succèdent. En ce sens, la dispute – *retenue* ou *extériorisée* – éclaire les points obscurs de la narration.

Dans notre corpus, seul 7 extraits<sup>58</sup> sur les 43 analysés peuvent s'inscrire dans la typologie « dispute retenue ». Il s'agit de :

2001\_ATP \_ DisputeGROSSEVOITURE (ATP1)

2001\_ATP \_ DisputeYATROPDECHOSE (ATP2)

2006\_NP\_DisputeDEBROUILLE

2008\_CDN \_ DisputeJAIGAGNE

2009\_NMF\_DisputeFORGET (NMF1)

2009\_NMF\_DisputeETOUFFE (NMF2)

2009\_MF\_DisputeFUSEEDETINTIN

Dans le chapitre précédent nous avons introduit l'extrait *2008\_CDN \_ DisputeJAIGAGNE* pour souligner que la lutte verbale poursuivie lors d'une dispute se caractérise parfois par l'adoption d'un vocabulaire appartenant au champ sémantique de la guerre. D'ailleurs, l'idée du « triomphe » que les participants expriment dans l'extrait en confirme les liens.

Ici, nous insérons à titre d'exemple un autre extrait afin de relever les traits marquant la dispute *retenue*, évoqués plus haut.

*2009\_MF\_FUSEEDETINTIN* met en scène un dialogue entre une mère (MAR) et sa fille (AUD) qui se retrouvent après longtemps. Leur conversation a lieu dans le jardin de la maison de la mère, situé derrière son cabinet de consultation.

---

<sup>58</sup> Les transcriptions des extraits se trouvent en annexe.

((2009\_MF\_FUSEEDETINTIN))

Nombre de participants : 2

(00:07:43)

MAR tout va bien/  
AUD j'ai du mal à me concentrer dans ma chambre  
(0.9)  
MAR ah y a beaucoup de bronchites en ce moment  
(2.8)  
AUD ce matin j` suis passée d`vant la maison de grand-père/ elle est  
AUD vide non/  
(0.9)  
MAR c'est^inhabitable\  
(2.8)  
AUD .h si je reste ici j`vais rien faire/  
MAR mais tu viens d'arriver/  
(1.0)  
MAR tu peux te détendre deux jours et:\ (0.7) reprendre ensuite: ton  
travail  
(3.2)  
AUD tu m`demandais toujours d` t'accompagner quand t` allais voir grand-  
père  
(1.2)  
AUD comme si tu voulais pas rester seule avec lui  
(5.9)  
MAR >j` te demandais de m'accompagner pa` ce qu'il voulait t` voir/<  
(2.9)  
MAR ah oui/  
(1.1)  
MAR il t'aimait beaucoup/  
(1.0)  
MAR il a toujours demandé d` tes nouvelles  
(0.8)  
MAR tu l` sais très bien/  
(2.8)  
AUD alors il serait certainement content que je sois dans sa maison  
(4.1)  
AUD .h: je pouvais pas v'nir à l'enterrement\  
(0.8)  
AUD .h: je pouvais vraiment pas à c` moment-là (.) (00:08:43) .h je  
regrette de pas avoir été auprès de toi\  
(1.0)  
AUD je travaille beaucoup d`puis deux ans j` suis désolée:  
(1.0)  
AUD là aussi c'est pas prévu  
(0.7)  
AUD un ingénieur vient d` trouver un système très inventif pour  
économiser encore plus l'eau c'est un très beau PROjet (.) EXcuse-moi  
j'ai besoin de silence\  
(0.6)  
MAR ne finis pas comme une vieille fille\  
(6.3)  
MAR bon je retourne travailler  
(2.9)  
MAR les clés sont dans la cuisine/  
(1.2)  
MAR c'est le trousseau avec la fusée d`tintin

Après une première lecture de l'extrait, la relation mère-fille apparaît déjà problématique car dès le début on remarque une opposition de points de vue qui continue jusqu'aux derniers échanges. L'opposition concerne :

- l'installation éventuelle de AUD dans la maison de son grand-père (lignes 6-9) ;
- la nécessité de travailler de AUD (lignes 11-15) ;
- la relation entre MAR et son père (lignes 17-22) ;
- l'approche au travail de AUD (lignes 39-47).

Le désaccord est ainsi à la base de l'interaction. Il est confirmé par les réponses dures, sèches et froides que MAR donne à sa fille (lignes 9, 30, 47) et également par les longues pauses qui précèdent ou suivent ses tours de paroles (lignes 21, 23). Cependant, la colère refoulée qui nourrit les échanges n'explose pas. Elle se cache derrière les accusations implicites de MAR (lignes 28-30) qui amènent la fille à réfléchir sur son attitude (lignes 34-40), à formuler une autoaccusation (lignes 36-37), précédée et suivie d'une justification (lignes 34, 36, 39). Tout au long des lignes 17-37 nous remarquons également des références au passé qui éclairent, bien que partiellement, l'agressivité de MAR vis-à-vis de sa fille.

Par le schéma suivant nous introduisons les traits saillants de la *dispute retenue* que les autres extraits ont permis de relever. Nous précisons que les titres des films ont été introduits sous leur forme abrégée. Le titre de l'extrait, inséré en deuxième position, se compose de l'année de production du film, du sigle correspondant au titre du film et d'un mot identifiant la dispute analysée. Le rôle social des participants de la dispute se trouve en première position.

	<b>père-fils</b> 2001_ATP_ DisputeGROSSEVOI TURE (ATP1)  2001_ATP_ DisputeYATROPDE CHOSE (ATP2)	<b>mari-femme</b> 2006_NP_DisputeDEB ROUILLE (NP)	<b>mère-fils</b> 2008_CDN_ DisputeJAIGAGN E (CDN)	<b>frères</b> 2009_NMF_DisputeF ORGET (NMF1)	<b>mère-fille</b> 2009_NMF_DisputeE TOUFFE (NMF2)
<b>OPPOSITION</b>					
- réponses brutales	PAU oui c'est ça léo t'as tout compris (.) c' 't un	LUC c'est nouveau ça (ligne 13)	HEN je n' t'ai jamais aimé (ligne 11)	LEN gulbène j' te permets plus de faire des blagues sur mon divorce	LEN arrête de juger tout c' que je fais (ligne 24)

	<p>kidnapping (1.7) ou un requiem (.) parce que je te rappelle (1.2) t'es mort: (ATP2 lignes 60-63)</p> <p>LEO alors au revoir paul (ATP1 ligne 81)</p>		<p>MER j'ai aucun souvenir (ligne 44)</p>	<p>d'accord/ (lignes 11-12)</p>	
- opposition toi-moi	<p>PAU moi c'est toute ma vie que je reste attaché(1.8)</p> <p>PAU j'ai vingt-huit ans léo(0.9)</p> <p>PAU ça fait deux cent cinquante mille heures que j' suis en vie tu peux en passer deux ou trois avec moi non/ (ATP2 lignes 36-41)</p>	<p>LUC qu'est-ce que j'ai à voir là-dedans moi\ PAS ben moi je sais plus quoi faire avec eux/ (lignes 22- 24)</p>	<p>HEN excuse-moi mais tu as une myélodysplasie et je suis en (.) PARfaite santé °(donc)° tu auras BIen besoin de ma moelle (lignes 68-69)</p> <p>MER toi tu es tout seul (.) et moi je suis TRES Populaire (ligne 91)</p>		<p>LEN ben non y en a plus on est trop\ (1.2) tu vois pas tu t'es juste habituée à pas respirer/ (0.8) ta p'tite vie tes p'tits gestes\ (.) les caprices de papa/ MER (0.6)</p> <p>LEN les diktats des uns et les problèmes des autres/ (2.0) tu crois toujours qu'un jour ça s'arrêtera: (2.8) et qu'un jour tu seras libre (.) mais non/ (0.8) ça ne s'arrêtera jamais t'es foutue (.) c'est une vie pour rien (1.2)</p> <p>LEN moi je veux pas m'habituer j-voilà j- je préfère:/</p>
- pauses longues	<p>(2.2) PAU je te</p>	<p>(2.2) LUC qu'est-ce que</p>	<p>(2.2) MER toi bébé</p>		<p>MER (1.5) t'étouffes depuis que</p>

	<p>laisserai partir au bout de quelques heures (.) mais si tu me fais CHIer (0.8) je te lâche pas (.) jusqu'à la cérémonie (0.4)</p> <p>PAU jusqu'à stockholm (1.7) (ATP2 lignes 52-57)</p>	<p>j'ai à voir là-dedans moi\ (1.7) (lignes 21-23)</p>	<p>je sais plus:/ (0.9) (lignes 41-43)</p>		<p>t' es née (ligne 2)</p>
<b>ACCUSATION</b>					
- explicite		<p>LUC 'coute pascale t' as voulu le divorce t' as eu le divorce (1.2) t' as voulu t' débrouiller toute seule tu t' débrouilles toute seule\ (lignes 26-27)</p> <p>LUC tu veux plus que j'aïlles les voir à la maison\ alors s'ils veulent me voir ils viennent ici\ c'est tout\ (lignes 31-32)</p>			<p>MER (1.5) t'étouffes depuis que t' es née/ (ligne 2)</p> <p>LEN ben non y en a plus on est trop\ (1.2) tu vois pas tu t'es juste habituée à pas respirer/ (0.8) ta p'tite vie tes p'tits gestes\ (.) les caprices de papa/ (lignes 11-13)</p>
- implicite	<p>PAU ça fait deux cent cinquante mille heures que j' suis en vie tu peux en passer deux ou trois avec moi non/ (ATP2 lignes 40-41)</p> <p>PAU même moi j' suis heureux (ATP1 ligne 65)</p> <p>PAU</p>			<p>GUL moi c'est pas que ça me coûte tu me connais: je voudrais pas que ça m'interdise de te fournir des lettres INSULTANTES à son égard lors de votre p'tit procès conjugal (lignes 6-8)</p>	

	je me dis qu'on EXISTE (.) qu'on est vivANTS (ATP1 ligne 76)				
<b>AUTOACCUSATION</b>			MER j'ai pas été une très bonne mère hein/ (ligne 15)		
<b>RÉFÉRENCE AU PASSÉ</b>	PAU moi c'est toute ma vie que je reste attaché (ATP2 ligne 36)  LEO ça fait longtemps qu'on s'est pas vus hein/ (ATP1 ligne 61)	LUC 'coute pascalle t'as voulu le divorce t'as eu le divorce (1.2) t'as voulu t' débrouiller toute seule tu t' débrouilles toute seule\ (lignes 26-27)	MER t'as des souvenirs de moi toi/  HEN oui je me souviens quand ton frère était mort/ (.) c'était en quelle année déjà// (0.6)  MER en soixante- et-onze\ (0.8) (lignes 46-51)		MER (1.5) t'étouffes depuis que t'es née/ (ligne 2)

L'agressivité contenue dans la dispute *retenue* devient encore plus marquante dans la dispute *extériorisée*. Ici, la violence verbale se manifeste notamment dans le langage des participants fleuri d'insultes, de menaces et de reproches, jusqu'à atteindre un degré plus grave et à dégénérer en agression physique.

### 2.1.2 La dispute extériorisée

C'est la dispute par excellence. Elle se compose d'un processus de montée en tension et d'une phase de démonstration de colère bien visibles au spectateur. Nous l'avons également définie comme dispute *chaude*, *manifeste* car le verbal et le non-verbal participent à la création d'une situation de tension.

La violence verbale apparaît dans le contenu des propos, dans le choix des termes employés et surtout dans la façon dont un personnage s'adresse à l'adversaire. Son agression est reconnaissable par les tons élevés de la voix qui s'unissent à une gestualité animée. Dans notre corpus, trente extraits s'inscrivent dans la typologie « dispute extériorisée » :

1999\_RH\_DisputeCOUSCOUS  
1999\_RH\_DisputeQUESTIONNAIRE  
1999\_RH\_DisputeTAULE  
2000\_TVB\_DisputeENTERRE  
2000\_TVB\_DisputeRESSUSCITE  
2000\_TVB\_DisputeREVENANT  
2000\_TVB\_DisputeROND  
2000\_TVB\_DisputeTANGO  
2001\_ATP\_DisputeDEFONCAIS  
2001\_ATP\_DisputeEMMENE-MOIHOPITAL  
2003\_PF\_DisputeCAROTTES  
2003\_PF\_DisputeCESTQUOICA  
2003\_PF\_DisputeORDURE  
2003\_PF\_DisputePROMESSES  
2006\_JVB\_DisputeCOULOIR  
2006\_JVB\_DisputeTABLE  
2006\_NP\_DisputeMAISON  
2006\_NP\_DisputeRETARD  
2008\_CDN\_DisputeINVRAISEMBLABLE  
2008\_CDN\_DisputePECHES  
2008\_CDN\_DisputeROSAIMEE  
2009\_MF\_DiputeCETTELOUISE  
2009\_MF\_DisputeBAGARRE  
2009\_MF\_DisputeBISTROT  
2009\_MF\_DisputeNAPPE  
2009\_MF\_DisputePAIN  
2009\_NMF\_DisputeHOMMEINVISIBLE  
2009\_NMF\_DisputePROCHAIN  
2009\_NMF\_DisputePROFITENT  
2009\_NMF\_DisputeSORRY

Le vocabulaire adopté par les participants est familier, parfois vulgaire et fleuri d'insultes et la violence verbale peut s'accompagner d'une violence physique manifestée sur les choses ou sur les personnes. C'est le cas des six extraits suivants où la violence physique se déclenche notamment dans la phase de clôture de la conversation conflictuelle :

1999\_RH\_DisputeVIRE  
2001\_ATP\_DisputeCESTDETAFAUTE  
2003\_PF\_DisputePOSTIT  
2006\_NP\_DisputeDEJEUN  
2006\_NP\_DisputeFRAPPE  
2009\_NMF\_DisputePOUF

Différemment d'une dispute *retenue*, ici les accusations ne sont pas voilées et sont suivies de la culpabilisation explicite de l'adversaire. Le personnage *déclencheur* met constamment en doute les mots et l'attitude de l'Autre, il vise à la destruction de son discours et à triompher de lui. L'opposition toi-moi est formulée de manière explicite ainsi que les actes de langage directifs et expressifs<sup>59</sup> que nous analyserons en détail dans le troisième chapitre de ce travail.

À titre d'exemple, nous présentons maintenant une dispute *extériorisée*.

Il s'agit d'une dispute polylogale, à quatre participants, se déroulant au milieu de la rue. Les véritables protagonistes sont deux frères (MAX, DAV), mais un autre frère (SIM) et le père (LEO) assistent aux échanges conflictuels. Leur présence est déterminante pour la clôture de la dispute.

**((2003\_PF\_disputePOSTIT))**

MAX [41:05] si on est obligés de louer des bolides à mil balles par jour pour lui procurer des sensations je trouve ça triste\ (0.5) surtout dans son état  
(.)  
SIM justement qu'il s'éclate  
(.)  
MAX et pourquoi pas du saut à l'élastique pendant que vous y êtes/ (.) il lui faut du repos pour son opération (.) david il s'en fout pas mal tout c' qu'il veut c'est de nous en mettre plein la vue  
(.)

---

<sup>59</sup> Nous considérons la menace, l'ordre, le reproche, l'interdiction, le questionnement comme des *actes directifs* typique de la dispute et la critique, le désaccord, la plainte comme des actes expressifs.

DAV c'est quoi ton problème si t'as quelque chose à dire dis-le en face pour une fois oui je gagne de l'argent et alors/ (.) j'ai jamais empêché d'en gagner:/  
(1.2)

DAV j'ai jamais refusé de partager si aujourd'hui t'es dans la merde c'est uniquement de ta faute (.) c'est pas moi qui t'ai viré c'est toi qui es parti (.) j'te rappelle que c'est toi qui m'as planté en pleine bourre (.) hein et que ce jour là j'ai FAILLI tout perdre  
(1.0)

MAX si je l'ai fait c'est qu'il y a une raison  
(0.7)

DAV en attendant il y a des saloperies que j'aurais jamais faites jamais j'aurais lâché mon frère moi (.) martine a bien réussi son coup

MAX laisse martine en dehors de ça tu veux/  
(0.7)

MAX tu m'en crois peut-être pas capable/ (.) mais parfois je prends des initiatives figure-toi

DAV on va dire ça comme ça oui  
(1.5)

MAX t'as jamais voulu savoir pourquoi j'étais parti/  
(1.6)

MAX oh c'est pas parce que t'es pas venu à mon mariage à cause d'un (.) SODISANT rendez-vous d'affaire (0.7) ni parce que tu fais semblant de ne pas me connaître quand il y a [42:00] quelqu'un d'important/non\ (0.7) c'est parce que tu penses qu'au fric david (.) tu t'souviens de berthier/ ton copain d'enfance qui t'a aidé à monter ta boîte et il t'a viré comme un mal propre parce que il en fallait un d' plus dans la charrette/ (.) et ben c'était pas un méchant berthier (.) n'empêche qu'un soir il voulait t'attendre devant chez toi avec un autre ouvrier pour t'briser les deux jambes

DAV c'est qui l'aut'\  
(.)

MAX peu importe de toute façon ils l'auraient pas fait (0.5) mais dans l'doute j'ai menacé de les dénoncer aux flics et l'autre ouvrier je l'ai viré  
(0.9)

MAX tu vois david (0.5) il y a des SALOPeries que j'aurais jamais cru faire même pour un frère

LEO et ben ça y est ça y est ils se sont^enfin expliqu[és:]

DAV [je ] t'ai jamais rien demandé: cette boîte je l'ai montée seul et heureusement que je l'ai montée seul parce que qu'est-ce que vous feriez sans moi hein:  
(1.1)

DAV >regarde où tu en est max ça fait que tu partes au chômage t'es même pas foutu de payer une robe à ta femme t'es RIEN/<  
(.)

MAX parce que toi t'es un SEIGNEUR:/ (.) tu quittes ta femmes en lui laissant un post-it sur le frigo (.) et maintenant tu tu lui donnes une pension pour qu'elle se fasse baiser par un [aut' ]

DAV [SALAUD]  
(1.1) (les deux frères se tapent)

LEO laisse  
(0.7)

LEO arrête  
(.)

LEO arrêtez  
(.)

LEO arrêtez tous les deux  
(0.3)

LEO david davi::d mais tu vas le tuer/ (.) david (.) david (.) da::vid\  
(1.6)

SIM papa (.) pa[pa ] [43:00]  
 MAX [papa:]  
 (.)  
 SIM max david i- i- i- y a papa qui canne  
 DAV papa/  
 SIM papa/  
 (0.7)  
 SIM ((en criant)) ça va vous êtes contents là:/ (.) vous êtes  
 contents:./  
 (0.7)  
 MAX papa  
 (0.9)  
 SIM ça va aller papa  
 ((LEO respire mal et regarde ses enfants))

Le désaccord entre MAX et SIM sur la façon d'affronter la maladie de leur père (lignes 1-8) est une critique implicite à l'attitude de DAV (lignes 1-2) que MAX formule ensuite de manière explicite (lignes 8-9). L'intervention réactive de DAV (ligne 11) fait déclencher la dispute entre les frères qui s'accusent et se culpabilisent mutuellement : DAV culpabilise MAX aux lignes 15-18 et MAX répond aux lignes 32-35. Leur colère augmente au fur et à mesure que la conversation avance (le majuscule adopté pour certains mots dans la transcription en témoigne), jusqu'au moment où DAV insulte son frère (ligne 55), après avoir remis en question l'attitude de toute la famille. À la ligne 52, il ne s'adresse plus qu'à MAX, mais LEO et SIM deviennent également allocutaires de son discours.

L'insulte de DAV détermine la réaction agressive de MAX qui réagit en prononçant des propos vulgaires et offensifs (lignes 58-59). La violence verbale se transforme ainsi en violence physique (ligne 61) et l'intervention de LEO pour rétablir le calme (lignes 62-70) provoque une clôture de la dispute. Son malaise (ligne 75) déplace l'attention de MAX et de DAV, qui finalement subissent le reproche de SIM (ligne 79).

Dans les tableaux suivants nous allons regrouper les éléments saillants des autres disputes extériorisées. Chaque tableau correspond à l'un des films analysés.

<i>RH</i>	1999_RH_DisputeCOUSCOUS	1999_RH_DisputeQUESTIONNAIRE	1999_RH_DisputeCETTETAULE	1999_RH_DisputeVIRE
<b>Violence verbale</b>				
Insultes	MAIS SI c'est le moment (0.6) t'as vu où ça nous mène ton libéralisme à la con/ [OLI, lignes 58-59]			tiens ramasse (0.3) ramasse (1.7) t'arrêteras jamais t'es un minable c'est ça/ [FRA, lignes 15-16]

				tu me fais honte (0.3) tu me fais honte tu comprends/ [FRA, lignes 16-17]
Mena- ces				
Ordre		<((en criant)) et vous dehors/ allez dehors je veux plus voir ici dehors (.) vous allez pas prendre ma maison pour une salle de meeting (0.3) allez dehors j` vous ai dit> [PER, lignes 110-112]		
Accusa- tion				
Repro- che	(0.3) t` ouvres rien du tout parce que >moi on m`embauche toi on t` jette< [FRA, lignes 34-35]	ben vous m`avez amenée ici pour manger ou pour vous disputer/ [MER, ligne 41]  =papa tu veux pas parler d`aut` chose un peu [FRA, ligne 58]  ah:: arrête de l`embêter avec le travail (1.2) tu peux l` laisser un peu tranquille (0.4) il a le droit de s` détendre un peu: il a travaillé toute la journée [MER, lignes 59-61]	=oh arrête et tais-toi tu dis n`importe quoi on t`y verrait toi si tu perdais ton boulot [SYL, lignes 39-40]  =bon allez arrête hein (.) t`as rien à faire là-dedans c`est une histoire de famille hein/ [SYL, lignes 44-45]	t` as réussi (0.4) ton fils il est du côté des patrons (2.0) j` s`rai jamais ouvrier (0.7) j`aurais un: (0.8) un travail intéressant (0.3) j` gagnerai de l`argent (1.0) j`aurai des responsabilités (0.9) j`aurai le pouvoir (.) le pouvoir de t` parler comme j` te parle maintenant (0.9) le pouvoir de t` virer si j` veux comme on t` vire maintenant (3.8) mais ta honte t` vois ta honte ça tu m` l`as foutue là (1.8) hein/ je l`aurai là toute ma vie ta honte (8.1)  [FRA, lignes 42-49]
Vio- lence				

<b>physi- que</b>				
- sur l'objet				((FRA renverse les étriers du père ; le père les ramasse et FRA leur donne des coups de pied)) (lignes 13-14)
- sur une per- sonne				
<b>Opposi- -tion toi- moi</b>				

<b>TVB</b>	2000_TV_B_ DisputeRESSUSCITE	2000_TV_B_ DisputeROND	2000_TV_B_ DisputeTANGO	2000_TV_B_ disputeENTERRER	2000_TV_B_ DisputeREVENANTS
<b>Violence verbale</b>					
Insultes	tu es dégueulasse\ (LAU ligne 36)	°t` es folle° (CLA ligne 40)  mais t`es complètement dingue ma pauv` fille (BEA ligne 64)		non mais tu es COMplètement folle/ (LAU ligne 97)	va te faire chier (BEA ligne 38)
Menaces	=QUOI TU CROIS QUOI/(1.7) qu'il vaut mieux quoi/ (1.0) vas-y ça m'intéresse dis-le/ (LAU lignes 31- 32)	attends mais REGARDE-LE (.) regarde- le bien (.) parce que tu vas devenir comme lui (CLA lignes 58- 59)			
Ordre	(1.6) marion viens là (LAU ligne 26)	et tais-TOI (CLA ligne 40)  me touche pas (.) m` touche plus jamais d'accord/ (CLA ligne 77)		TA GUEULE j` t'ai dit\ (BEA ligne 20)	arrête béa (ART ligne 17)
Accusation			quinze ans après tu t'es rappelé que tu avais trois filles/ (.) laisse-moi rigoler\ (LAU lignes 35-36)	parce qu'elle voulait êt` la seule à savoir (.) elle a fait sa grande sœur: (0.4) pourquoi elle a fait pareil avec maman/ (CLA lignes 100- 102)  quand maman est tombée	je crois pas aux revenants (BEA ligne 20)

				malade (0.8) c'est toi qui a décidé de tout (CLA lignes 104- 105)  tu t'en es occupé toi de maman malade/ (0.9) vous voulez que je vous rappelle c` que vous avez fait/ (0.3) le mois d'août où elle est morte (LAU lignes 106- 108)  c'est pas vrais (0.7) .h: tu mens j` suis sûre que tu mens\ (CLA ligne 123)	
Reproche		ah ben attends il se souvient qu'il a des filles lui d'un coup (LEA ligne 19)	c'est ça qu'il fallait dire non/ (LAU ligne 98)	mais tu vas pas nous faire ton cirque là toi/ (BEA lignes 25- 26)  mais tu dis n'importe quoi/ (LAU ligne 48)	non y a rien y a personne (2.2) ça pouvait pas être le vieux il est mort (BEA lignes 14- 15)  de quoi tu te mêles/ (BEA ligne 29)  pourquoi tu m'as dit que t` avais plus tes parents [béaTRICE/ (ART ligne 33)
<b>Violence physique</b>					
- sur l'objet					
- sur une personne					
<b>Opposition toi-moi</b>					

<i>ATP</i>	2001_ATP_DisputeDÉFONÇAIS	2001_ATP_ disputeCESTDETAFAUTE	2001_ATP_EMMENE- MOIHOPITAL
<b>Violence verbale</b>			
Insultes			tu es malade (LEO, ligne 45)

<b>Menaces</b>	on va discuter maintenant (.) tu veux bien/ (PAU, ligne 12)		fais gaffe on roule plutôt vite tu vas t' faire mal (PAU, ligne 37)
<b>Ordre</b>	eh ben on y va\ (PAU, ligne 130)	[et ARRETE (PAU, ligne 113)	non je vais pas mieux emmène-moi à l'hôpital bordel de merde (LEO, ligne 33)
<b>Accusation</b>	<((en criant)) parce que c'est un CAUchemar qu'il faut affronter quand on arrête SEUL> (PAU, lignes 114-115)	c'est d' TA FAU::TE (LEO, ligne 100)	
<b>Reproche</b>	ah non non non ça m'a: (.) ça m'a jamais traversé l'esprit (PAU, ligne 52)	hein QU'EST-CE qui t'as pris/ (LEO, ligne 81)	
<b>Violence physique</b>			
- sur l'objet			
- sur une personne		((PAU frappe son père à coups de batôn)) (PAU, ligne 114)	
<b>Opposition toi-moi</b>	((en criant)) parce que moi je veux que tu me voies tel que je suis exactement comme je suis\ (PAU, lignes 119-120)		

<i>PF</i>	2003_PF_DisputeCAR OTTES	2003_PF_DisputeCEST QUOICA	2003_PF_DisputeOR DURE	2003_PF_DisputeP OSTIT	2003_PF_DisputePRO MESSSES
<b>Violence verbale</b>					
<b>Insultes</b>	ah non hein te- têtes de mules (SIM, ligne 100)	max a raison\ (1.0) t' es vraiment odieux\ (LEO, ligne 24)	parce que je me suis dit que si ces deux imbéci:les (.) tenaient vraiment à moi ils s' reparleraien t (LEO, lignes 11-12)		mais tu es COMPLETEMENT MALade/ (JOS, ligne 26)
<b>Menaces</b>			si c'était la vérité (.) si t' es vraiment en bonne santé (0.6) tu serais une ordure (SIM, lignes 23- 24)		je te préviens/ (.) si tu n' dis pas immédiatement la vérité à david c'est moi qui m'en charge (JOS, lignes 29- 30)
<b>Ordre</b>	simon arrête (DAV, ligne 108)		arrête papa ça suffit c'est bon\ (LEO, ligne 68)	arrêtez tous les deux (LEO, ligne 68)	

			(SIM, ligne 31)		
Accusa- -tion	((en criant)) toi ça va hein/ (0.6) t` as ta part de responsabilit é dans c`te affaire là hein (LEO, lignes 122- 123)	mais si papa pour une fois dis-le que tu t`en fous de nous (DAV, ligne 19)  ma réussite/ mais tout c` qui l`intéresse dans ma réussite c`est les dix mil balles que je lui donne tous les mois/ (DAV, lignes 22- 23)		david il s`en fout pas mal tout c` qu`il veut c`est de nous en mettre plein la vue (MAX, lignes 8- 9)  j`ai jamais refusé de partager si aujourd`hui t` es dans la merde c`est uniquement de ta faute (DAV, lignes 15-16)  c`est parce que tu penses qu`au fric david (MAX, lignes 35)	
Repro- -che	non non non après tout dans cette histoire (.) max (.) t` as tes torts (1.0) david t` as tes torts (SIM, lignes 105- 106)	tu te fous de la gueule de qui: qu`est-ce que t` as dans la tête après TOUT c` qu`on fait pour toi tu prends même PAS tes médicaments tu te bourres de chocolat (DAV, lignes 6-8)  vous m` faites beaucoup de peine (1.2) vous n`avez aucune idée des sacrifices que j`ai faits pour vous (SIM, lignes 40- 41)		j` te rappelle que c`est toi qui m`as planté en pleine bourre (.) hein et que ce jour là j`ai FAILLI tout perdre (DAV, lignes 18-19)  >regarde où tu en est max ça fait que tu partes au chômage t`es même pas foutu de payer une robe à ta femme t` es RIEN/< (DAV, lignes 54-55)	non mais tu te fous de moi/ (JOS, ligne 8)
Vio- -lence physi- -que					
- sur					

l'objet					
- sur une personne				(les deux frères se tapent) (ligne 61)	
<b>Opposition toi-moi</b>				c'est pas moi qui t'ai viré c'est toi qui es parti (DAV, lignes 16-17)	

<b>JVB</b>	2006_JVB_DisputeCOULOIR	2006_JVB_DisputeTABLE
<b>Violence verbale</b>		
Insultes	°faites° CHier (ELI, ligne 73)	oh: putain/ (ELI, ligne 35)
Menaces		
Ordre	DIS-MOI je veux savoir:/ (ELI, ligne 18)  RÉponds me:rde (ELI, ligne 59)	
Accusation	j' te CROIS PAS/ (ELI, ligne 27)  c'est quand même un peu d' ta faute s'il est parti non/ (ELI, ligne 37)	
Reproche	et toi t' es là tu fais rien/ (ELI, ligne 33)	dis pas de bêti:sés (PER, ligne 13)
<b>Violence physique</b>		
- sur l'objet		
- sur une personne		
<b>Opposition toi-moi</b>		.h.: je me suis pas engueulée avec lui moi (ELI, ligne 23)

<b>NP</b>	2006_NP_DisputeD EJEUN	2006_NP_disputeFamilleFRAPPE	2006_NP_DisputeM AISON	2006_NP_DisputeR ETARD
<b>Violence verbale</b>				
Insultes	et pourquoi tu ramènes un connard pareil hein/ (THI, ligne 20)  °et pis° c'est pas un connard tu le connais même pas CONNARD TOI-ME:ME/= (PAS, ligne 25)	mais lâche-moi sale pute (THI, ligne 18)  c'est une pute/ (THI, ligne 19)		va trainer ton cul en ville (THI, ligne 31)

	<p>eh va le rejoindre comme ça tu arrêtes de nous casser les COUilles (THI, lignes 32-34)</p> <p>ouais c'est ça va te faire BAIsers (THI, ligne 44)</p> <p>CONNARD (PAS, ligne 50)</p>			
<b>Mena-ces</b>	<p>ben si tu veux que ça s' passe bien mais tu restes tranquille\ (THI, ligne 7)</p>			
<b>Ordre</b>	<p>tu me parles sur un autre TO:N/ (PAS, ligne 46)</p> <p>TA GUEULE (FRE, ligne 54)</p>	<p>&lt;(en criant) REGARDE-MOI&gt; (PAS, ligne 11)</p> <p>&lt;(en criant) arrêtez:&gt; (LUC, ligne 16)</p> <p>maintenant tu arrêtes tu m'entends/ &lt;(en criant) tu arrêtes et tu te tais BORDEL (LUC, lignes 20-21)</p>		
<b>Accusa-tion</b>	<p>ça fait QUINZE ans que je me crève seule avec vous et qu- et maintenant que j'ai la possibilité de faire c' que je veux/(0.5) avec ian y a pas moyen/ (PAS, lignes 9-10)</p>	<p>et toi tu t'es fait baiser elle t'a tout pris et tu t'es laissé faire\ (THI, ligne 18-19)</p>	<p>tu veux que je crève ici c'est ça/ (PAS, ligne 17)</p>	
<b>Repro-che</b>	<p>ah non mais vous allez fout' ma vie en l'air pour combien de temps comme ça/ (PAS, lignes 12-15)</p>		<p>hein/ (.) alors: t' arrête de faire ta p'tite GAMINE parce que: de tes p'tits projets à la con là on n'en a RIEN à fout'= (THI, lignes 10-11)</p>	<p>j' t'avais dit que j'avais cours à TROIS heures (.) si tu m'aurais prévenu j'aurais pris un bus j' t'aurais pas attendu comme un con là (THI, lignes 16-17)</p>
<b>Vio-lence</b>				

<b>physi- que</b>				
- sur l'objet				
- sur une person ne	((en criant et tapant son fils)) (ligne 46)	((PAS rejoint son fils et elle le gifle)) (ligne 4)		
<b>Oppo- sition toi- moi</b>				

<i>CDN</i>	2008_CDN_DisputePECHES	2008_CDN_ DisputeINVRAISEMLABLE	2008_CDN_ DisputeROSAIMEE
<b>Violence verbale</b>			
Insultes	alors mon sang il est pourri/ (.) mais c'est le même que ton fils imbécile\ (HEN, lignes 29-30)  ah/ t` es trop dingue mon amie (HEN, ligne 65)	les idiots presque tous= (HEN, ligne 45)	t` es une ordure/ (SYL, ligne 59)
Menaces			
Ordre			
Accusation	tu peux duper le reste de la famille (0.3) pas moi (ELI, ligne 14)	laisse-toi à l'écart comme à ton habitude= (HEN, ligne 33)	>tu m'as enlevé l` droit d` te préférer ivan< (SYL, ligne 76)
Reproche	tu es même pas capable d'aider ta mère (.) moi je peux ton fils il peut sauf que t` as pas les couilles de lui prendre sa moelle (HEN, lignes 32-33)		t`es un échec monumental accroché aux vuillard pour ne pas couler (SYL, ligne 90)
<b>Violence physique</b>			
- sur l'objet			
- sur une personne			
<b>Opposition toi-moi</b>	parce que la moelle c'est moi qui l'ai c'est pas toi (HEN, ligne 49)		

<i>NMF</i>	2009_NMF_ DisputeHOMMEINVISIBLE	2009_NMF_ DisputePOUF	2009_NMF_ DisputePROCHAIN	2009_NMF_ DisputePROFITENT	2009_NMF_ DisputeSORRY
<b>Violence verbale</b>					
Insultes	t` es vraiment infecte (LEN, ligne 9)	t` es trop nul gulbène (LEN, ligne 58)  CONNARD (LEN, ligne 67)		tu es devenue dingue (FRE, ligne 43)	

		PAUV`TACHE (GUL, ligne 68)			
<b>Menaces</b>					
<b>Ordre</b>		vas-y dégage\ (LEN, ligne 65)  TOI dégage:: (GUL, ligne 66)			c'est bon ben je dégage (LEN, ligne 46)
<b>Accusation</b>		tu vas virer de combien des personnes ici/ avant d'arrêter de nous faire chier/ (GUL, lignes 59-60)	tu compliques toujours tout\ (ANN, ligne 38)		t` es malhonnête léna\ (0.9) trouillard et malhonnête\ (NIG, lignes 42-44)
<b>Reproche</b>	c'est DINGUE/ vous êtes là depuis deux jours/ je me sens virée:\ (LEN, ligne 28)	ma vie vous emmerde/ (1.1) ma façon de penser vous emmerde\ (0.5) que j` disparaisse complètement ça serait la bonne solution/ (LEN, lignes 61-62)	il était urgent que tu foutes la MERDE oui/ (LEN, ligne 16)  tu peux pas faire l'enfant comme ça toute ta vie: (ANN, ligne 44)	tes enfants te tyrannisent tu t'en aperçois même pas/ (FRE, ligne 45- 46)  vraiment/ (0.5) y a simon t` ramasse la p'tite cuillère pis main`nant tu t` permets de m` faire la leçon/ (FRE, ligne 29)	t` es fatigante léna (NIG, ligne 29)  arrête tes effets de pop qui claque y en a eu assez aujourd'hui/ (NIG, ligne 73)
<b>Violence physique</b>					
- sur l'objet					
- sur une personne					
<b>Opposition toi-moi</b>				je suis débile forcément (1.0) les mères se connaissent en servant un fromage blanc (0.5) excepté toi bien sur tellement PARFAITE\ (LEN, ligne 46)	

			(LEN, lignes 31-32)	
--	--	--	---------------------	--

<i>MF</i>	2009_MF_DisputeBAGARR E	2009_MF_DisputeBISTRO T	2009_MF_DisputeCETTELOUIS E	2009_MF_DisputeNAPP E
<b>Violence verbale</b>				
Insultes	>non mais t`es complètement FOLLE/< (MAR, ligne 73)			
Menaces				je v` plus que tu touches à quoi que ce soit dans cette maison\ (MAR, ligne 27)
Ordre				
Accusation	tu vas aller encore pleurer sur ta (0.7) MAUvaise mère (1.1) qui préférerait ses malades à l'éducation d` sa fille (1.4) .h: c'est ça ton plaisir hein/ (1.4) te RÉPANDRE sur ton malheureux sort (MAR, lignes 56-58)  j` pars au bout du monde et quand je reviens/ (.) c'est le même cirque\ t` es toujours aussi dure toujou- toujours aussi autoritaire et c'est très pénible (AUD, lignes 68-71)  de toute façon on ne s'est jamais supportées\ (1.4) tu m'as toujours rendu (.) RESPONSABLE DE TOUT/ (.) COUPABLE DE TOUT/> (MAR, lignes 79-80)			
Reproche	mais tu dis n'importe quoi\ (MAR, ligne 12)	même si tu ne t'entendais pas avec papa je te	mais toi aussi t'es pénible hein (MIC, ligne 3)	c'est pour installer ça que t` as

		demande de respecter sa mémoire au moins hein dans sa maison (MAR, lignes 20-21)  non toi ça va tu commence sérieusement à me fatiguer (MAR, ligne 25)		chamboulé toute la cuisine/ (MAR, ligne 18)  AIDE moi au lieu de toujours chercher à me contredire\ (MAR, ligne 33)
<b>Violence physique</b>				
- sur l'objet				
- sur une personne				
<b>Opposition toi-moi</b>	mais c'est TOI qui cherches la bagarre en PERMANENCE// (1.4) on voit bien que tout t'insupporte chez moi je suis pas avEUGLE audrey/ (MAR, lignes 61-62)			

Comme nous l'avons écrit plus haut, dispute *retenue* et dispute *extériorisée* présentent des traits communs. Elles se composent de trois moments fondamentaux (ouverture, développement et clôture) qui constituent leur organisation séquentielle et les actes de langage que l'on repère tout au long de leur déroulement, à savoir la menace, l'ordre, l'insulte, le reproche et l'accusation, soulignent l'opposition entre les participants. Cependant, la manifestation d'une colère plus ou moins animée a été le premier trait distinctif dans le classement du corpus. Les autres critères seront analysés dans les paragraphes qui suivent.

## 2.2 Critères de classement des disputes

### 2.2.1 Position des disputes à l'intérieur du film

L'un des critères choisis lors du classement des disputes est leur positionnement à l'intérieur du film. Nous avons souvent précisé que le rôle de la dispute au cinéma est d'éclairer le spectateur sur les points obscurs d'un conflit familial présenté dans un état de développement avancé. Le début des conflits mis en scène ne correspond pas au début de la narration diégétique. Cela rend nécessaire l'adoption de la part du cinéaste d'une stratégie expliquant aux destinataires du film ce qui s'est passé avant ce que l'on voit dans l'histoire

des personnages. Le cinéaste introduit ainsi des disputes en *position initiale*. Leur fonction est de présenter la situation familiale au spectateur, en montrant les relations conflictuelles parmi les protagonistes et leur intensité est mineure par rapport aux disputes qui auront lieu ensuite. Le terme *initiale* ne fait pas référence au *timing* du film, bien que dans la plupart des cas les scènes se déroulent dans les premiers 40 minutes, mais au fait qu'elles préparent le terrain pour l'explosion du conflit.

La phase centrale du conflit, où le cinéaste introduit l'élément perturbateur, présente d'autres disputes, réunies ici sous la catégorie « position *intermédiaire* », qui explicitent les antagonismes, font le point de la situation conflictuelle et posent les bases pour la résolution ou la non résolution du conflit familial.

La dispute en position *finale* correspond à la dernière occasion d'affrontement pour les participants. Elle représente un point tournant parce que à partir de son déclenchement on procède vers la clôture de la narration.

Le schéma suivant montre le classement issu des analyses faites sur notre corpus.

Titre du film	Durée du film	Titre de l'extrait	Posit. initiale	Posit. intermédiaire	Pos. finale
Ressources Humaines	1:39:39	1999_RH_DisputeQUESTIONNAIRE	X		
Ressources Humaines		1999_RH_DisputeTAULE		X	
Ressources Humaines		1999_RH_DisputeCOUSCOUS		X	
Ressources Humaines		1999_RH_DisputeVIRE			X
Tout va bien, on s'en va	1:32:33	2000_TVB_DisputeTANGO	X		
Tout va bien, on s'en va		2000_TVB_DisputeRESSUSCITE	X		
Tout va bien, on s'en va		2000_TVB_DisputeREVENANT	X		
Tout va bien, on s'en va		2000_TVB_DisputeROND		X	
Tout va bien, on s'en va		2000_TVB_DisputeENTERRE			X
Aime ton père	1:38:49	2001_ATP_DisputeGROSSEVOITURE	X		
Aime ton père		2001_ATP_DisputeEMMENE-MOIHOPITAL		X	
Aime ton père		2001_ATP_DisputeYATROPDECHOSE		X	
Aime ton père		2001_ATP_DisputeDEFONCAIS		X	
Aime ton père		2001_ATP_DisputeCESTTOIPEUR		X	
Aime ton père		2001_ATP_DisputeANOREXIQUE			X
Père et fils	1:33:19	2003_PF_DisputeCAROTTES	X		
Père et fils		2003_PF_DisputePROMESSES		X	

Père et fils		2003 PF DisputeORDURE		X	
Père et fils		2003 ATP DisputeCESTDETAFAUTE		X	
Père et fils		2003 PF DisputeCESTQUOICA			X
Je vais bien, ne t'en fais pas	1:31:33	2006_JVB_DisputeCOULOIR		X	
Je vais bien, ne t'en fais pas		2006_JVB_DisputeTABLE		X	
Nue propriété	1:28:46	2006 NP DisputeMAISON	X		
Nue propriété		2006 NP DisputeRETARD		X	
Nue propriété		2006 NP DisputeDEJEUN		X	
Nue propriété		2006 NP DisputeDEBROUILLE		X	
Nue propriété		2006 NP DisputeFRAPPE			X
Un Conte de Noël	2:24:01	2008 CDN DisputeJAIGAGNE	X		
Un Conte de Noël		2008_CDN_DisputeINVRAISEMBLABLE		X	
Un Conte de Noël		2008 CDN DisputePECHES			X
Mères et filles	1:40:26	2009 MF DisputeFUSEEDETINTIN	X		
Mères et filles		2009 MF DisputePAIN		X	
Mères et filles		2009 MF DisputeNAPPE		X	
Mères et filles		2009 MF DisputeBISTROT		X	
Mères et filles		2009 MF DisputeBAGARRE		X	
Mères et filles		2009 MF DiputeCETTELOUISE			X
Non, ma fille, tu n'iras pas danser	1:43:35	2009_NMF_DisputePROFITENT	X		
Non, ma fille, tu n'iras pas danser		2009_NMF_DisputePROCHAIN		X	
Non, ma fille, tu n'iras pas danser		2009_NMF_disputeFORGET		X	
Non, ma fille, tu n'iras pas danser		2009_NMF_DisputeSORRY		X	
Non, ma fille, tu n'iras pas danser		2009_NMF_DisputePOUF		X	
Non, ma fille, tu n'iras pas danser		2009_NMF_DisputeHOMMEINVISIBLE			X
Non, ma fille, tu n'iras pas danser		2009_NMF_DisputeETOUFFE			X

La plupart des disputes (25 sur 43) se situent en position *intermédiaire*. Cela confirme que la dispute joue un rôle fondamental dans la mise en scène du conflit familial au cinéma. Son déroulement demande une forte interactivité entre les personnages qui, se référant au passé et introduisant des récits à l'intérieur du récit principal, ajoutent des informations précieuses pour le spectateur et garantissent l'avancement de la narration.

Dans 8 films sur 9 les disputes se situent en position *initiale*, *intermédiaire* et *finale*. En revanche, la mise en scène du conflit est différente dans *Je vais bien, ne t'en fais pas* car le

conflit dont on parle ici n'a pas lieu entre deux personnages sur scène. C'est l'histoire d'un conflit raconté de manière épistolaire, dont les protagonistes sont un père (sur scène) et un fils (hors-scène). Loïc, le fils qui a quitté la maison, adresse les lettres témoignant le conflit à sa sœur (sur scène) qui ne partage pas la résignation des parents et se met en colère contre eux. Les deux disputes en position *intermédiaire* classées dans le schéma ci-dessus font référence à ce moment qui ne représente que le début d'une histoire de recherches, de maladie et des mensonges. Les critères de classement décrits jusqu'à présent prennent en compte le contenu de la dispute et son statut vis-à-vis du conflit. Cependant, l'analyse linguistique des scènes qui suivra demande également une réflexion sur d'autres critères qui influencent le déroulement de la dispute.

### 2.2.2. Les rôles des participants

Si l'on prend en compte les éléments constitutifs d'une situation conflictuelle et, plus en général, d'une situation communicative, l'étude des rôles des participants s'avère fondamentale et mène à une distinction entre rôles interactionnels et rôles interlocutifs.

Le rôle *interactionnel* correspond au rôle « endossé » par les participants dans un type d'interaction particulière : par exemple le médecin et le patient, le vendeur et le client, l'accusateur et l'accusé. Ce rôle interactionnel coïncide parfois avec un statut social, comme dans le cas du médecin ou du vendeur. Par contre, dans le cas de l'accusateur et de l'accusé, appelés dans ce travail « personnage *déclencheur* » et « personnage *visé* », cette correspondance n'a pas lieu. On dirait plutôt que les disputes du corpus se déroulant en milieu familial, les participants ont le statut social de « mère », « père », « fils », « fille », « mari », « femme », « frère » et « sœur » et jouent les rôles interactionnels de « personnage *déclencheur* » et « personnage *visé* », d'agresseur et de victime<sup>60</sup>.

Les rôles interactionnels sont également définis comme *symétriques* ou *complémentaires*. La symétrie des rôles confère aux interactants les mêmes devoirs et les mêmes droits dans l'interaction. En revanche, la complémentarité se caractérise par une asymétrie des rôles : dans le cas d'une conversation médecin-patient, le patient n'a pas les mêmes droits ni devoirs du médecin.

Comme nous l'avons écrit plus haut, en essayant de définir les rôles interactionnels de la présente étude, nous avons relevé deux rôles principaux :

---

<sup>60</sup> Du point de vue du langage employé par les participants, il n'y a aucune différence entre les disputes qui se déroulent entre paires (couple, frères) et celles qui mettent en scène personnages occupant une place hiérarchiquement différente dans la famille (parents-enfants).

- personnage « déclencheur » ;
- personnage « visé ».

Le personnage se « déclencheur » est le participant qui, dans une situation de communication conflictuelle, fait déclencher la dispute. Son but est normalement de triompher sur l'adversaire et de gagner le conflit. Du point de vue conversationnel, c'est à lui que l'on attribue la première intervention conflictuelle de la conversation.

Le personnage « visé » est la victime, la cible des accusations formulées par l'autre participant. Il essaye de contrarier les propos de son adversaire en apportant de nouveaux arguments. Du point de vue conversationnel, il enchaîne par une intervention réactive dans la conversation conflictuelle.

Bien entendu, la distinction entre personnage « déclencheur » et personnage « visé » n'est qu'un point de départ car les rôles sont interchangeables au gré de l'avancée de l'interaction verbale. En particulier, au cours d'une dispute il arrive souvent que le personnage « déclencheur » fasse des reproches le personnage « visé » qui, à son tour, culpabilise l'adversaire.

Nous retrouvons cette interchangeabilité dans les rôles interlocutifs qui s'ajoutent aux rôles interactionnels.

Le rôle interlocutif se lie à l'activité verbale des participants. Toute situation de communication se compose d'un locuteur/émetteur qui produit l'énoncé et d'un allocataire/destinataire/récepteur qui écoute l'énoncé. Dans un dialogue, les participants jouent forcément ces deux rôles. En revanche, au cours d'un trilogue et encore plus lorsqu'on a affaire à un polylogue la situation communicative se complique révélant l'existence d'un autre rôle : celui de la tierce personne, que l'on appelle aussi *tiers*. Ses fonctions, abordées ici de manière simple seront examinées à fond dans le paragraphe consacré à la dispute trilogale.

Tout participant d'un groupe conversationnel joue à un moment donné le rôle de destinataire. Ce destinataire est « direct » lorsque il est interpellé directement par locuteur en place, par le biais d'indices verbaux et non verbaux. Par contre, on l'appelle « destinataire indirect » si, faisant partie du groupe conversationnel, il écoute les propos du locuteur sans qu'il soit directement concerné. Goffman regroupe ces deux sous-catégories sous la notion de « participant ratifié » et il complète sa catégorisation en ajoutant, de surcroît, les *bystanders*, à savoir les participants *non ratifiés*, occasionnels, qui « épient » la conversation (*eaversdroppers*) ou y assistent sans participer activement (*overhearers*). Kerbrat-Orecchioni parle à ce propos de « spectateurs en surplus » et « épieurs ». Sa contribution dans l'étude des

participants d'une situation communicationnelle est fondamentale puisqu'elle envisage aussi un cas de figure plus complexe : le *trope communicationnel*. Il y a *trope communicationnel* lorsque l'énoncé d'un locuteur est adressé en apparence à un destinataire pour en viser un autre ou, pour le dire avec les mots de l'auteur :

« *chaque fois que s'opère, sous la pression du contexte, un renversement de la hiérarchie des niveaux de destinataire ; c'est-à-dire chaque fois que le destinataire qui en vertu des marqueurs d'allocution fait en principe figure de destinataire direct, ne constitue en fait qu'un destinataire secondaire, cependant que le véritable allocutaire, c'est en réalité celui qui a en apparence statut de destinataire indirect* » [Kerbrat-Orecchioni 1986 : 131] .

La prise en compte des rôles des participants dans l'interaction est fondamentale parce qu'ils influencent le déroulement de l'interaction. Par exemple, la présence d'un *bystander* dans le cadre participatif d'une interaction peut pousser le locuteur à faire des choix sur le développement de son discours : il peut tout dire à son destinataire direct ou sélectionner les informations à rendre explicites. De plus, compte tenu de son rôle interlocutif, un interactant doit participer de manière plus ou moins active à la conversation : le destinataire direct d'un énoncé est censé produire une intervention réactive pour assurer la progression de l'interaction.

### **2.2.3 Le cadre participatif des disputes**

Ce paramètre est fondamental dans l'analyse d'une situation de communication telle que la dispute. Le terme « cadre participatif » (*participation framework*)<sup>61</sup> désigne en général

« *les participants, leur nombre, leur qualité et les relations qui les unissent lors d'un échange communicatif* »<sup>62</sup>

et remplace le schéma binaire émetteur/récepteur, pertinent pour l'analyse d'une interaction à deux mais très réducteur lorsqu'on a affaire à des échanges qui engagent plusieurs participants.

Dans la conversation ordinaire en *face-à-face* le cadre participatif se compose de participants *in praesentia* qui partagent la même condition spatio-temporelle. En revanche, les films présentent un cadre participatif plus complexe si l'on tient compte du schéma de la

---

<sup>61</sup> Goffman [1981 : 141 et suivantes] .

<sup>62</sup> Charaudeau P., Maingueneau D. [2002].

double énonciation introduit dans le second chapitre de la première partie de ce travail. Les personnages jouent *in praesentia* pour un public qui regardera la scène *a posteriori*. Ainsi, personnages et spectateurs agissent dans un espace et dans un temps différents. Cependant, c'est *pour* le spectateur que le cinéaste insère des scènes de disputes : il est fort probable qu'une dispute privée et authentique, réunissant les mêmes participants, n'existerait, chacun étant convaincu par avance de la culpabilité de l'adversaire ainsi que de l'impossibilité de le convaincre. Face au film, le spectateur ne joue qu'un rôle d'observateur ou bien il représente le récepteur extra-diégétique, le *tiers* mettant à nu le fonctionnement du discours filmique<sup>63</sup>. Sa présence n'altère en aucune manière le cadre participatif intérieur à la scène filmique. Cela est la raison pour laquelle, compte tenu du type de recherche que nous souhaitons développer, les analyses des scènes dialogales se situent uniquement au niveau du film. L'ensemble des personnages sur scène constitue le cadre participatif à examiner et leurs répliques fournissent le matériel linguistique de base pour la recherche.

Les 43 scènes de dispute familiale, regroupées dans le tableau suivant, se déroulent entre parents et enfants, entre frères ou au sein d'un couple. Elles ont été classées suivant le nombre des participants, la relation entre eux et leur rôle interactionnel, trois critères examinés en détail dans les prochaines pages.

---

<sup>63</sup> Le discours filmique fonctionne comme un *trope communicationnel* car le destinataire indirect (le spectateur) est le véritable destinataire des interactions.

Titre du film	Titre de l'extrait	Nombre de participants	Relation des participants	Rôle des participants
RH	1999_RH_DisputeQUESTIONNAIRE	3/trilogale	parents-enfant	père = déclencheur / fils = visé/ mère = tiers
RH	1999_RH_DisputeTAULE	5/polylogale	couple + enfants	mari = déclencheur / femme = visé / enfants=tiers
RH	1999_RH_DisputeCOUSCOUS	5/polylogale	couple/parents-enfants/frères	fils =déclencheur/père=visé/femme + soeurs + beau-frère= tiers
RH	1999_RH_DisputeVIRE	8/polylogale	père-fils + collègue	fils=déclencheur/père=visé/collègues=tiers
TVB	2000_TV_B_DisputeTANGO	2/dilogale	père-fille	père=déclencheur/fille=visé
TVB	2000_TV_B_DisputeRESSUSCITE	3/trilogale	père-fille + nièce	père=déclencheur/fille=visé+ nièce=tiers
TVB	2000_TV_B_DisputeREVENANT	3/trilogale	couple/père-fille	mari=déclencheur/femme=visé + père= déclencheur/fille=visé
TVB	2000_TV_B_DisputeROND	4/polylogale	père-enfants/soeurs	soeur cadette=déclencheur/père=visé/ soeur dernière-née=visé/soeur ainée=tiers
TVB	2000_TV_B_DisputeENTERRE	3/trilogale	soeurs	soeur cadette= déclencheur/soeur dernière-née=visée/soeur ainée=tiers
ATP	2001_ATP_DisputeGROSSEVOITURE	2/dilogale	père-fils	fils=déclencheur/père=visé
ATP	2001_ATP_DisputeEMMENE-MOIHOPITAL	2/dilogale	père-fils	fils=déclencheur/père=visé
ATP	2001_ATP_DisputeYATROPECHOSES	2/dilogale	père-fils	fils=déclencheur/père=visé
ATP	2001_ATP_DisputeDEFONCAIS	2/dilogale	père-fils	fils=déclencheur/père=visé
ATP	2001_ATP_DisputeCESTTOIPEUR	2/dilogale	père-fils	père=déclencheur/fils=visé
ATP	2001_ATP_DisputeANOREXIQUE	4/polylogale	père-enfants + jeune fille	père=déclencheur/enfants=visé/jeune fille=tiers
PF	2003_PF_DisputeCAROTTES	7/polylogale	père-enfants/frères	frère dernier-né=déclencheur/ frères et père=visés
PF	2003_PF_DisputePROMESSES	2/dilogale	frères	frère cadet=déclencheur/frère ainé=visé
PF	2003_PF_DisputeORDURE	2/dilogale	père-fils	père = déclencheur/fils = visé
PF	2003_ATP_DisputeCESTDETAFAUTE	4/polylogale	frères/père-fils	frère cadet= déclencheur/frère ainé=visé/ frères dernier-né + père= tiers
PF	2003_PF_DisputeCESTQOICA	6/polylogale	père-enfants + amis	frères=déclencheurs/père=visé
JVB	2006_JVB_DisputeCOULOIR	3/trilogale	parents-enfant	fille=déclencheur/parents=visés
JVB	2006_JVB_DisputeTABLE	3/trilogale	parents-enfant	fille=déclencheur/parents=visés
NP	2006_NP_DisputeMAISON	3/trilogale	mère-enfants	frère cadet= déclencheur/mère=visé/ainé=tiers
NP	2006_NP_DisputeRETARD	3/trilogale	mère-enfants	frère cadet= déclencheur/mère=visé/ainé=tiers
NP	2006_NP_DisputeDEJEUN	3/trilogale	mère-enfants	frère cadet= déclencheur/mère=visé/ainé=tiers
NP	2006_NP_DisputeDEBROUILLE	2/dilogale	couple	femme=déclencheur/mari=visé
NP	2006_NP_DisputeFRAPPE	3/trilogale	parents-fils	mère= déclencheur/fils=visé/père= tiers
CDN	2008_CDN_DisputeJAIAGAGNE	2/dilogale	mère-fils	mère=déclencheur/fils=visé
CDN	2008_CDN_DisputeINVRAISEMBLABLE	4/polylogale	frères/père-fils + cousin	frère cadet=déclencheur/père =visé/frère dernier-né+cousin=tiers
CDN	2008_CDN_DisputePECHES	2/dilogale	frères	
MF	2009_MF_DisputeFUSEEDETINTIN	2/dilogale	mère-fille	fille= déclencheur/mère=visé
MF	2009_MF_DisputePAIN	2/dilogale	mère-fille	mère= déclencheur/fille=visé
MF	2009_MF_DisputeNAPPE	2/dilogale	mère-fille	mère= déclencheur/fille=visé
MF	2009_MF_DisputeBISTROT	6/polylogale	mère-fille/frères	frère= déclencheur/soeur=visé/fille=tiers
MF	2009_MF_DisputeBAGARRE	2/dilogale	mère-fille	fille= déclencheur/mère=visé
MF	2009_MF_DisputeCETTELOUISE	2/dilogale	père-fille	père=déclencheur/fille=visé
NMF	2009_NMF_DisputePROFITENT	4/polylogale	soeurs + mère/frère	soeur ainée=déclencheur/soeur cadette=visé/mère=tiers
NMF	2009_NMF_DisputePROCHAIN	2/dilogale	mère-fille	fille= déclencheur/mère=visé
NMF	2009_NMF_disputeFORGET	3/trilogale	frères +ex mari	frère=déclencheur/soeur=visé/ex-mari=tiers
NMF	2009_NMF_DisputeSORRY	4/polylogale	couple +enfants	femme=déclencheur/mari=visé/enfants=tiers
NMF	2009_NMF_DisputePOUF	2/dilogale	frères	soeur=déclencheur/frère=visé
NMF	2009_NMF_DisputeHOMMEINVISIBLE	3/trilogale	père-fille + copain	père=déclencheur/fille=visé/copain=tiers
NMF	2009_NMF_DisputeETOUFFE	2/dilogale	mère-fille	mère=déclencheur/fille=visé

Dans l'analyse d'une conversation, le nombre des participants qui constitue le cadre participatif influence le déroulement de l'interaction, d'où la nécessité de distinguer entre dispute *dilogale*, *trilogale* et *polylogale*. Le système d'alternance de tours (*abab*) étudié par Sacks, Schegloff et Jefferson [1974] est remis en question lorsqu'une tierce personne s'insère de manière active dans le cadre participatif puisque ses interventions vont modifier les règles d'alternance et dessinent des schémas communicationnels nouveaux. Ces schémas se complexifient encore plus lorsqu'on a affaire aux polylogues. Bien que la littérature existante s'intéresse notamment aux conversations authentiques, il nous paraît utile de reprendre les travaux de Traverso et de Kerbrat-Orecchioni [1995] pour systématiser la présente recherche ainsi que pour réfléchir sur les rôles interactionnels des participants.

Dans les disputes du corpus la relation entre les participants est intime et le langage n'est pas toujours surveillé, surtout s'agissant de moments de colère. Les disputes ont lieu dans la

plupart des cas entre deux personnages (19 extraits). Cependant, nous avons également collecté 12 scènes de dispute *trilogale* et 11 scènes de dispute *polylogale*, comme nous verrons par la suite.

### 2.2.3.1 La dispute dilogale

La dispute à deux participants (*dilogale*), relevée dans 7 films sur 9, est la dispute la plus commune dans notre corpus. Elle a lieu dans la plupart des cas (15 occurrences) entre l'un des deux parents et son enfant, moins fréquemment entre frères (3 occurrences) et une seule fois au sein d'un couple. Elle se déroule suivant l'alternance des tours d'une conversation ordinaire (*abab*) et en général se caractérise par une phase d'argumentation de la part du locuteur et une phase de contre-argumentation de la part de l'allocutaire. Les accusations, les reproches, la mise en doute de la vérité de l'adversaire et sa culpabilisation n'y manquent pas et enchaînent un mécanisme d'action-réaction qui est typique des disputes.

Du point de vue interactionnel, différemment d'une dispute authentique, marquée par les chevauchements, les faux départs et les tours incomplets, la quasi absence des traits de l'oralité est spécifique de la dispute de cinéma. En ce sens, la montée de la colère n'empêche pas les participants de respecter les tours de parole, ce qui assure aux spectateurs la bonne compréhension des répliques. On retrouve les trois procédés d'allocation de tours des conversations authentiques :

- a) hétéro-sélection (X donne la parole à Y) ;
- b) auto-sélection (Y prend la parole) ;
- c) auto-sélection du même locuteur (X continue son discours, souvent après un silence si les procédés a) et b) n'ont pas eu lieu).

Les exemples suivants issus de notre corpus visent à illustrer les définitions introduites :

#### ((2003\_Pf\_disputePROMESSES))

```
1 JOS [11:55] QU'EST-CE QUE t' as raconté aux enfants\  
2 LEO quoi/  
3 (0.6)  
4 JOS QU'EST-CE QUE t' as raconté à max et davi:d/  
5 (0.1)  
6 LEO de quoi tu pa:rles/  
7 (0.4)  
8 JOS [12:00] non mais tu te fous de moi/
```

L'intervention réactive de LEO (ligne 2) est sollicitée par la question explicite posée par JOS dans son premier tour de parole (ligne 1) et reformulée à la ligne 4. JOS désigne LEO

comme « prochain locuteur » dans l'interaction en lui adressant directement la parole (t' as raconté, ligne 1) et sollicitant son intervention. Par contre, dans le cas d'une auto-sélection, la prise du tour de la part d'un locuteur est spontanée :

((2000\_TV\_B\_DisputeROND))

BEA qu'est-ce qu'il est venu nous faire CHIER après quinze ans ((BEA frappe la porte))

CLA non mais parle pas comme ça

LAU il t'a dit c' qu'il voulait:/  
(0.7)

**LOU <((en ouvrant la porte et en sortant de l'appartement)) voir mes filles (1.1) c'est un crime/>**

BEA ah ben attends il se souvient qu'il a des filles lui d'un coup  
(0.3)

LOU prend la parole et s'insère dans une conversation se déroulant entre trois autres participants (BEA, CLA et LAU). Son intervention est autorisée puisqu'il fait l'objet du discours des autres. Cependant, lors de ces échanges les participants ne partagent pas le même espace conversationnel : BEA, CLA et LAU se trouvent en dehors de l'appartement. En revanche, LOU est à l'intérieur. A la ligne 4 LAU pose une question à CLA qui ne répond pas immédiatement. Du point de vue interactionnel, profitant d'un point de transition pertinente (TRP<sup>64</sup>), LOU s'auto-sélectionne et prend la parole, modifiant ainsi le cadre participatif de l'interaction. Le troisième procédé (auto-sélection de la part du même locuteur) est moins fréquent lorsqu'on a affaire à des disputes familiales, mais on en trouve quand même des cas dans le corpus :

---

<sup>64</sup> Le modèle de la répartition des tours proposé par Sacks, Schegloff et Jefferson [1974] définit un tour de parole comme un ensemble d'unités (TCU – Turn constructional Units) se terminant par un point de transition potentiel (TRP – Transition Relevance Points) qui autorise le passage de tour entre un locuteur et un autre. Les TRP sont distinguables pour les acteurs à partir de différents signaux prosodiques, syntaxes, sémantiques et pragmatiques. Cf. SSJ (1974) Pour une description fine des TCU, cf. Ford, Fox et Thompson [2002].

**((2006\_JVB\_DisputeCouloir))**

PER h: je t'ai dit elise\  
(0.5)  
ELI j' te CROIS PAS/  
MER arrête lili  
ELI arrête quoi/  
(0.6) loïc est j' sais pas où dans la nature ça se trouve lui est  
arrivé quelquechose  
(0.4)  
**ELI et toi t' es là tu fais rien/  
(0.7)**  
**ELI tu vas à ton boulot tu regardes ton p'tit courrier  
(0.6)**  
ELI c'est quand même un peu d' ta faute s'il est parti non/  
(0.9)  
PER qu'est-ce que tu veux que j' fasse ma p'tite fille

Dans cet extrait ELI s'adresse à son père (PER) et pose une question (ligne 9) à laquelle il ne réagit que tardivement (ligne 15). En effet, après les pauses (lignes 10 et 12), c'est toujours ELI qui enchaîne, remplissant le vide interactionnel qu'autrement aurait lieu.

Dans l'extrait *2001\_ATP\_DisputeDEFONCAIS* c'est justement à partir d'une non-réaction de l'interlocuteur que s'origine une dispute dilogale que nous allons voir ci-dessous.

#### *2001\_ATP\_DisputeDEFONCAIS : le cas atypique*

Les analyses effectuées sur les disputes *dilogales* ont mis en évidence que les deux participants alternent leurs tours dans l'interaction suivant le schéma *abab*. Cette règle n'est pas complètement respectée dans l'extrait *2001\_ATP\_DisputeDEFONCAIS* car la conversation conflictuelle entre père et fils s'ouvre et se conclut comme un dilogue, pourtant son développement est uniquement attribué au fils (PAU). Il s'agit d'une dispute dans la dispute entre deux participants que nous appelons « locuteur 1 » et « allocutaire 1 ». Ils jouent deux rôles différents : le « locuteur 1 » est à la fois locuteur et allocutaire ; l'« allocutaire 1 » est un simple récepteur, qui ne réagit pas verbalement. Il montre ses réactions par le non-verbal et ce ne sera qu'à la fin de la dispute qu'il verbalise ses émotions.

**((2001\_ATP \_ DisputeDEFONÇAIS))**

**Nombre des participants : 2  
(00:47:35)**

LEO ((à propos de la radio)) mais qu'est-ce qu'i` raconte ce con là/  
(4.5) ((PAU éteint la radio))  
LEO mais laisse-le LAISSE/  
(0.8)  
PAU non\  
LEO m- mais si: je veux écouter/ LAISse/  
(3.1)

PAU non  
LEO je VEUX écouter:  
(0.5)  
PAU on va discuter maintenant (.) tu veux bien/  
(1.5)  
PAU bon  
(0.6)  
PAU une vraie discussion père et fils  
(1.4)  
PAU allez je commence  
(2.0)  
PAU bonjour papa  
(7 2)

---

**PAU** BONJOUR PAPA  
(1.9)  
**PAU** oh: bonjour paul/ (00:48:35)  
(0.8)  
**PAU** tu m'as l'air en forme  
(1.0)  
**PAU** toi aussi  
(2.0)  
**PAU** alors comment ça va ta vie (0.5) fils\  
(1.3)  
**PAU** ça va bien merci  
(2.7)  
**PAU** je me demandais est-ce que tu prends toujours de la drogue/  
(1.0)  
**PAU** ah non j'ai arrêté  
(1.2)  
**PAU** t` as arrêté/ (.) pas possible  
(1.3)  
**PAU** ben si regard- (00:48:35) regarde mes yeux/  
(3.2)  
**PAU** mais oui dis donc  
(0.7)  
**PAU** tes pupilles sont normales  
(1.2)  
**PAU** c'est formidable ça  
(3.0)  
**PAU** dis-moi papa/  
(2.0)  
**PAU** est-ce que tu t'es jamais demandé pourquoi je me DÉFONÇAIS//  
(2.0)  
**PAU** ah non non non ça m'a: (.) ça m'a jamais traversé l'esprit  
(3.0)  
**PAU** mais tu permets qu'on en parle/  
(1.7)  
**PAU** mais oui: (0.6) oui paul (0.8) parlons-en (1.3) parlons-en  
(16.1) ((PAU descend de la voiture et s'assoit à coté de LEO))  
(00:49:35)  
**PAU** .h: mais tu vois papa (1.6) quand je me défonçais j'avais plus peur  
(1.0) tout simplement  
(6.2)  
**PAU** je pétais plus d` trouille (.) c'était pratique pour moi  
(3.1)  
**PAU** >mon cœur arrêtaient de battre comme une scie sauteuse mes mains  
arrêtaient de trembler<  
(1.7)  
**PAU** j` m` trouvais presque (1.1) fréquentable  
(1.8)  
**PAU** tu vois j` m` sentais: BIEN

(0.7)  
**PAU** sympathique  
(0.9)  
**PAU** voilà euh j'étais sympathique  
(1.1)  
**PAU** la vie était facile: (1.3) je draguais toutes les filles du monde rien  
qu'avec mon sourire (1.4) .h: j'avais: (0.6) du style (00:50:35)  
(12.8)  
**PAU** bien sûr je ne bandais pas très dur mais: (.) ça n'avait aucune  
importance (.) je n`pétais PLUS DE TROUILLE\  
(7.9)  
**PAU** j'étais un roi  
(1.1)  
**PAU** j'étais un lion  
(7.3)  
**PAU** c`qui est dur par contre c'est d'arrêter  
(4.1)  
**PAU** parce que quand on arrête on n'est plus RIEN\  
(1.7)  
**PAU** rien  
(1.7)  
**PAU** on tremble (.) on chie dans son froc  
(6.2)  
**PAU** on est triste à crever  
(1.7)  
**PAU** et on erre  
(3.2)  
**PAU** et tu sais qu'est-ce qu'on fait quand on erre/ (.) on compte  
(2.1)  
**PAU** les secondes les minutes (.) (00:51:35) les jours les nuits:\

---

(15.2)  
**PAU** .h: tu crois peut-être que c'est difficile d'écrire/  
(3.0)  
**PAU** que ça demande du courage/  
(2.6)  
**PAU** hein\  
(2.0)  
**PAU** mais c'est rien  
(1.1)  
**PAU** RIEN comparé au courage que ça demande d'arrêter  
(1.4)  
**PAU** rien\  
(3.8)  
**PAU** <((en criant)) parce que c'est un CAUchemar qu'il faut affronter quand  
on arrête SEUL>  
(4.6)  
**PAU** <((en criant)) et ben tu vois je fais ça avec PLAIsir>  
(0.8)  
**PAU** ((en criant)) parce que moi je veux que tu me voies tel que je suis  
exactement comme je suis\  
(1.7)  
**PAU** ((en criant)) ça s'appelle de l'honnêteté  
(10.4) (00:52:35)  
**PAU** ça t'emmerde/  
(0.6)  
**PAU** ce que je te dis/  
(3.4)  
**LEO** h.: (petite toux) non (.) °non°\  
(3.2)  
**PAU** eh ben on y va\

La dispute-monologue de PAU (lignes 22-99) s'insère dans un discours conflictuel plus vaste entre père et fils, dont témoigne au cours de cet extrait par le désaccord manifesté dès les premières lignes (3-12) et également par le fait que PAU impose une discussion à son père (ligne 12). Cette imposition ouvre une conversation fictionnelle père-fils (lignes 22-56) se déroulant plus tard sur le ton d'une dispute. Le récit du fils (lignes 59-99) est une stratégie de reproche et d'accusation vis-à-vis du père et alimente une colère qui explose à la ligne 101, lorsque PAU s'adresse directement au père par une question rhétorique, après une très longue pause (ligne 100). Le silence de LEO provoque la réaction agressive de PAU qui continue de culpabiliser le père (lignes 107-121) et essaie de rétablir le dialogue du début (lignes 123-129).

La conversation monologale fictionnelle, insérée par le cinéaste pour éclairer l'histoire de famille et rendre le père responsable de la psychose du fils, confirme que normalement une conversation a lieu entre deux participants, encore plus lorsqu'il s'agit d'échanges conflictuels. Le monologue se construit autour d'une série de questions et réponses (lignes 30-56) mettant en lumière le côté ironique de la conversation, et également autour d'un récit qui mène à une phase d'accusation implicite (lignes 101-106), de dépréciation de l'adversaire (ligne 107) et d'autovalorisation (ligne 109). La longue pause de la ligne 122 précède le retour au calme et la clôture de l'interaction.

Cet extrait représente sans aucun doute un cas à part entière parmi les disputes classées. Cependant, en raison du caractère froid des propos et de la participation gestuelle de l'allocutaire (LEO), il nous a paru pertinent de considérer l'extrait comme une dispute dilogale.

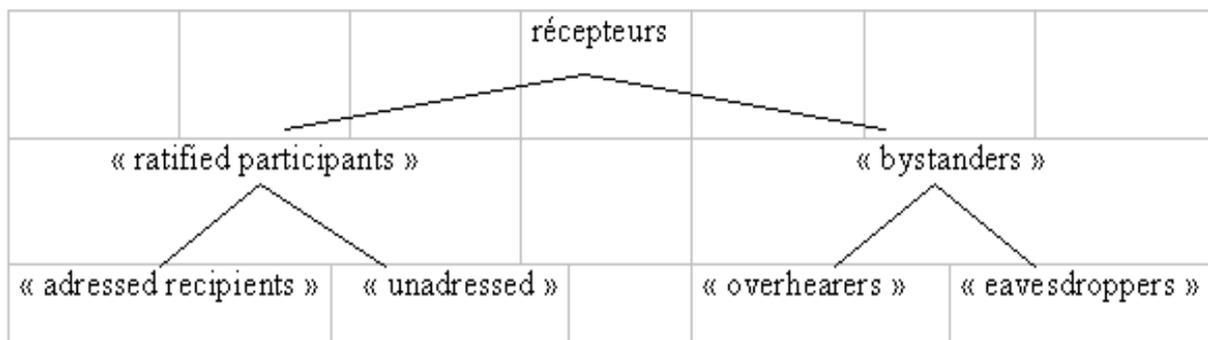
L'étude des cadres participatifs des disputes ne se limite pas aux dilogues. Les réflexions suivantes mettront en lumière des cadres participatifs plus complexes pour lesquels il sera nécessaire d'introduire des termes nouveaux pour désigner les différents statuts des participants.

### **2.2.3.2 La dispute trilogale**

L'analyse des disputes *trilogales* (= à trois participants) oblige à une réflexion approfondie sur le rôle des participants car, comme le soutient Kerbrat-Orecchioni [1995], le trilogue est

« conçu comme un échange communicatif, se déroulant au sein d'une triade, c'est-à-dire d'un ensemble de trois personnes existant en chair et os (trois « locuteurs » donc, plutôt que trois « énonciateurs », ces locuteurs pouvant tout de même à l'occasion se présenter comme des instances collectives mais fonctionnellement homogènes) ».

Reprenant les travaux de Goffman [1987], l'auteur examine à fond le rôle des trois participants et reconnaît un double statut au non-locuteur : *destinataire direct* (allocutaire) ou *destinataire indirect*. Elle propose également la schématisation suivante du *participation framework* de Goffman :



Dans son étude sur les cadres participatifs, Goffman proposait une distinction entre deux catégories de participants et regroupait d'un côté les participants « ratifiés » (*ratified participants*) et de l'autre côté les spectateurs (*bystanders*). Les participants « ratifiés » sont considérés comme *addressed* lorsque le locuteur s'adresse directement à eux ou bien comme *unaddresses* lorsqu'ils ne sont pas concernés par les propos du locuteur. En revanche, sous la catégorie des *bystanders* on regroupe les spectateurs des échanges qui n'interviennent pas verbalement. Le locuteur est conscient de leur présence dans l'espace interactionnel (*bystanders* et *overhearers*, c'est-à-dire des récepteurs « en surplus ») ou ignore complètement leur existence (*eavesdroppers*, les « épieurs »).

Les travaux sur le cadre participatif vont au-delà de ces définitions. Cependant, les études goffmaniennes et de Kerbrat-Orecchioni prennent en compte la dimension spatio-temporelle de l'interaction et s'adaptent très bien à l'analyse des conversations. Ainsi, dans les paragraphes qui suivent nous allons employer la terminologie de Kerbrat-Orecchioni, laissant de côté la distinction proposée par André-Larochebouvy [1984] entre interlocuteurs *de plein droit*, *légitimes*, *autorisés* et *improbables*.

Dans le classement des disputes trilogales du corpus, nous nous sommes également appuyés sur les travaux de Zamouri [1995] et de Caplow [1968] pour l'étude des coalitions dans les triades ainsi que sur les études de Traverso [1995] pour une analyse plus fine des échanges.

D'après Caplow la triade est « un système social comprenant trois éléments, liés entre eux pas une relation durable ». Ces éléments se divisent pour former une coalition de « deux contre un », la coalition étant « l'union de deux ou plusieurs acteurs qui adoptent une stratégie commune *pour faire échec* à d'autres acteurs dans le même système ». Les travaux de Caplow se réfèrent aux individus aussi bien qu'aux groupes. En revanche, notre étude se focalise uniquement sur l'individu, notamment sur les membres d'une famille. En ce sens, le surgissement des coalitions paraît encore plus évident puisqu'il n'est pas rare qu'au cours d'une dispute familiale on prenne le parti de quelqu'un. Cependant, les extraits analysés s'éloignent partiellement de cet avis.

Reprenant les études de Simmel<sup>65</sup> et Zamouri sur le rôle du troisième protagoniste dans une triade, nous examinerons justement le rôle du tiers dans les disputes trilogales de notre corpus. Comme le dit Zamouri, le tiers est

*« le participant d'une conversation triadique, qui se trouve à un moment donné de la conversation "en dehors" du couple d'antagonistes ; cela tout en sachant qu'un seul et même participant ne peut généralement pas occuper la position de tiers tout au long de la conversation : chacun des trois participants d'une conversation triadique est, en effet, susceptible d'être tiers à tout instant »* [Zamouri 1995 : 66].

Simmel, repris par Caplow, a attribué au tiers les rôles de *médiateur*, *tertius gaudens* et *despote*. Zamouri y ajoute celui de *modérateur*, conçu comme une variante de la fonction de médiateur.

Le troisième protagoniste d'une triade est un *médiateur* lorsqu'il empêche le déclenchement ou la relance du conflit. Il joue le rôle d'arbitre car il surveille à que la discussion se déroule de façon pacifique sans pour autant s'engager concrètement dans le débat. Le *modérateur* de Zamouri remplit plus ou moins la même fonction, bien que son but soit celui d'assurer la progression de la discussion, atténuant le conflit.

---

<sup>65</sup> Simmel développe pour la première fois la notion de « tiers » dans les articles de 1896 et de 1902.

Le *tertius gaudens* de Simmel tire profit d'un conflit existant pour satisfaire un intérêt personnel. Zamouri, de son côté, propose une définition plus nuancée car ce tiers ne « profite » pas du désaccord au sens strict du terme, mais il vise à « changer le thème de la discussion [...] ou encore à mettre fin à la conversation » [Zamouri 1995 :70].

Enfin, le *despote*, appelé *provocateur* par Zamouri, suscite le conflit intentionnellement pour acquérir une position dominante.

Les deux derniers types de *tiers* n'apparaissent pas dans notre corpus. En revanche, les figures de *médiateur* et *modérateur* seront analysées de manière approfondie et révéleront des différences par rapport aux travaux cités.

Les 12 extraits du corpus classés comme trilogaux ont mis en évidence les fonctions multiples du tiers. Nous précisons dès maintenant que, s'agissant de dispute entre deux antagonistes, dans la plupart de nos extraits le troisième protagoniste garde sa position tout au long des échanges.

Les études menées sur le corpus nous ont permis d'attribuer au tiers les trois fonctions suivantes :

- médiateur défenseur ;
- modérateur ;
- *bystander*

Le tableau ci-après rend compte de manière concrète du titre des extraits trilogaux du corpus ainsi que du rôle joué par la tierce personne dans la dispute.

TITRE DE L'EXTRAIT	RELATION DES PARTICIPANTS	FONCTION DU TIERS
1999_RH_DisputeQUESTIONNAIRE	parents-enfant	mère = médiateur défenseur
2000_TVB_DisputeENTERRE	sœurs	sœur aînée = modérateur
2000_TVB_DisputeREVENANT	couple + père-fille	mari = modérateur
2006_JVB_DisputeCOULOIR	parents-enfant	mère = médiateur défenseur
2006_JVB_DisputeTABLE	parents-enfant	mère = bystander
2006_NP_DisputeMAISON	mère-enfants	frère = médiateur défenseur
2006_NP_DisputeRETARD	mère-enfants	frère = bystander
2006_NP_DisputeFRAPPE	parents-enfant	père = médiateur défenseur
2009_NMF_DisputeHOMMEINVISIBLE	père-fille + copain	copain = bystander
2009_NMF_disputeFORGET	frères + ex mari	ex mari = médiateur défenseur
2009_NMF_DisputePROCHAIN	mère-fille + beau-frère	beau-frère = médiateur défenseur

Malgré son caractère trilogal, il nous a paru convenable de ne pas insérer dans le tableau l'extrait 2000\_TVB\_DisputeRESSUSCITE. La dispute se déroule ici entre père et fille, la nièce jouant le rôle du tiers. Or, nous considérons cet extrait comme un cas à part entière car Marion (la nièce) est un enfant qui défend à la fois le grand-père et la mère. Sa fonction de médiateur n'est pas due à un choix conscient mais, compte tenu de son âge, elle dérive des sentiments contradictoires (la joie et l'hostilité) qu'elle éprouve dans cette situation.

Quant aux autres extraits, nous désignons par le terme *médiateur défenseur* la personne qui, s'engageant dans la conversation par le verbal ou par l'action, se rallie à l'un des deux antagonistes et prend sa défense. Le but de son intervention est celui de clore la discussion. L'alignement du *médiateur défenseur* est verbalisé par une exhortation (5 cas sur 6) ou par l'acceptation d'une requête (1 seul cas) :

TITRE DE L'EXTRAIT	EXHORTATION	ACCEPTATION D'UNE REQUETE
1999_RH_DisputeQUESTIONNAIRE	MER ah:: <b>arrête de</b> l'embêter avec le travail (1.2) tu peux l` laisser un peu tranquille (0.4) il a le droit de s` détendre un peu: il a travaillé toute la journée	
2006_JVB_DisputeCOULOIR	MER <b>arrête de</b> te faire du mauvais sang comme ça ça sert à rien\	
2006_NP_DisputeMAISON	FRA c'est bon thierry <b>calme-toi</b> \	
2006_NP_DisputeFRAPPE	LUC maintenant <b>tu arrêtes</b> tu m'entends/ <(en criant) <b>tu arrêtes et tu te tais</b> BORDEL ta mère n'est pas une pute\ (.) et PERsonne n` s'est fait baiser d'accord/	
2009_NMF_disputeFORGET	NIG hein <b>détends-toi</b> léna:	
2009_NMF_DisputePROCHAIN		MAT <b>oké</b> j` vais chercher les clés euh:: je t'attends dehors/=

Comme le disait Grevisse [1964] l'impératif est « d'une façon générale, le mode du commandement, de l'exhortation, de la prière ». Parfois précédé ou suivi d'un terme d'adresse, il est adopté par le locuteur (ici, dans le rôle du *médiateur défenseur*) pour menacer

la face de l'interlocuteur, mettant ainsi fin à une dispute. Dans le cas de 2009\_NMF\_DisputePROCHAIN l'acceptation de la requête de la part du tiers équivaut à un alignement implicite avec l'un des participants, c'est-à-dire à sa défense dans la situation conflictuelle.

Le but du *modérateur* diffère de celui du *médiateur défenseur* car il ne vise pas à la résolution du conflit et il ne prend pas parti dans la dispute. Il essaie de faire progresser la discussion en invitant les antagonistes à revoir leur propre position et à prendre en compte le point de vue de l'adversaire :

TITRE DE L'EXTRAIT	
2000_TVB_DisputeENTERRE	LAU .h: elle a raison béa on peut pas le mettre à côté de maman/ [...] LAU mais tu dis n'importe quoi/
2000_TVB_DisputeREVENANT	ART arrête béa [...] ART c'est ton père

Le *modérateur* n'envisage pas l'identification d'un coupable et d'une victime. Il invite l'interlocuteur à la réflexion par l'emploi d'expressions modérées dans la forme plus que dans le contenu. L'aspect prosodique n'apparaît que marginalement dans ces transcriptions. Cependant, l'absence de lettres majuscules ou de références entre parenthèses témoigne d'une intervention qui se déroule sur un ton calme.

La dernière fonction remplie par le tiers est celle de *bystander*. Comme Kerbrat-Orecchioni [1990 : 86] le dit, les *bystanders* :

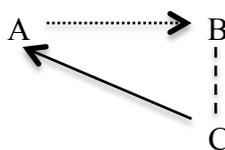
« font officiellement partie du groupe conversationnel, ainsi qu'en témoignent surtout « l'arrangement » physique de ce groupe, et le comportement non verbal de ses membres (distance et organisation proxémique, configurations posturales, réseau des regards, intensité vocale) ».

Trois des extraits examinés (2006\_JVB\_DisputeTABLE ; 2006\_NP\_DisputeRETARD ; 2009\_NMF\_DisputeHOMMEINVISIBLE) l'un des participants est présent physiquement dans la scène, bien qu'il n'intervienne pas verbalement dans la dispute. Pourtant, la direction du

regard aussi bien que les gestes confirment le fait qu'il écoute la discussion entre les deux autres antagonistes.

Différemment des travaux cités, les coalitions qui surgissent tout au long des disputes trilogales de notre corpus ne sont que partielles : on les trouve lorsque le tiers joue le rôle de *médiateur défenseur* et d'une manière moins évidente du *modérateur*. En revanche, elles disparaissent lors d'une triade composée de deux antagonistes et un *bystander*.

Du point de vue de la gestion des échanges, nous avons remarqué qu'au moment où le *médiateur défenseur* s'insère dans l'interaction, le schéma suivant apparaît :



La conversation principale se déroule entre le locuteur (A) et l'allocutaire (B). Le tiers (C) que dans ce cas joue le rôle du *médiateur défenseur* s'insère au cours des échanges et s'adressant au locuteur (A) prend la défense de l'allocutaire (B).

Ainsi, reprenant les exemples du premier tableau, nous montrerons en détail ce qui se passe au cours des diverses interactions.

Dans l'extrait 1999\_RH\_DisputeQUESTIONNAIRE PER, ouvrier dans une usine, pose à son fils (FRA) plusieurs questions sur un questionnaire que ce dernier, stagiaire à la DRH de la même usine, a soumis à tous les ouvriers. Maintes fois FRA invite son père à ne pas s'inquiéter pour les réponses données. Cependant PER enchaîne à nouveau :

```
PER cette histoire d'horaire qu'il faut analyser qu'il faut machin  
  (0.5) j` suis pas très sûr de moi=  
FRA =papa tu veux pas parler d'aut` chose un peu  
MER ah:: arrête de l'embêter avec le travail (1.2) tu peux l` laisser un  
  peu tranquille (0.4) il a le droit de s` détendre un peu: il a  
  travaillé toute la journée  
PER (1.4) hmm\ ((PER baisse la tête))66
```

---

<sup>66</sup> Dans ce tour nous considérons *hmm* comme un marqueur d'accord pour la prosodie et le mimo-gestuel qui accompagnent sa production verbale. Comme le dit Kerbrat-Orecchioni [2004] la valeur polysémique de *hmm* varie, en effet, en fonction de ses caractéristiques prosodiques.

FRA prend la parole à la ligne 3 pour reprocher de manière implicite PER. Le *médiateur défenseur* (MER) s'aligne à son tour et s'adressant à son mari (lignes 4-6) défend FRA. PER (ligne 7) accepte le reproche de ses interlocuteurs après une longue pause.

De même, dans l'extrait 2006\_JVB\_DisputeCOULOIR, le *médiateur défenseur* enchaîne après l'intervention du locuteur A :

```
ELI et:: ils vont rien faire ils vont pas le chercher/
(1.0)
PER ils ont pris mon téléphone s'il arriverait quelque chose on serait
prévenus
(1.9)
ELI °super°
(0.7)
MER arrête de te faire du mauvais sang comme ça ça sert à rien\
(0.9)
ELI ça sert à rien
(1.9)
ELI °faites° CHIer
```

Sachant que PER est allé à la police pour déclarer la disparition de son fils, ELI lui pose des questions (ligne 1) à laquelle PER répond (ligne 3) après une longue pause. Cependant, ses mots ne satisfont pas ELI qui réagit par l'ironie (ligne 6). MER prend la parole tout suite après ELI prenant implicitement la défense de son mari (ligne 8). Différemment de l'extrait précédent, ici le locuteur A (ELI) n'accepte pas l'exhortation de MER et réagit répétant les derniers mots de MER (ligne 10), et complétant son intervention par une insulte (ligne 12).

Nous retrouvons la même gestion des échanges dans 2006\_NP\_DisputeMAISON :

```
THI qu'est-ce qu'il venait de foutre ici=
PAS =mais aRREte/ c'est juste pour savoir combien la maison vaut/ c'est
tout\
THI on n'en a rien à x/ de combien vaut la maison\ on la vend pas tu
COMPRENDS ÇA/ hein/ on la vend PAS/
(0.3)
THI hein/ (.) alors: t' arrête de faire ta p'tite GAMINE parce que: de tes
p'tits projets à la con là on n'en a RIEN à fout'=
FRA c'est bon thierry calme-toi\
THI mais putain c'est c'est elle n'a pas le droit de vendre la maison
c'est à nous/ (.) elle est à nous/ (.) papa nous l'a fiée à nous/ (.)
t' as rien à voir avec cette maison\
```

La dispute a lieu entre mère (PAS) et fils (THI). Aux lignes 2-3 PAS répond à la question de THI qui manifeste une agressivité verbale très marquée (ligne 1) et essaye d'éviter le déclenchement de la dispute. THI rebondit reprenant les mots de la mère (ligne 4) et l'insulte (ligne 7). C'est à ce point que le *médiateur défenseur* (FRA) intervient pour inviter THI au calme (ligne 9) et son intervention suscite le dissentiment de l'allocutaire.

Cela n'est pas le cas de l'extrait 2009\_NMF\_DisputeFORGET :

GUL AH: léna tu tombes bien\ une pression amicale néanmoins décidée:/ on m'a encouragé à offrir ma chambre à NIGEL/ pour son séjour ici sous prétexte qu'elle se situe euh:: je cite géographiquement plus prêt de vot'e progéniture\ moi c'est pas que ça me coûte tu me connais: je voudrais pas que ça m'interdise de te fournir des lettres INSULTANTES à son égard lors de votre p'tit procès conjugal  
(0.5)  
GUL excuse-moi nigel mais:\

LEN gulbène j' te permets plus de faire des blagues sur mon divorce d'accord/  
(0.6)

GUL d'accord/  
NIG hein détends-toi léna:

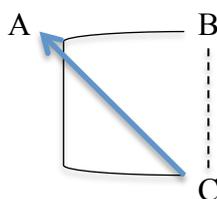
GUL ironise (lignes 1-6) sur la relation conflictuelle qui lie Léna (LEN) à son ex-mari (NIG). LEN n'apprécie pas cette attitude dérisoire et empêche son frère de continuer son discours (lignes 9-10). Après l'acceptation de GUL (ligne 12), NIG s'insère dans la conversation en prenant la parole en défense de GUL (ligne 13).

Les deux derniers cas examinés montrent une différente structure de la gestion des tours de parole. Au cours de la dispute entre mère et fils de 2006\_NP\_disputeFamilleFRAPPE, PAS agresse physiquement son fils (THI) qui vient de frapper très violemment le frère. LUC, le père, assiste en tant que tiers à la dispute :

PAS <(en criant) pourquoi tu l'as frappé:>  
THI <(en criant) mais lâche-moi sale pute (0.9) et toi tu t'es fait baiser elle t'a tout pris et tu t'es laissé faire\ c'est une pute/>  
LUC maintenant tu arrêtes tu m'entends/ <(en criant) tu arrêtes et tu te tais BORDEL ta mère n'est pas une pute\ (.) et PERsonne n' s'est fait baiser d'accord/  
(22.1)  
LUC on est ici ça n'a pas marché c'est tout\

A la ligne 2 THI s'adresse d'abord à la mère en l'insultant brutalement et après une pause de 0,9 seconds il change d'allocutaire. La deuxième partie de son discours (lignes 2-3) concerne en effet le père. LUC réagit violemment aux graves accusations du fils (lignes 4-6) et après une très longue pause le même locuteur, que dans ce cas a joué le rôle du *médiateur défenseur*, prend le tour une dernière fois (ligne 8) pour rétablir le calme.

Du point de vue de la gestion des tours de parole, au cours de ce trilogue le locuteur A s'adresse à deux allocutaires (B, C). C, qui joue le rôle du tiers dans la dispute entre A et B, s'aligne à B contrastant les propos de A. Nous avons donc le schéma suivant :



Dans le dernier extrait examiné (2009\_NMF\_DisputePROCHAIN) le *médiateur défenseur* (C) s'adresse uniquement à B.

ANN (locuteur A) est en train de se disputer avec sa fille, LEN (allocutaire B). MAT interrompt involontairement la conversation et LEN en profite :

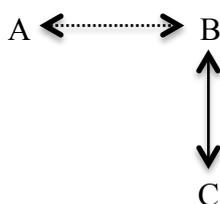
```

LEN (0.3) mathias tu peux m'emmener main'nant à la gare/
MAT (0.4) c'est: opération évacuation là/
LEN (0.3) discrètement=
ANN =tu vas faire ça/ (0.5) not'e car part à trois heu::res/ (0.5)
LEN ben je te laisse expliquer à tes p'tits enfants que t' as mis leur
mère à la porte/
ANN (2.1) tu compliques toujours tout\
(1.6)
MAT oké j' vais chercher les clés euh:: je t'attends dehors/=
LEN =attends euh tu peux monter prendre mon sac là-haut que je veux pas
croiser les enfants/
(4.1)
ANN tu peux PAS faire l'enfant comme ça toute ta vie: (0.9)
LEN la discussion est close entre nous maman (0.9) t' as toujours pris l'
parti d' nigel/ (0.7) le parti de l'ordre en fait\

```

LEN fait une requête à MAT (ligne 1) qui répond par une demande d'explication (ligne 2). A la ligne 3, LEN satisfait la demande de MAT et ANN enchaîne tout de suite après (ligne 4) pour empêcher implicitement LEN de partir. La dispute entre ANN et LEN reprend par une série d'échanges accusatoires (lignes 5-7). En 8, MAT accepte la requête de LEN (ligne 1), qui, à ce point de la conversation, avance une autre requête (lignes 9-10). Après une très longue pause (ligne 11), le trilogue se transforme à nouveau en dialogue : ANN reproche une attitude enfantine à LEN (ligne 12), qui rebondit en accusant sa mère (lignes 13-24).

Au moment de l'intervention du tiers, nous avons ce schéma interlocutif :



A partir de l'étude de Traverso [1995] sur la gestion des échanges dans un trilogue nous avons relevé les schémas interlocutifs des disputes trilogales du corpus. Dans son article, Traverso distingue trois typologies principales d'échanges :

- un locuteur, deux allocutaires ;
- un locuteur, un allocutaire ;
- deux « locuteurs », un allocutaire.

La gestion des tours dans les disputes trilogales au moment de l'intervention du *médiateur défenseur* se déroule suivant les deux premières typologies d'échange. La troisième catégorie, présentant deux interventions initiatives co-orientés ou bien un cas de porte-parole, ne se vérifie pas dans le corpus. Il en est de même pour les triades composées d'un tiers *modérateur* : ce tiers s'adresse à la fois au locuteur A et à l'allocutaire B (2000\_TVBDisputeENTERRE) ou bien directement à l'allocutaire B (2000\_TVBDisputeREVENANT). Les deux cas peuvent ainsi se classer dans les mêmes typologies que les précédents.

L'intervention du tiers, qu'il soit *médiateur défenseur* ou *modérateur* ne suscite pas toujours les mêmes réaction dans l'interaction. En ce sens, l'étude des extraits a révélé que le locuteur A à qui le tiers s'adresse réagit par l'acceptation ou par le refus de la proposition du tiers. Sur 8 extraits analysés, 2 extraits montrent l'acceptation de la part du locuteur A, dans 4 extraits ce dernier verbalise son refus et dans deux extraits le découpage de la scène ne permet pas de saisir la réaction du locuteur.

TITRE DE L'EXTRAIT	ACCEPTATION	REFUS	SCÈNE COUPÉE
1999_RH_DisputeQUESTIONNAIRE	X		
2000_TVB_DisputeENTERRE		X	
2000_TVB_DisputeREVENANT		X	
2006_JVB_DisputeCOULOIR		X	
2006_NP_DisputeMAISON		X	
2006_NP_DisputeFRAPPE			X
2009_NMF_disputeFORGET			X
2009_NMF_DisputePROCHAIN	X		

L'acceptation de la part du locuteur est verbalisée par l'emploi de *hmm* (1999\_RH\_DisputeQUESTIONNAIRE) ou bien, sans recourir aux marqueurs discursif, complétant l'intervention du tiers (2009\_NMF\_DisputePROCHAIN). En revanche, le refus est formulé répétant les mots du tiers (2006\_JVB\_DisputeCOULOIR), faisant semblant d'ignorer son intervention (2000\_TVB\_DisputeENTERRE ; 2000\_TVB\_DisputeREVENANT) et encore en l'agressant verbalement (2006\_NP\_DisputeMAISON).

L'analyse des disputes trilogales représente un point de départ valide pour les recherches sur les polylogues. Comme le disent Traverso et Grosjean [1997 : 52] :

*« Les problèmes posés par l'étude des trilogues (phénomènes de co-locution), mécanismes de sélection et de hiérarchisation des différents destinataires, sélection du "prochain locuteur", apparition des coalitions (phénomènes de rejet et de branchement du tiers, etc.) sont démultipliés dans les polylogues en raison, en particulier, de l'extrême mobilité des cadres participatifs ».*

Le paragraphe suivant est consacré à l'analyse des disputes polylogales du corpus. Nous essayerons de proposer une classification à partir des typologies que Traverso et Grosjean [1997] identifient dans leur travail sur les polylogues et que prennent en compte le nombre des participants, la présence ou l'absence d'une focalisation, le type de focalisation et son rapport à l'action.

### 2.2.3.3 La dispute polylogale

Reprenant la définition de *trilogie* proposée par Plantin et Kerbrat-Orecchioni [1995], Grosjean et Traverso [1997 : 52] définissent le polylogue comme « une situation réunissant plus de trois participants en chair et os » autorisés à « “se détacher” de l’interaction en cours, à condition que certains autres se chargent de sa maintenance ». En ce sens, « dans les polylogues, l’interaction a de surcroît la possibilité “d’essaimer”, c’est-à-dire donner naissance à plusieurs interactions parallèles ». Cette coexistence d’interaction se trouve rarement dans notre corpus, regroupant plutôt des conversations polylogales à focalisation collective.

L’étude de la focalisation, fondamentale lorsqu’on a affaire à des polylogues, est abordé pour la première fois par Goffman [1961 : 7] qui écrit à ce propos :

*« Focused interaction occurs when people effectively agree to sustain for a time a single focus of cognitive and visual attention, as in a conversation, a board game, or a joint task sustained by a close face-to-face circle of contributors ».*

En ce sens, la focalisation est strictement liée au déroulement temporel de l’interaction et aux actions en cours. Traverso et Grosjean distinguent trois types principaux de focalisations, divisées en sous-types :

- 1) Absence de focalisation collective ;
- 2) Existence de focalisation collective ;
- 3) Polyfocalisations.

L’absence de focalisation collective (1) a lieu lorsque les individus sont réunis au niveau auditif et visuel « sans que cette réunion ne soit la raison d’être de leur présence ». Dans cette situation les individus ne sont pas engagés dans la même conversation ; ils se retrouvent dans une situation d’absence totale de focalisation (1.1.) où aucune contrainte d’engagement n’est imposée ou bien dans un *état de parole ouvert* à la manière de Goffman. Dans ce deuxième cas Traverso et Grosjean [1997 : 56] parlent de *présence de focalisation diverses* (1.2.) et décrivent la situation suivante :

*« Lorsqu’un participant lance un énoncé, il lui est pourtant nécessaire de mobiliser (terme d’adresse) son interlocuteur choisi pour éviter que son essai ne tombe à plat ou ne soit reçu*

*par un interlocuteur non choisi pour éviter que son essai ne tombe à plat ou ne soit reçu par un interlocuteur non choisi. En cas d'échange, les autres ont un statut d'auditeurs légitimes, de destinataires non adressés mais plus ou moins fortement ratifiés ».*

Bien que présentant des scissions thématiques ou du cadre participatif, l'existence de focalisation collective (2) prévoit l'engagement des participants dans l'interaction, qu'il s'agisse de réunions dans un cadre formalisé (2.1.) ou non formalisé (2.2.). De même, les polyfocalisations (3) se caractérisent par l'engagement des participants dans différentes interactions. Les polyfocalisations structurelles (3.1.), typiques du cadre professionnel, obligent les participants à hiérarchiser les interactions pour les gérer au mieux. Par contre, les polyfocalisations émergentes représentent des conditions passagères demandant l'attention aux participants.

Compte tenu du nombre des participants et du surgissement de plusieurs foyers d'attention, l'analyse du polylogue s'avère très complexe. A la suite de Traverso et Grosjean, nous allons donc nous concentrer uniquement sur les échanges paroliens des interactants. La perspective adoptée est une perspective en coupe<sup>67</sup> de moments d'interaction et notamment du moment où les participants s'engagent dans la conversation produisant la naissance d'un polylogue.

L'étude sur la focalisation de Traverso et Grosjean nous sert de point de départ car, en général, les disputes polylogales du corpus révèlent l'existence d'une focalisation collective. De plus, s'agissant d'une situation conflictuelle, il est rare de trouver le « conversational schism » de Sacks, Schegloff et Jefferson [1974 : 713]. La division en plusieurs fils d'échanges, en effet, est typique des conversations quotidiennes informelles à plusieurs participants. Cependant, elle n'a presque jamais lieu lorsqu'on a affaire à une situation conflictuelle, du moins au cinéma. Ce qui est intéressant est donc de voir comment les participants s'alignent et participent au déroulement de l'interaction. Les analyses ont mis en évidence qu'au cours des 9 cas répertoriés, la focalisation collective sur le thème central de la dispute a lieu :

- après l'introduction du thème de la part d'un locuteur :

(1999\_RH\_DisputeCETTETAULE, SYL lignes 24-28)

(1999\_RH\_DisputeVIRE, MAR lignes 1-6)

---

<sup>67</sup> Traverso et Grosjean [1997] introduisent l'idée de perspective *en coupe* ou *en durée*. La perspective « en coupe » se focalise sur un moment précis de l'interaction, alors que la perspective « en durée » est orientée vers l'ensemble de l'interaction.

- (2000\_TVB\_DisputeROND, BEA ligne 8)
- (2003\_PF\_DisputeCAROTTES, SIM lignes 97-98)
- (2008\_CDN\_DisputeINVRAISEMBLABLE, HEN lignes 1-2)
- (2009\_NMF\_DisputePROFITENT, FRE ligne 29)

- par l'intervention réactive de l'un des allocutaires :

- (1999\_RH\_DisputeCOUSCOUS, FRA lignes 34-36)
- (2003\_PF\_disputePOSTIT, DAV lignes 11-13)
- (2009\_MF\_DisputeBISTROT, MAR lignes 77-78)

Dans 6 extraits du corpus, le thème qui occasionnera ensuite la dispute est abordé de manière explicite par un locuteur qui invite les autres participants à s'engager dans l'interaction. Cette sollicitation se produit :

- par une question directe adressée à un participant ratifié :

- ex.1 SYL qu'est-ce que t` en penses frank/ (1999\_RH\_DisputeCETTETAULE)
- ex.2 MAR et ça te fais rien qu'on soit tous en train de se battre pour TOI:/= (1999\_RH\_DisputeVIRE)
- ex.3 BEA >pourquoi tu nous as pas dit qu'il était là hein/< (2000\_TVB\_DisputeROND)
- ex.4 FRE tes enfants te tyrannisent tu t'en aperçois même pas/ (2009\_NMF\_DisputePROFITENT)

- par une proposition adressée à l'ensemble des participants :

- ex.5 SIM mais surtout à (.) à max et david (1.5) c'est tellement bon de vous voir réunis ici franchement nous on n'y croyait plus hein papa/ (2003\_PF\_DisputeCAROTTES)
- ex.6 HEN depuis six ans vous accepté ce truc (.) INVraisible (0.6) que c'est elizabeth qui dit la loi (2008\_CDN\_DisputeINVRAISEMBLABLE)

La sollicitation d'un participant s'effectue par l'emploi du pronom personnel *tu*, renforcé parfois d'un terme d'adresse, tel que le prénom du participant (ex. 1). Les participants ratifiés *unaddressed* et les *bystanders* qui partagent le même cadre participatif s'autosélectionnent pour intervenir dans la suite de la conversation. En revanche, les exemples 5 et 6 montrent comment le locuteur autorise les autres participants à s'insérer dans les échanges conversationnels par l'emploi du pronom personnel *vous*. Son discours, en effet, n'est pas adressé à une personne en particulier, mais plutôt à l'ensemble des participants.

Concernant les 3 derniers cas, c'est l'intervention réactive de l'allocutaire qui contient le thème central de la dispute. Ce thème est annoncé par le biais d'un reproche :

ex.7 FRA (0.3) t` ouvres RIEN DU TOUT parce que >moi on m'embauche toi  
on t` jette< (1999\_RH\_DisputeCOUSCOUS)

ex.8 DAV c'est quoi ton problème si t` as quelquechose à dire dis-le en  
face pour une fois oui je gagne de l'argent et alors/ (.) j'ai  
jamais empêché d'en gagner:/ (2003\_PF\_disputePOSTIT)

ex.9 MAR même si tu ne t'entendais pas avec papa je te demande de  
respecter sa mémoire au moins hein dans sa maison  
(2009\_MF\_DisputeBISTROT)

Après le reproche, les participants ratifiés *unaddressed* interviennent par auto-sélection pour prendre position en défense de quelqu'un (ex. 7, 8, 9) ou pour proposer le changement du sujet de la conversation (ex. 9).

Ce que l'on a remarqué dans l'étude des disputes polylogales est l'existence d'une focalisation collective. La dispute, se déroulant d'abord entre deux ou trois participants, provoque ensuite l'engagement de tous les participants du cadre participatif qui s'autosélectionnent pour intervenir dans l'interaction. La présence de plusieurs participants a souvent pour conséquence la naissance de coalitions. A partir de l'étude de Kerbrat-Orecchioni et Bruxelles [2004], nous avons recherché dans les disputes polylogales du corpus les marqueurs verbaux de coalition. La gestualité représente sans aucun doute un autre paramètre pour relever les coalitions. Cependant, compte tenu de la nature linguistique de notre étude, il nous a paru intéressant de focaliser l'attention uniquement sur les échanges verbaux. Ainsi, 8 des 9 extraits analysés plus haut seront repris pour parvenir à une classification exhaustive des marqueurs verbaux de coalition. Dans l'extrait 1999\_RH\_DisputeCETTETAULE aucune coalition n'a été relevée.

Reprenant l'étude citée de Bruxelles et Kerbrat-Orecchioni [2004], nous précisons que dans le corpus l'existence de coalitions se manifeste par l'emploi d'un pronom personnel et aussi par une certaine coopération des participants dans le *speech act*, comme indiqué dans le schéma suivant :

TITRE DE L'EXTRAIT	PRONOM PERSONNEL		ASSISTANCE DANS LE <i>SPEECH ACT</i>	
	on/ nous	vous	Intervention	Répétition
1999_RH_DisputeVIRE	et ça te fais rien qu' <b>on</b> soit tous en train de se battre pour toi:/= (MAR, lignes 5-6)			
1999_RH_DisputeCOUSCOUS		non mais attends frank (0.5) mais <b>vous</b> vous entendez parler là (OLI, ligne 50)		
2000_TVB_DisputeROND			(LAU s'adressant à CLA, ligne 16) il t'a dit c` qu'il voulais t:/  (LOU répondant à LAU, ligne 18)  voir mes filles (1.1) c'est un crime/	
2003_PF_DisputeCAROTTES	mais surtout à (.) à max et david (1.5) c'est tellement bon de vous voir réunis ici franchement <b>nous on</b> n'y croyait plus hein			

	papa/ (SIM, lignes 97-98)			
2008_CDN_ DisputeINVRAISEMBLABLE		depuis six ans <b>vous</b> accepté ce truc (.) INVraisiblemblable (0.6) que c'est elizabeth qui dit la loi (HEN, lignes 1-2)		
2009_NMF_DisputePROFITENT				MER bon allez les filles on se dépêch e il est [onze heures et demi (.)] GUL [allez on se dépêch e ] il est onze heures et demi hein/=
2003_PF_disputePOSTIT		et pourquoi pas du saut à l'élastique pendant que <b>vous</b> y êtes/ (MAX, ligne 7)		
2009_MF_DisputeBISTROT		parce que sans l'argent qu'il t'a donné je pense que <b>vous</b> aviez des difficultés à monter ton bistrot (.) ça au moins tu peux le reconnaître (MAR, lignes 90-92)		

L'emploi des pronoms personnels *on/nous* et *vous* révèle l'inclusion ou l'exclusion du locuteur dans le groupe coalisé. Dans les extraits 1999\_RH\_DisputeVIRE et

2003\_Pf\_DisputeCAROTTES les locuteurs (MAR et SIM) se sentent partie prenante de la coalition : le pronom *on*, en effet, parfois renforcé par *nous*, en souligne l'intégration. En revanche, le pronom *vous* marque la distance entre le locuteur et ses allocutaires. Le locuteur tient à se distinguer des autres et manifeste son désaccord par le biais d'un reproche qu'il adresse au groupe coalisé. Dans le cas de 2009\_MF\_DisputeBISTROT le locuteur s'adresse explicitement à une deuxième personne, un « tu ». Cependant, sa proposition fait référence à un couple, d'où le « vous » mis en relief.

La coalition entre les participants se manifeste également sous forme d'assistance<sup>68</sup> dans le *speech act*. Cette assistance se produit par l'intervention d'un allocutaire qui prend la parole à la place d'un autre allocutaire ou par la répétition des derniers mots dans la proposition formulée par le premier allocutaire. En particulier, au cours de l'extrait 2000\_TVB\_DisputeROND LOU répond à la place de CLA à la question posée par LAU. Ce faisant, il manifeste une coalition avec le premier allocutaire (CLA) auquel, en réalité, la question était adressée. Dans le cas de 2009\_NMF\_DisputePROFITENT la répétition des mêmes segments verbaux de la part du deuxième allocutaire montre sa volonté de rejoindre le discours à l'apparence ironique de l'autre participant.

Comme le disent Kerbrat-Orecchioni et Bruxelles [2004], l'analyse des polylogues met en évidence que le principe de base de toute conversation est le dialogue. Dans notre corpus, en effet, les disputes qui engagent plusieurs participants se déroulent principalement entre deux personnes et c'est justement autour d'eux qui se construisent les coalitions.

L'analyse sur les disputes trilogales et polylogales nous a permis d'aborder une toute première étude sur les rôles des participants que nous allons développer de manière approfondie au cours des paragraphes suivants. À côté des participants « protagonistes », c'est-à-dire ceux qui coopèrent dans le déroulement de la dispute, on trouve les tiers qui s'insèrent parfois dans la conversation.

#### **2.2.4 Le lieu de la dispute**

Dans l'analyse d'une situation communicative, le cadre spatial influence le déroulement de l'interaction, surtout si l'on a affaire à une dispute : elle sera plus discrète dans un espace *public* et bruyante dans l'espace *privé*.

---

<sup>68</sup> Le terme « assistance » désigne la coopération qui s'instaure entre deux participants au cours d'une conversation conflictuelle lorsqu'ils se coalisent contre un troisième participant. Cette forme d'aide se manifeste au niveau lexical aussi bien qu'au niveau pragmatique.

L'espace *public* ou lieu public impose nécessairement des contraintes aux interactants pour la disposition spatiale et la fonction institutionnelle. Concernant la disposition spatiale, le « face à face » encourage le développement d'une dispute plus qu'une disposition en cercle ou latérale des participants. Quant à la fonction institutionnelle de l'espace public, le restaurant, un café, les magasins et de manière plus remarquable l'hôpital et le palais de justice obligent les interactants à adopter un certain comportement social et langagier. En revanche, dans l'espace *privé* les participants bénéficient d'une majeure liberté d'expression et d'action : le registre employé au cours d'une conversation (et bien entendu d'une dispute) est familier, le choix du vocabulaire moins soigné et les règles de comportement à suivre baissent.

La plupart des disputes du corpus (31 sur 43) se déroulent dans un lieu privé, comme le montre le tableau suivant :

<b>Titre du film</b>	<b>Titre de l'extrait</b>	<b>Lieu de la dispute</b>
RH	1999_RH_DisputeQUESTIONNAIRE	espace public = restaurant
RH	1999_RH_DisputeTAULE	espace privé = maison sœur (cuisine)
RH	1999_RH_DisputeCOUSCOUS	espace privé = maison parents (salon)
RH	1999_RH_DisputeVIRE	espace public = usine
TVB	2000_TV_B_DisputeTANGO	espace privé = maison (salon)
TVB	2000_TV_B_DisputeRESSUSCITE	espace public = école (cour)
TVB	2000_TV_B_DisputeREVENANT	espace privé = maison (entrée/cuisine)
TVB	2000_TV_B_DisputeROND	espace public = escalier de l'immeuble
TVB	2000_TV_B_DisputeENTERRE	espace privé = escalier
ATP	2001_ATP_DisputeGROSSEVOITURE	espace public = pompe à essence
ATP	2001_ATP_DisputeEMMENE-MOIHOPITAL	espace public = forêt
ATP	2001_ATP_DisputeYATROPDECHOSES	espace privé = voiture dans la rue
ATP	2001_ATP_DisputeDEFONCAIS	espace privé = voiture
ATP	2001_ATP_DisputeCESTTOIPEUR	espace public = forêt
PF	2003_PF_DisputeCAROTTES	espace privé = maison (salle à manger)
PF	2003_PF_DisputePROMESSES	espace public = hôpital
PF	2003_PF_DisputeORDURE	espace public = restaurant (cour)
PF	2003_ATP_DisputeCESTDETAFAUTE	espace public = rue
PF	2003_PF_DisputeCESTQUOICA	espace privé = maison (salon)
JVB	2006_JVB_DisputeCOULOIR	espace privé = maison (couloir)
JVB	2006_JVB_DisputeTABLE	espace privé = maison (cuisine)

NP	2006_NP_DisputeMAISON	espace privé = maison (salon)
NP	2006_NP_DisputeRETARD	espace privé = maison (salon)
NP	2006_NP_DisputeDEJEUN	espace privé = maison (cuisine)
NP	2006_NP_DisputeDEBROUILLE	espace privé = maison (cour)
NP	2006_NP_DisputeFRAPPE	espace privé = maison (salon)
CDN	2008_CDN_DisputeJAIGAGNE	espace privé = maison (jardin)
CDN	2008_CDN_DisputeINVRAISEMBLABLE	espace privé = maison (cuisine)
CDN	2008_CDN_DisputePECHES	espace privé = maison (couloir)
MF	2009_MF_DisputeFUSEEDETINTIN	espace privé = maison (jardin)
MF	2009_MF_DisputePAIN	espace privé = maison (cuisine)
MF	2009_MF_DisputeNAPPE	espace privé = maison (salle à manger)
MF	2009_MF_DisputeBISTROT	espace privé = maison (salle à manger)
MF	2009_MF_DisputeBAGARRE	espace privé = maison (jardin)
MF	2009_MF_DiputeCETTELOUISE	espace public = restaurant
NMF	2009_NMF_DisputePROFITENT	espace privé = maison (jardin)
NMF	2009_NMF_DisputePROCHAIN	espace privé = maison (cuisine)
NMF	2009_NMF_disputeFORGET	espace privé = maison (jardin)
NMF	2009_NMF_DisputeSORRY	espace privé = maison (chambre)
NMF	2009_NMF_DisputePOUF	espace privé = maison (chambre)
NMF	2009_NMF_DisputeHOMMEINVISIBLE	espace privé = maison (salle à manger)
NMF	2009_NMF_DisputeETOUFFEE	espace privé = maison (cuisine)

La différence remarquable entre nombre de disputes privées et publiques souligne le caractère intime de la situation conflictuelle analysée et confirme la devise souvent employée dans ce cas, « on lave son linge sale en famille » ou plutôt, compte tenu des extraits, dans les pièces de la maison. En ce sens, des précisions s'imposent. Nous définissons espace *public* un lieu accessible à toute personne n'appartenant pas à la famille dont il est question : le restaurant, l'école, l'hôpital, la rue et la forêt et l'escalier d'un immeuble sont inclus dans cette catégorie. L'espace *privé*, par contre, regroupe les pièces d'une maison, son jardin, l'intérieur d'une voiture, c'est-à-dire un lieu susceptible d'accueillir uniquement les personnes autorisées à participer à l'échange conflictuel.

Le repérage des éléments constitutifs d'une situation communicative, ici du conflit, prépare le terrain pour une analyse plus détaillée des disputes du corpus qui sera développée par la suite. Les prochains paragraphes se focaliseront sur l'organisation séquentielle des disputes (ouverture, développement, clôture), alors que le dernier paragraphe de ce chapitre portera sur un cas typique d'affrontement direct, que nous considérerons comme représentatif de la présente étude des disputes familiales au cinéma.

## 2.3 Organisation séquentielle d'une dispute familiale

Qu'il s'agisse d'une dispute occasionnelle ou structurante, retenue ou manifeste, toute dispute qui se produit au cours d'une interaction se caractérise par un déroulement séquentiel<sup>69</sup> composé d'une ouverture, un corps central ou développement et une clôture. Cependant, l'analyse des extraits du corpus a révélé que l'ouverture d'une interaction<sup>70</sup>, c'est-à-dire le moment où les participants prennent contact ne correspond pas nécessairement à l'ouverture de la dispute. Cela détermine un décalage au niveau du corps de l'interaction. En d'autres termes, si l'ouverture de l'interaction ne coïncide pas avec l'ouverture de la dispute, ce sera dans la phase de développement de l'interaction que l'on trouvera l'ouverture de la dispute. Par contre, les extraits ont révélé une superposition constante entre clôture de l'interaction et clôture de la dispute.

Dans les paragraphes qui suivent nous nous concentrerons sur la dispute. Par conséquent, les notions d'ouverture, développement et clôture feront uniquement référence à ce moment de l'interaction.

### 2.3.1 Ouverture

Les nombreux travaux linguistiques consacrés à l'ouverture des interactions authentiques<sup>71</sup> montrent que cette séquence, dont la fonction est d'assurer la mise en route de la communication, est très ritualisée. Elle comporte les salutations, un élément essentiel se réalisant verbalement (« Salut », « Bonjour », « Bonsoir », etc.) à l'aide de gestes expressifs (sourire, inclinaison de la tête) et non verbalement, sans ou avec contact physique entre les participants (poignée de main, etc.). Cependant, notre corpus prenant en compte des situations fictionnelles le début d'une dispute ne coïncide pas forcément avec le début de la scène. Par conséquent, les répliques d'ouverture d'une communication conflictuelle contiendront très rarement les salutations. Elles se caractérisent plutôt par la présence d'une question en intervention initiale ou réactive, d'un reproche ou d'un propos ironique, trois éléments qui entraînent l'agression verbale typique des situations conflictuelles.

Dans l'analyse qui suit nous allons examiner comment les participants entrent en conflit, c'est-à-dire quels actes de langage se mettent en place pendant l'ouverture d'une dispute

---

<sup>69</sup> Nous précisons que le terme *organisation séquentielle* employé dans ce contexte s'inspire des travaux d'analyse conversationnelle et, bien que nous partageons la façon d'affronter la question de Auger et Moïse [2008], notre organisation séquentielle ne coïncide pas avec les étapes séquentielles élaborées par les auteurs cités.

<sup>70</sup> Dans notre travail l'ouverture d'une interaction coïncide avec le début de la scène.

<sup>71</sup> Schegloff [1973], Traverso [2009].

familiale. Dans ce but, nous nous focaliserons sur les deux premières répliques de chaque dispute du corpus.

Acte de langage	Demander	Ordonner	Accepter	Réfuter	Offrir	Reprocher	Accuser	Informar	S'excuser	Expliquer
Int. initiale	20	1	0	0	1	5	0	3	1	8
Int. réactive	11	0	2	11	0	4	1	0	0	6

Les scènes de dispute du corpus s'ouvrent principalement par un questionnement (20 occurrences sur 43 scènes), 8 scènes par une explication et, en moindre mesure, par un reproche (5 occurrences), un ordre (1 occurrence), une proposition (1 occurrence), une reconnaissance de culpabilité (1 occurrence) et une communication d'informations (3 occurrences).

L'acte de demander, très fréquent en position initiale se retrouve également en intervention réactive et concerne des renseignements, des explications, des précisions, des permissions. En intervention initiative la question contenue dans l'acte se présente sous la forme standard par l'emploi du pronom interrogatif *qu'est-ce que*, parfois précédé du marqueur discursif *mais* :

ex. **qu'est-ce que** nigel fout dans vot'e jardin/

ex. *mais qu'est-ce qu'*i` raconte ce con là/<sup>72</sup>

Cependant, dans la plupart des cas les participants recourent à un registre plus familier, construisant leur acte linguistique :

- par l'emploi de *c'est quoi*

ex. **c'est quoi ça**/ (2.4) tu peux expliquer/

ex. **c'est quoi** ce lave vaisselle/

<sup>72</sup> Nous précisons que cette scène de dispute reprend un conflit père-fils précédemment ouvert dans le film. « Mais » est introduit en tête d'énoncé pour renforcer le caractère oppositif du propos du locuteur, son refus de la situation.

- par *alors* + substantif/proposition. Cette particule discursive sert à introduire un nouvel argument conversationnel

ex. **alors** cette première journée/

ex. **alors** t' es fier de toi/

- par l'intonation de la voix

ex. tu montes à paris/<sup>73</sup>

- par les adverbes interrogatifs *comment* et *où*, qui peuvent être précédés de la particule discursive<sup>74</sup> *bon*

ex. où vas-tu/

ex. bon comment on va faire maintenant/

Lorsqu'il se trouve en deuxième position (intervention réactive), l'acte de demander est formulé par l'allocutaire dans le but d'obtenir une précision, de faire répéter au locuteur ce qu'il n'a pas compris. Il se construit sous la forme standard par l'emploi de l'adverbe interrogatif *comment* :

ex. bon comment on va faire maintenant/  
**comment** ça comment on va faire<sup>75</sup>

ou dans un registre familier par l'emploi de *quoi* :

ex. alors t' es fier de toi/

**quoi**/

Quant à l'acte d'expliquer, lorsqu'il se trouve en intervention initiative le locuteur fournit des explications sur une situation qui interpelle l'allocutaire et il peut être précédé d'un terme d'adresse (2 occurrences) :

ex. AH: léna tu tombes bien\ une pression amicale néanmoins décidée:/ on m'a encouragé à offrir ma chambre à NIGEL/ pour son séjour ici sous prétexte qu'elle se situe euh:: je cite géographiquement plus prêt de vot'e progéniture\ moi c'est pas que ça me coûte tu me connais: je voudrais pas que ça m'interdise de te fournir des lettres INSULTANTES à son égard lors de votre p'tit procès conjugal

---

<sup>73</sup> Dans les transcriptions du corpus, réalisées suivant la convention ICOR 2007, le symbole / indique une intonation montante. Pour plus de détails, voir le premier chapitre de la première partie.

<sup>74</sup> Cf. la taxonomie de Traverso [2009 : 45-49].

<sup>75</sup> Dans ce cas, l'adverbe interrogatif est suivi de la répétition du propos du locuteur.

Par contre, en deuxième position, l'acte d'expliquer satisfait de manière plus ou moins exhaustive le questionnement du locuteur et n'est jamais précédé d'un terme d'adresse.

L'acte de reprocher n'est pas fréquent dans les scènes du corpus. En intervention initiative le locuteur reproche à l'allocutaire son attitude irrespectueuse, parfois à l'aide d'un ton ironique :

ex. MIC        tiens/ euh je croyais que: j'étais devenu l'homme invisible  
moi\ (0.3) remarque c'est pas mal hein/ c'est reposant après le  
turbin/ .h:: parce que: ta maison/ c'est le paradis du  
plombier\ mais il y a de quoi faire pour deux penda:nt un mois/  
au moins ça fuit de partout\ puis électricité c'est pareil\  
[c'est pas aux normes\]

En intervention réactive, le reproche s'exprime sous la forme d'une question (ex.1) ou d'un ordre (ex.2). Dans le deuxième cas le tour de parole s'ouvre par un terme d'adresse :

ex. 1 THI        t' as vu l'heure qu'il est/

ex. 2 LEN        gulbène j' te permets plus de faire des blagues sur mon divorce  
d'accord/

L'acte de réfuter n'apparaît jamais en position initiative. Par contre, on remarque un emploi assez régulier en position réactive<sup>76</sup>. Le locuteur en place rejette le propos de l'autre participant et produit son acte selon le schéma suivant :

- *non* ou *non* + expansion. La particule discursive *bah* renforce le désappointement du locuteur :

PAU tu montes à paris/  
LEO bah **non** j' vais j' vais à stockholm

- formulation d'un ordre par l'emploi d'un impératif :

PER .h: mais c'est FORMidable ça >pourquoi tu l'as pas dit plus tôt:t</  
(0.4) allez on va ouvrir une bouteille hein  
FRA (0.3) t` **ouvres** RIEN DU TOUT parce que >moi on m'embauche toi on t`  
jette<

- formulation d'un ordre mitigé. La présence d'un adoucisseur<sup>77</sup> mitige l'agression verbale du locuteur :

---

<sup>76</sup> Le rejet du propos de l'adversaire s'exprime par le verbal ou par le non verbal. Dans le cas du non verbal le refus manifesté par le silence du locuteur est accompagné d'un geste.

MIC tiens/ euh je croyais que: j'étais devenu l'homme invisible moi\ (0.3)  
 remarque c'est pas mal hein/ c'est reposant après le turbin/ .h::  
 parce que: ta maison/ c'est le paradis du plombier\ mais il y a de  
 quoi faire pour deux penda:nt un mois/ au moins ça fuit de partout\  
 puis électricité c'est pareil\ [c'est pas aux normes\  
 LEN [je te prie papa ] tout le monde  
 sais que je fais tout mal/ et tout le monde s'en fout laisse tomber:\

- formulation d'un questionnement mettant en doute le propos de l'adversaire (ex. 1) ou  
 visant à changer d'argument (ex. 2) :

Ex. 1 AUD .h: et à la mort de grand-père vous n'avez pas eu d' nouvelles  
 de louise/  
 (0.9)  
 MAR **mais qu'est-ce que tu racontes/** (1.0) ATTENDS (.) on va aller  
 l` poser là-d`ssus c` sera mieux (0.5) sera plus pratique h.

Ex. 2 PER qu'est-ce que t` as fait aujourd'hui/  
 (0.7)  
 ELI **qu'est-ce qui s'est passé papa/**

Trois des scènes analysées s'ouvrent par l'acte d'informer suivant lequel le locuteur en  
 place fournit à l'allocutaire des informations concernant une personne ou une situation. Dans  
 un seul cas, la dispute commence par un ordre, une proposition et l'admission de culpabilité  
 de la part du locuteur. Quant à la deuxième intervention, on remarque une fréquence  
 importante des actes de réfuter et de demander. Seul 3 extraits du corpus présentent l'acte  
 d'accepter et d'accuser. De manière schématique, le début d'une dispute présente les cas de  
 figure suivants :

	I.R. <sup>78</sup>	Ex.
I.I. Demander	I.R. Expliquer	DAV c'est quoi ça/ (2.4) tu peux expliquer/ (1.8) vas-y on t'écoute\ LEO (3.0) qu'est-ce que tu veux que je te dise\ (3.0) bon/ (1.8) voilà/ (2.2) j'ai voulu que: (1.0) vous: enfin j'ai voulu vous: (0.9) comment DI:re  (2003 PF disputeCESTQUOICA)
	I.R. Accepter	PAS je peux te parler/ (16.1) ((LUC rejoint PAS)) LUC je t'écoute

<sup>77</sup> Nous reprenons la notion d'*adoucisseur* des travaux de Kerbrat-Orecchioni [2011]. Crystal, Davy [1975] parlaient de *softners*.

<sup>78</sup> Le sigle I.I. signifie « intervention initiative » et I.R. « intervention réactive ».

		(2006_NP_DisputeMariFemmeDEBROUILLE)
	<b>I.R. Réfuter</b>	LEO ((en s'adressant à la voix de la radio)) Mais qu'est-ce qu'i' raconte ce con là/  (4.5) ((PAU éteint la radio))  (2001_ATP_DisputeDÉFONÇAIS)
	<b>I.R. Demander</b>	LEO alors t'es fier de toi/ (0.7) PAU quoi/  (2001_ATP_DisputeYATROPDECHOSSES)

<b>I.I. Expliquer</b>	<b>I.R. Accuser</b>	LEA excuse-moi mais j'étouffe MER (1.5) t'étouffes depuis que t'es née/  (2009_NMF_ETOUFFE)
	<b>I.R. Demander</b>	PAU t'as eu un accident= LEO =un accident/ (.)°mais qu'est-ce qu'il y a/°  (2001_ATP_disputeCESTDETAFAUTE)
	<b>I.R. Reprocher</b>	GUL AH: léna tu tombes bien\ une pression amicale néanmoins décidée:/ on m'a encouragé à offrir ma chambre à NIGEL/ pour son séjour ici sous prétexte qu'elle se situe euh:: je cite géographiquement plus prêt de vot'e progéniture\ moi c'est pas que ça me coûte tu me connais: je voudrais pas que ça m'interdise de te fournir des lettres INSULTANTES à son égard lors de votre p'tit procès conjugal (0.5) GUL excuse-moi nigel mais:\nLEN gulbène j' te permets plus de faire des blagues sur mon divorce d'accord/  (2009_NMF_DisputeFORGET)

	<b>I.R. Réfuter</b>	MIC tiens/ euh je croyais que: j'étais devenu l'homme invisible moi\ (0.3) remarque c'est pas mal hein/ c'est reposant après le turbin/ .h:: parce que: ta maison/ c'est le paradis du plombier\ mais il y a de quoi faire pour deux penda:nt un mois/ au moins ça fuit de partout\ puis électricité c'est pareil\ [c'est pas aux normes\ LEN [je te prie papa ]
--	---------------------	---

<b>I.I. Reprocher</b>		<p>tout le monde sais que je fais tout mal/ et tout le monde s'en fou laisse tomber:\</p> <p>(2009_NMF_DisputeHOMMEINVISIBLE)</p>
	<b>I.R. Reprocher</b>	<p>PAS je d'vrais même pas demander votre avis moi/ (0.8)</p> <p>THI d'mande pas alors\ (2006_NP_DisputeDEJEUN)</p>
	<b>I.R. Demander</b>	<p>LEN tu crois que je te voix pas venir avec tes gros sabots/ GUL (1.0) et quoi/</p> <p>(2009_NMF_DisputePOUF)</p>

<b>I.I. Informer</b>	<b>I.R. Demander</b>	<p>SYL &gt;ce soir rosaimée m'a raconté que tu avais renoncé à moi/&lt;</p> <p>SIM qu'est-ce qu'elle t'a dit rosaimée/</p> <p>(2008_CDN_disputeROSAIMEE)</p>
	<b>I.R. Réfuter</b>	<p>ONC j'ai l'impression que c'est la première fois qu'on peut parler normalement à cette table (1.2)</p> <p>ONC quand on était gamins on n'avait pas le droit d'ouvrir la bouche (0.9)</p> <p>MAR même si tu ne t'entendais pas avec papa je te demande de respecter sa mémoire au moins hein dans sa maison (0.6)</p> <p>MAR tout ce que tu peux dire m'est parfaitement égal</p> <p>(2009_MF_DisputeBISTROT)</p>

<b>I.I. Ordonner</b>	<b>I.R. Réfuter</b>	<p>BEA claire c'est moi ouvre=<sup>79</sup></p> <p>LAU =°arrête (.) pas comme ça:° (1.5)</p> <p>(2000_TVB_DisputeROND)</p>
----------------------	---------------------	--

<sup>79</sup> Malgré l'intervention initiative de BEA, CLA n'ouvre pas la porte.

I.I. Proposer	I.R. Réfuter	<p>PER .h: mais c'est FORmidable ça &gt;pourquoi tu l'as pas dit plus tð:t&lt;/ (0.4) allez on va ouvrir une bouteille hein</p> <p>FRA (0.3) t` ouvres RIEN DU TOUT parce que &gt;moi on m'embauche toi on t` jette&lt; (1999_RH_DisputeCOUSCOUS)</p>
---------------	--------------	---

I.I. S'excuser	I.R. Reprocher	<p>PAS j` suis désolée (3.0)</p> <p>PAS j'ai oublié (3.2)</p> <p>THI t` as vu l'heure qu'il est/ (1.4)</p> <p>(2009_NMF_DisputePOUF)</p>
----------------	----------------	--

D'après les analyses, nous dirons qu'en général les deux répliques d'ouverture d'une dispute contiennent l'acte de demander en position initiale et les actes de réfuter ou de demander en position réactive. Les autres cas constituent une minorité. Nous précisons que l'ouverture et clôture d'une scène de dispute ne peuvent pas être comprises dans le sens défini par Schegloff [1972]. Au cinéma, différemment de la réalité, elles ne doivent pas forcément être représentés de manière explicite. Le contrat de vraisemblance stipulé entre le spectateur et l'œuvre permet l'acceptation de leur incomplétude.

### 2.3.2 Développement : évitement vs affrontement direct

Nous passons maintenant à l'analyse du corps de la dispute familiale. La violence verbale produite dans la phase d'ouverture engendre une confrontation entre les participants et mène à une situation d'*affrontement direct*. Cependant, dans certains extraits du corpus l'un des participants met en œuvre une stratégie visant à bloquer les intentions belliqueuses de l'adversaire. Nous parlons dans ce cas de stratégie d'*évitement*.

#### *Évitement*

Nous définissons l'*évitement* comme une stratégie de défense que l'un des participants de l'interaction met en œuvre pour éviter que les attaques plus ou moins voilées de l'adversaire

aient des conséquences. Comprenant les intentions de l'autre, en effet, il choisit de ne pas s'engager dans l'interaction conflictuelle et essaye de couper la conversation ou de ne pas coopérer à sa progression ne réagissant pas aux provocations. Le changement de rôle entre personnage *déclencheur* et personnage *visé* n'a pas lieu ici parce que le personnage *visé* ne rentre pas dans le jeu agonale et ne s'engage pas du point de vue émotionnel.

Les 3 extraits du corpus que mieux illustrent cette stratégie sont :

2001\_ATP\_DisputeDÉFONÇAIS

2001\_ATP\_disputeGROSSEVOITURE

2008\_CDN\_DisputeINVRAISEMBLABLE

Bien qu'il s'agisse d'un cas particulier de dispute, les actes de langage au cœur des échanges conflictuels ne diffèrent pas de ceux que l'on trouvera dans l'*affrontement direct*. Cependant, ici l'agression verbale est unilatérale : c'est le personnage *déclencheur* qui questionne (7 occurrences), accuse (6 occurrences) et insulte (1 occurrence) l'adversaire. Le questionnement, qui ouvre la première partie du corps de la dispute, est suivi en effet de la formulation d'accusations explicites (4 occurrences) ou implicites (2 occurrences) par le biais de l'ironie. L'acte d'insulter, repéré dans un seul extrait des trois analysés, annonce la clôture de la dispute.

Le personnage *visé*, de son côté, essaye de baisser la tension. En ce sens, l'élément le plus intéressant dans la stratégie de l'*évitement* est la non-réaction de l'adversaire ou, à vrai dire, sa réaction très contrôlée qui s'exprime par :

- 1) le silence absolu (2001\_ATP\_DisputeDÉFONÇAIS), transformant le dialogue en monologue ;
- 2) une participation minimale à l'échange (2001\_ATP\_disputeGROSSEVOITURE et 2008\_CDN\_DisputeINVRAISEMBLABLE) par la formulation d'énoncés très vagues qui ne satisfont pas les requêtes de l'adversaire.

### *Affrontement direct*

C'est la stratégie adoptée par les participants dans la plupart des disputes du corpus. Elle présente l'engagement conversationnel et émotionnel des participants qui se concrétisent dans une montée de tension (*escalade*) et par une explosion de colère. Dans certains cas, l'explosion est suivie d'une phase de retour au calme. La stratégie d'*affrontement direct* se caractérise par la présence de nombreux actes de langage s'enchaînant au fil de son développement.

Comme nous l'avons dit dans le chapitre premier chapitre de la première partie de ce travail, reprenant Kerbrat-Orecchioni, c'est à l'aide de l'analyse des actes de langage<sup>80</sup> que l'on détermine les autres éléments de la relation interpersonnelle (la gestion des faces ou des positions interactionnelles) qui entrent en jeu au cours d'une dispute. Chaque acte de langage contient une force illocutoire et exerce un effet illocutoire sur le destinataire. Le développement d'une dispute dépend donc de l'effet exercé par un certain acte et de ce qu'il réussit ou échoue perlocutoirement.

Au cours d'une dispute on relève normalement des actes « directifs » qui, marquant la position haute de l'émetteur, rabaisent le récepteur. Font partie de cette catégorie l'ordre, le reproche, le conseil, la menace et tout autre acte menaçant la face du destinataire. De même, les actes expressifs apparaissent fréquemment au cours d'une dispute : la verbalisation des émotions ou des états mentaux de la part de l'émetteur est le principe de base pour la réalisation d'actes expressifs, tels que *se plaindre*, *se vanter*, *désapprouver*, etc. Nous rappelons également qu'au cours d'une dispute, la dimension verbale s'accompagne de la dimension para-verbale et non-verbale, de manière encore plus marquante au cinéma où le metteur en scène synthétise des propos complexes qui pourraient alourdir la narration par le recours à la gestualité (contact oculaire, mimique faciale).

Comme pour l'*évitement*, la stratégie d'affrontement met en œuvre les actes de reprocher (22 occurrences), accuser (13 occurrences), insulter (14 occurrences), mais on y trouve également l'acte de ridiculiser (2 occurrences), attaquer par le biais de l'ironie (6 occurrences), ordonner (1 occurrence) et menacer (1 occurrence). Cependant, à côté des actes de langage, on trouve d'autres éléments linguistiques qui marquent le caractère conflictuel d'une interaction et que bien évidemment l'on trouve surtout dans le développement et la clôture d'une dispute. Reprenant les travaux de Windisch [2007: 34], nous parlerons de « marques discrètes », c'est-à-dire « les éléments linguistiques qui signalent que l'auteur [...] s'oppose, dans et par son propre discours, à un autre discours, au discours d'un adversaire »<sup>81</sup>.

L'analyse du développement des disputes du corpus a mis en évidence que souvent le locuteur recourt à l'emploi de termes injurieux<sup>82</sup> pour dévaloriser l'adversaire, pour dévaloriser un tiers ou bien pour dévaloriser soi-même. Ainsi, avant de passer à l'analyse de la clôture d'une dispute familiale, nous nous focaliserons sur les insultes, c'est-à-dire les noms, les adjectifs ou les tournures violentes que les participants s'échangent tout au long d'un discours conflictuel et nous les classerons suivant leur destinataire :

---

<sup>80</sup> Se référant aux actes de langage, Kerbrat-Orecchioni parle de « relationèmes », car ces actes représentent à la fois des « indicateurs » et des « créateurs » de la relation interpersonnelle.

<sup>81</sup> Pour le classement des marques discrètes cf. Windisch [2007 : 34-35]

<sup>82</sup> Pour une étude approfondie des termes insultes, Lagorgette [2006 : 26-44].

Dévalorisation de l'adversaire	Dévalorisation du tiers	Dévalorisation de soi-même
	ARN enfin (.) eh ben j` suis contente que tu sois dans une vision un peu plus réaliste hein mon petit frank (.) .h: maintenant tu sais que c'est un vrai SALAUD/ (0.6) FRA ouais (1999 RH DisputeCOUSCOUS)	
LAU (0.9) tu es dégueulasse\ (2000 TVB DisputeRESSUSCITE)		
CLA et tais-TOI (0.5) °t` es folle° (0.7) (00:54:10) l'écoute pas l'écoute pas papa (2000 TVB DisputeROND)		
BEA mais t'es complètement DINGUE ma pauv` fille (2000_TV_B_DisputeROND)	BEA ah elles sont moins salopes que moi hein/ (0.4) >t`as vu: il y en a même une qui est capable de faire l` chien jusqu'à ce que tu crèves (.) un vrai p`tit caniche (0.3) on sait même pas lequel des deux ira faire pisser l'aut` tiens (2000_TV_B_DisputeROND)	BEA ah elles sont moins salopes que moi hein/ (2000_TV_B_DisputeROND)
LAU (0.3) non mais tu es COMPlètement folle/ (2000_TV_B_disputeENTERRER)		
BEA va te faire chier (2000 TVB DisputeREVENANTS)		
	LEO ((en s'adressant à la voix de la radio)) mais qu'est-ce qu'i` raconte ce con là/ (2001 ATP DisputeDÉFONÇAIS)	
LEO max a raison\ (1.0) t` es vraiment odieux\ 2003_PF_DisputeCESTQUOICA)		
	LEO parce que je me	

	suis dit que si ces deux imbéciles (.) tenaient vraiment à moi ils s' reparleraient	
	(2003 PF DisputeORDURE)	
DAV [SALAUD]		
(2003 PF DisputePOSTIT)		
JOS mais tu es COMPLETEMENT MALade/\		
(2003 PF DisputePROMESSES)		
	THI et pourquoi tu ramènes un connard pareil hein/ (2006 NP DisputeDEJEUN)	
THI ouais c'est ça va te faire BAIsler (2006 NP DisputeDEJEUN)		
PAS CONNARD (2006 NP DisputeDEJEUN)		
FRE TA GUEULE (2006 NP DisputeDEJEUN)		
THI <(en criant) mais lâche-moi sale pute (2006_NP_disputeFamilleFRAPPE)	THI <(en criant) mais lâche-moi sale pute (0.9) et toi tu t'es fait baiser elle t'a tout pris et tu t'es laissé faire\ c'est une pute/> (2006 NP_disputeFamilleFRAPPE)	
THI va trainer ton cul en ville (2006 NP DisputeRETARD)		
ELI °faites° CHier (2006 JVB DisputeCOULOIR)		
HEN ((en partant et en claquant la porte)) ah/ t' es trop dingue mon amie (2008_CDN_DisputePECHES)	HEN je la garde °hein° et c'est qui/ c'est ton fils le dingue qui s'y colle enfin le dire à junon (2008_CDN_DisputePECHES)	
LEN t' es vraiment infecte (2009_NMF_DisputeHOMMEINVISIBL E)		
LEN CONNARD (2009_NMF DisputePOUF)		
GUL PAUV'TACHE (2009_NMF DisputePOUF)		
NIG t' es malhonnête léna\ (0.9) NIG trouillard et malhonnête\ (2009_NMF DisputeSORRY)		
MAR tu es INCroyable (0.7)		

<p>c'est INCroyable (0.8)  m'entendre dire ça par  une fille qui m'a (.)  ABANDONNÉE (0.6) &gt;non  mais t' es complèt`ment  FOLLE/&lt; (.) mais je  comprends pourquoi t'  es seule/ (.) QUI/ peut  t' supporter\  (2009 MF DisputeBAGARRE)</p>		
		<p>MAR tu vas aller  encore pleurer  sur ta (0.7)  MAUvaise mère  (1.1) qui  préférerait ses  malades à  l'éducation d` sa  fille (1.4) .h:  c'est ça ton  plaisir hein/  (1.4) te RÉPANDRE  sur ton  malheureux sort  (2009 MF DisputeBAGARRE)</p>

Notre corpus a mis en évidence que les insultes sont formulées au cours des disputes pour blesser l'adversaire de manière directe (*tu*) ou indirecte. Dans le deuxième cas le locuteur en cours produit une insulte qui se réfère à un tiers ou à soi-même dans le but de provoquer l'adversaire présent sur scène. On reconnaît en effet aux insultes une fonction menaçante pour la face de l'adversaire. Les insultes directes se construisent dans la plupart des cas par :

- pron. pers. II sing. + verbe être + adjectif (*tu es dégueulasse*);
- pron. pers. II sing. + verbe être + adverbe + adjectif (*t' es vraiment odieux*);
- pron. pers. II sing. + verbe être + adverbe + adjectif + terme d'adresse (*t' es malhonnête l'éna*);
- verbe *aller* à l'impératif suivi d'un autre verbe (*va te faire BAIs*);
- substantif injurieux (*CONNARD*).

Cette dernière typologie est la plus adoptée dans la formulation des insultes indirectes où le substantif injurieux est souvent précédé d'un adjectif démonstratif (ex. *ces deux imbécil*).

Les insultes aussi bien que les actes linguistiques analysés plus haut mettent en lumière la violence qui caractérise les disputes. À ce propos, Moïse [2011] distingue entre violence

fulgurante, polémique et détournée. Nous retrouvons le premier type dans notre corpus car elle correspond à

*« une montée de tension contextualisée qui se décline à travers différentes étapes (incompréhension, négociation, évitement, renchérissement, renforcement...) marquées par des déclencheurs de conflit (matériels et symboliques), des marqueurs discursif de rupture (durcisseurs, mots du discours, effets syntaxiques) et des actes de langage dépréciatifs directs (harcèlement, mépris, provocation) à visée de domination » [Moïse 2011] .*

L'application des différents éléments linguistiques qui pointillent un discours conflictuel se relève également dans la clôture des disputes, comme nous le verrons dans le prochain paragraphe.

### **2.3.3 Clôture : non-résolution vs suspension**

La clôture de la dispute<sup>83</sup> est le moment où les participants interrompent leur discussion de manière plus ou moins forcée. Elle coïncide avec la fin de la scène et présente la non-résolution du problème affronté dans l'interaction. Les participants n'arrivant pas à une négociation, quittent le lieu de la dispute. Ainsi, on distinguera les six cas de figure suivants :

- clôture provoquée par l'un des participants et annoncée verbalement ;
- clôture provoquée par un tiers ;
- clôture anticipée par un geste ;
- abandon soudain du lieu de la dispute ;
- clôture provoquée par le recours à la violence physique ;
- suspension de la dispute.

#### *Clôture verbalisée*

Neuf extraits du corpus présentent une clôture annoncée : l'un des participants verbalise son intention d'interrompre l'interaction quittant l'espace du conflit ou invitant l'adversaire à le faire. L'intention est verbalisée sous forme d'ordre, de salutation, d'excuse, d'information, comme synthétisé dans le schéma suivant :

---

<sup>83</sup> Nous précisons que la clôture de la dispute ne coïncide pas avec la clôture du conflit. Autrement dit, la clôture du conflit (au cas où cela se vérifie) est la fin du film, alors que la clôture de la dispute correspond à la fin d'une scène.

ORDRE	SALUTATION	INFORMATION
<(en criant)) et vous dehors/ <b>allez dehors</b> je veux plus voir ici dehors (.) vous allez pas prendre ma maison pour une salle de meeting (0.3) allez dehors j` vous ai dit>  (1999_RH_DisputeCOUSCOUS)	alors <b>au revoir</b> paul  (2001_ATP_disputeGROSSEVOITURE)	excusez-moi mais j'ai j'ai mal à la tête (0.3) <b>je vais rentrer</b>  (2009_MF_DisputeBISTROT)
si c'est exactement c` que tu viens de dire\ (0.8) et t` as encore certainement raison d'ailleurs/ (0.7) <b>vas-y dégage</b> \  (2009_NMF_DisputePOUF)		bon <b>je retourne travailler</b>  (2009_MF_FUSEEDETINTIN)
eh ben <b>va la rejoindre</b> ta p'tite mère\  (2006_NP_DisputeDEJEUN)		j` sais pas pour vous mais moi <b>je me barre d'ici</b>  (2003_PF_DisputeCESTQUOICA)
papa <b>nous emmène</b> à la gare\  (2009_NMF_DisputeSORRY)		eh ben <b>on y va</b> \  (2001_ATP_DisputeDÉFONÇAIS)

L'acte d'ordonner est formulé de manière explicite et adressé au/x destinataire/s direct/s (ex. 1, 2, 3) ou de manière implicite (ex. 4). Dans ce cas nous avons affaire à un *trope communicationnel* car le locuteur s'adresse à un destinataire apparent (enfants) pour viser le véritable destinataire du message (mari). Quant à l'acte de saluer, c'est le marqueur discursif « alors » qui assume une valeur conclusive, renforcée ensuite par la salutation bizarre d'un père à son fils. Le type de salutation choisi (au revoir) souligne la distance entre les participants. En dernier, l'acte d'informer est précédé d'une particule discursive (ex. 2, 4) ou d'une tournure (ex. 1, 3) qui adoucissent la valeur violente du propos.

### *Clôture provoquée*

Dans 3 extraits du corpus la dispute est interrompue par l'arrivée d'un tiers qui modifie le cadre participatif de l'interaction et introduit un nouveau *topic* conversationnel :

Ex 1. MAR elle a été brodée à la main cette nappe (.) on ne peut pas  
l'utiliser/  
(0.5)



FRE machiste moi/  
 (0.7)  
 FRE tu es devenue dingue  
 (1.7)  
 FRE vraiment/ (0.5) y a simon t` ramasse la p`tite cuillère pis main`nant  
 tu t` permets de m` faire la leçon/  
 (0.5)  
 MER **bon allez les filles on se dépêche** il est [onze heures et demi (.)]  
 GUL [allez on se dépêche ] il  
 est onze heures et demi hein/=

MER =je vous avez prévenu aujourd`hui on déjeune à midi pé[tante]  
 GUL [tante]

Même dans ce cas le tiers introduit un nouveau *topic* conversationnel. Cependant, la construction de son propos souligne la volonté d`interrompre l`interaction. Le verbe *aller*, employé ici comme exhortation, est précédé de la particule discursive *bon* à valeur conclusive.

### *Clôture anticipée par un geste*

Dans 3 scènes du corpus la clôture de la dispute est attribuée au geste. La transcription des extraits ne prenant en compte que le verbal, nous avons signalé la présence d`un geste entre parenthèses :

#### Extr.1 2000\_TVB\_ DisputeTANGO

LAU c`est ça qu`il fallait dire non/  
 (1.4)  
 LAU c`est ça qu`il fallait dire non/  
 (2.4)  
 LAU il faut que j`y aille\ ((**LAU ouvre la porte**))  
 (3.7) (00:37:00)  
 LOU eh je vais prendre un hôtel  
 (3.5)  
 LOU j`suis pourtant en- encore un peu de chez moi ici  
 (1.0)

#### Extr. 2 2000\_TVB\_ DisputeROND

CLA pauv` papa  
 (0.5)  
 LOU arrête\ (0.5) j` suis pas encore là  
 (12.0) ((BEA va vers CLA))  
 BEA allez clai:re  
 CLA (3.0) ((**CLA se lève**)) (00:55:10) me touche pas (.) m` touche plus  
 jamais d`accord/  
 (4.9) ((CLA part))  
 BEA (..) mais claire où tu vas:/  
 ((LAU part))

### Extr. 3 2003\_PF\_DisputePROMESSES

LEO joseph (1.5) toi et moi on est resté fâchés pendant dix ans\ (1.3) il a fallu la mort de papa pour qu'on se reparle (1.5) moi j'ai besoin de mes fils (1.1) alors je t'en supplie (1.5) laisse-moi une chance\  
 [13:00] (1.4) plus tard je leur dirai tout c' que tu voudras  
 JOS ((il raccroche le téléphone))  
 LEO ((il fait la bise à son frère))

Le non-verbal est ici plus important que le verbal car c'est dans le geste que repose la clôture de l'interaction : l'ouverture d'une porte, un mouvement corporel, le raccrochement du téléphone peuvent être interprétés comme un signe d'arrêt plus puissant que l'énoncé dont il s'accompagne.

#### *Abandon de l'espace conflictuel*

La plupart des scènes collectées (14 occurrences) montre l'abandon soudain du lieu de la dispute de la part de l'un des adversaires. L'acte de quitter le terrain est souvent précédé d'un énoncé sec qui montre une violence verbale fulgurante. Cet énoncé contient en effet une injure, une affirmation péremptoire ou une interjection vulgaire.

Dans le schéma suivant nous insérons les trois typologies d'énoncés qui précèdent la sortie de l'un des participants :

Injure	Affirmation péremptoire	Interjection vulgaire
<b>va te faire chier</b> (2000_TVB_DisputeREVENANTS)	on est ici ça n'a pas marché <b>c'est tout</b> \ (2006_NP_disputeFamilleFRAPPE)	oh: <b>putain</b> / (2006_JVB_DisputeTABLE)
<b>°faites° CHIER</b> (2006_JVB_DisputeCOULOIR)	tu veux que je crève ici c'est ça/(0.8) <b>tu veux ma MORT</b> / (2006_NP_DisputeMAISON)	
<b>tu es dégueulasse</b> \ (2000_TVB_DisputeRESSUSCITE)	arrête papa ça suffit <b>c'est bon</b> \ (2003_PF_DisputeORDURE)	
<b>va trainer ton cul en ville</b> (2006_NP_DisputeRETARD)	<b>arrête de juger</b> tout c' que je fais\ (2009_NMF_ETOUFFE)	
	tu veux plus que j'aïlles les voir à la maison\ alors s'ils veulent me voir ils viennent ici\ (2009_NMF_ETOUFFE)	

	c'est tout\  (2006_NP_DisputeMariFemmeDEBROUILLE)	
--	---	--

Dans les autres scènes de dispute<sup>84</sup>, aucun énoncé n'est pertinent du point de vue de son contenu pour la clôture de l'interaction. Cependant, la prosodie descendante du dernier tour de parole préannonce l'abandon de l'espace conflictuel de la part d'un participant.

### *Clôture provoquée par la violence physique*

Les extraits 2003\_PF\_DisputePOSTIT et 2001\_ATP\_disputeCESTDETAFAUTE se terminent par un choc physique entre les participants. C'est le sommet de la phase de démonstration de colère développée dans le corps de l'interaction et caractérisée par les actes de reproche, d'accusation et d'insultes. Le surgissement de la violence physique est signalé dans les transcriptions des disputes entre parenthèses :

Ex.1 2003\_PF\_DisputePOSTIT

DAV >regarde où tu en est max ça fait trois ans que tu te retrouves au chômage t'es même pas foutu de payer une robe à ta femme t' es RIEN/<  
(.)  
MAX parce que toi t' es un SEIGNEUR:/ (.) tu quittes ta femmes en lui laissant un post-it sur le frigo (.) et maintenant tu tu lui donnes une pension pour qu'elle se fasse baiser par un [aut']  
DAV [SALAUD]  
(1.1) ((les deux frères se tapent))

Ex.2 2001\_ATP\_disputeCESTDETAFAUTE

LEO regarde ma moto/  
(0.8)  
LEO reGARDE  
PAU mais j'ai pas  
LEO TOI TU AS PAS QUOI:/  
(3.6)  
LEO c'est d' TA FAU::TE  
(2.7)  
LEO REGARDE  
(3.4) **(00:31:38)**  
LEO PENSE  
(0.5)  
LEO PENSE

<sup>84</sup> Les extraits auxquels nous faisons référence sont : 2009\_NMF\_DisputeFORGET, 2008\_CDN\_DisputeROSAIMEE, 2009\_NMF\_DisputeHOMMEINVISIBLE, 2009\_MF\_DisputeBAGARRE.

(0.8)  
 LEO hein PENSE UTILISE TA TETE  
 (0.8)  
 LEO PENSE PENSE [pense  
 PAU [papa j'ai rien fait c'est pas de ma faute=  
 LEO =pense papa papa pap[a::  
 PAU [et ARRETE  
 PAU ((PAU frappe son père à coups de bâton))

Dans le premier exemple la violence entre frères a lieu dans un cadre participatif polylogal et provoque le malaise du père qui assiste à la scène en tant que tierce personne. Cet événement oblige les participants à changer le focus de leur attention interrompant ainsi leur dispute. Par contre, le deuxième extrait présente une dispute dilogale. Par conséquent la scène se termine justement par l'acte violent du fils contre le père.

### *Suspension de la dispute*

La dernière catégorie réunit les 9 extraits du corpus où les participants ne se séparent pas à la fin de la scène et leur dispute se transforme en une conversation non-conflictuelle. Dans 1999\_RH\_DisputeCETTETAULE et 2008\_CDN\_DisputeINVRAISEMBLABLE la scène se conclut par l'admission de culpabilité de l'un de deux adversaires. En conséquence, les principes de base du discours conflictuel s'évanouissent. Par contre, dans les autres extraits<sup>85</sup> les participants introduisent un nouveau *topic*, évidemment lié à ce qui a été dit précédemment dans la conversation, mais qui ne constitue plus le problème central de la dispute. L'introduction d'un autre thème détermine un changement de focus conversationnel et provoque la suspension de la dispute.

Ainsi, au cinéma la clôture d'une interaction conflictuelle coïncide avec la fin de la scène et se réalise par le biais de l'aspect verbal et non verbal de la conversation. La non-résolution du problème typique des toutes les clôtures analysées est due au fait que la scène de dispute représentant la manifestation momentanée d'un conflit structurant dans notre corpus, elle ne coïncide pas avec la fin du film.

## **2.4 Une dispute prototypique : le cas de 2009\_MF\_DisputeBAGARRE**

Dans les paragraphes précédents nous nous sommes concentré sur l'organisation séquentielle de la dispute et, reprenant les notions et la terminologie de l'analyse conversationnelle, nous

---

<sup>85</sup> C'est le cas de 2001\_ATP\_DisputeYATROPDECHOSSES, 2001\_ATP\_EMMENE-MOIHOPITAL, 2009\_MF\_DisputeCETTELOUISE, 1999\_RH\_DisputeQUESTIONNAIRE, 2008\_CDN\_DisputePECHES, 2000\_TVB\_disputeENTERRER, 2008\_CDN\_DisputeJAIGAGNE.

avons précisé qu'elle s'organise autour de trois moments principaux : ouverture, corps et clôture<sup>86</sup>. En plus, on a introduit une distinction entre stratégie d'évitement et affrontement direct. Ce paragraphe porte sur le deuxième type de stratégie qui définit de manière exhaustive la notion de dispute et présente tous les actes de langage propres à cette activité langagière.

Trente-neuf extraits du corpus mettent en scène l'affrontement direct. Cependant, nous préférons consacrer ce dernier paragraphe analytique à l'étude d'une seule scène de dispute, considérée comme la scène prototypique du corpus. En appliquant les principes de l'analyse conversationnelle, nous verrons en détail le déroulement de 2009\_MF\_DisputeBAGARRE. L'extrait, issu du film *Mères et filles* (2009), met en scène une dispute verbale entre mère (MAR) et fille (AUD). La discussion est due à l'insistance de AUD qui exhorte sa mère (MAR) à lire un cahier récemment trouvé dans la maison des grands-parents. Évidemment, cet épisode, considéré comme la goutte d'eau qui fait déborder le vase, détériore ultérieurement la relation déjà tendue entre MAR et AUD.

Avant d'examiner cette dispute du point de vue linguistique nous précisons qu'elle fait partie des disputes chaudes, extériorisées, car on remarque la colère montante des participants, la verbalisation de leurs émotions et une gestualité très marquée qui influence les participants lors de la verbalisation du tour de parole. Nous considérons également que dans ce cas l'ouverture de l'interaction coïncide avec l'ouverture de la dispute, les participants reprenant une discussion précédemment suspendue. L'extrait, présenté d'abord par sa transcription, sera suivi d'une étude détaillée de son organisation globale et locale.

**((2009\_MF\_DisputeBAGARRE))**

**Nombre des participants : 2**

**(00:45:23)**

AUD .h: et à la mort de grand-père vous n'avez pas eu d` nouvelles de  
louise/  
(0.9)  
MAR mais qu'est-ce que tu racontes/ (1.0) ATTENDS (.) on va aller l` poser  
là-d`ssus c` sera mieux (0.5) sera plus pratique h.  
(2.3)  
AUD elle aurait pu l'apprendre et:/  
(0.5)  
MAR et quoi//  
(1.6)  
AUD revenir/  
(1.3)  
MAR mais tu dis n'importe quoi\

---

<sup>86</sup> Voir à ce propos le paragraphe consacré à l'analyse conversationnelle (1.2.3) dans la Partie I de ce travail.

(9.3)  
AUD et en vidant la maison vous n'avez RIEN trouvé/  
(4.1)  
MAR je t'ai déjà dit que ton grand-père (.) a jeté toutes ses affaires  
quand elle est partie\ (0.8) audrey tu tu m'énerves/ mais pourquoi tu  
me parles encore de ça/ j-\  
(6.1) ((MER et AUD s'assoient dans le jardin))  
AUD °merci°  
(7.4) **(00:46:23)**  
AUD j'ai trouvé un cahier (2.5) avec des brouillons de lettres (1.2) et  
des choses qu'elle écrit sur elle (0.6) sur vous sur sa vie  
(1.8)  
MAR ah bon\  
(1.0)  
AUD tu veux le voir/=  
MAR =non\  
(0.8)  
AUD ça t'intéresse pas de le lire//  
(1.3)  
MAR NON mais:\ je pense qu'evelyne adorera/  
(2.5)  
AUD j` l'ai trouvé dans la cuisine (.) derrière un meuble (1.6) elle était  
pas aussi insensible que tu l` penses  
(2.2)  
MAR ça m'est égal c` qu'elle était\ (.) elle est partie c'est PLUS mon  
problème\ (2.4) c'est ça que t` es venue faire dans la maison/ fouiner  
chercher les: (1.5) mais (.) à ta place j` regard`rais vers l'avenir  
parce que (.) à ce rythme tu: (0.7) tu vas finir toute seule/ (.) et:  
ça ça m` désole si tu veux l` savoir\  
(4.7)  
AUD .h j` suis tombée d`ssus PAR HASARD/  
(1.4)  
MAR tu sais on peut passer sa vie à r`garder en arrière: hein le temps  
s'étire à l'infini c'est c'est .h ((°petit rire°))(0.5) qu'est-ce que  
ça apporte\  
(4.5) **(00:47:23)**  
MAR tu vois toujours ton: un psy au fait/  
(1.1)  
AUD non\  
(2.1)  
MAR tu fais des progrès (.) c'est bien/  
(1.6)  
AUD ((en riant)) °j` vais° y r`tourner en rentrant  
(2.1)  
MAR tu vas aller encore pleurer sur ta (0.7) MAUvaise mère (1.1) qui  
préférerait ses malades à l'éducation d` sa fille (1.4) .h: c'est ça ton  
plaisir hein/ (1.4) te RÉPANDRE sur ton malheureux sort  
(0.7)  
AUD pourquoi tu m'agresses comme ça/ c'est INSUPPORTABLE:/  
MAR mais c'est TOI qui cherches la bagarre en PERMANENCE// (1.4) on voit  
bien que tout t'insupporte chez moi je suis pas aveUGLE audrey/  
(0.6)  
AUD <(en criant)) mais c'est pas ça maman mais c'est fatIGANT de pas  
arriver à s` parler normalement/ (2.2) c'est vrai je rentre je sens  
que tout pose problème/ (1.0) que j` sois dans la maison ÇA T'AGACE  
(0.5) que j'achète des trucs pour te faire plaisir ÇA T'AGACE (0.9) LE  
DINER T'AGACE même la nappe que j` choisis\ (0.5) TOUT (.) TOUT est  
mauvais\ (1.4) j` pars au bout du monde et quand je reviens/ (.) c'est  
le même cirque\ t` es toujours aussi dure **(00:48:23)** toujou- toujours  
aussi autoritaire et c'est très pénible>

MAR tu es INCroyable (0.7) c'est INCroyable (0.8) m'entendre dire ça par une fille qui m'a (.) ABANDONNÉE (0.6) >non mais t` es complèt`ment FOLLE/< (.) mais je comprends pourquoi t` es seule/ (.) QUI/ peut t` supporter\  
 AUD bon je vais y aller [j-  
 MAR [h.:  
 AUD je crois que c'est mieux là\  
 (4.0)  
 MAR <((en criant)) de toute façon on ne s'est JAMAIS supportées\  
 (1.4) tu m'as toujours rendu (.) RESPONSABLE DE TOUT/ (.) COUPABLE DE TOUT/>  
 (6.3)  
 AUD c'était pas facile de partir si loin (1.4) c'était une opportunité (0.7) je l'ai prise et je r`grette pas (0.9) t` as pas déterminé ma vie t` es pas l` centre de ma vie\  
 (0.9) ta mère est partie parce que ça l'aurait anéantie de rester (.) pas à cause de toi (1.0) la culpabilité c'est juste quelque chose d'humain (0.7) j` t` rends coupable de RIEN (0.7) et MOI AUSSI je me sens coupable mais tu m'as jamais laissé d'autre choix\  
 ((AUD part)) (00:49:23)

### *Organisation globale de la dispute en 2009\_MF\_DisputeBAGARRE*

Comme toute interaction, cet extrait se compose de trois étapes qui se succèdent au fil du temps : l'ouverture (lignes 1-5), le corps (lignes 6-84) et la clôture (lignes 85-92). Cependant, s'agissant d'une conversation fictionnelle, on remarque certaines différences par rapport aux conversations authentiques. Nous avons écrit à plusieurs reprises que le cinéma présente très souvent des scènes *in medias res*, c'est-à-dire que le spectateur découvre la scène en pleine action, qu'il surprend les personnages en pleine discussion. En ce sens, l'ouverture conversationnelle fictionnelle ne montre pas les mêmes traits d'une ouverture standard, telle que l'ont observée et définie Sacks, Schegloff et Jefferson [1974]. Les participants ne pouvant pas formuler des salutations, recourent à d'autres actes qui en soulignent la prise de contact. Dans ce cas particulier, l'ouverture de la conversation est attribuée à la paire adjacente question-réponse que l'on analysera en détail au cours du prochain paragraphe, consacré aux tours de parole.

Le corps de la dispute se compose de plusieurs séquences<sup>87</sup> et montre une continuité thématique, explicitée dans une série d'*échanges à bâtons rompus*. La conversation présente des glissements au niveau thématique réalisés par associations relevant de l'extra-linguistique. L'élaboration des échanges se produit ainsi :

<sup>87</sup> Comme précisé dans Traverso [2009 : 38], la séquence est une unité « composée d'un ou de plusieurs échanges liés thématiquement et/ou pragmatiquement ».

- *lignes 4 à 13* : les échanges entre les participants portent sur la disparition de Louise, c'est-à-dire la mère de MAR ;
- *lignes 15 à 36* : le *topic* conversationnel est un vieux cahier, ayant appartenu à Louise, que AUD a retrouvé dans la cuisine ;
- *lignes 38 à 47* : MAR conteste AUD pour son attitude actuelle ;
- *lignes 49 à 60* : les échanges portent sur la vie passée d'AUD ;
- *lignes 62 à 91* : MAR et AUD échangent sur leur relation conflictuelle, s'accusant mutuellement.

Le changement thématique est marqué dans la plupart des cas par une longue pause que la caméra n'attribue pas aux personnages. Elle suit et précède un bloc d'échanges consacré au même *topic* conversationnel.

La clôture de la scène de dispute (lignes 92) se réalise ici au niveau non-verbal de l'interaction. Cependant, à partir de la ligne 78 l'un des participants s'oriente vers la clôture par le verbal et le non verbal, formulant une pré-clôture [*pre-closing*]. Encore une fois, on remarque une certaine distance entre conversation authentique et interaction fictionnelle, que dans ce cas est due également au type d'interaction : aucune salutation ni vœux ne sont formulés dans les derniers tours. La conversation s'interrompt brusquement et toute clôture est attribuée aux marqueurs non verbaux.

#### *Organisation locale de la dispute en 2009\_MF\_DisputeBAGARRE*

Nous passons maintenant à l'analyse plus détaillée des tours de parole. De manière générale, les participants alternent dans la conversation, respectant ainsi le principe d'alternance formulé par Sacks, Schegloff et Jefferson (1974). Dans la plupart des tours, c'est le locuteur en cours qui sélectionne le locuteur suivant.

La séquence d'ouverture se compose de deux :

```
AUD .h: et à la mort de grand-père vous n'avez pas eu d` nouvelles de
louise/
(0.9)
MAR mais qu'est-ce que tu racontes/ (1.0) ATTENDS (.) on va aller l` poser
là-d`ssus c` sera mieux (0.5) sera plus pratique h.
```

AUD commence son tour de parole par un « ouvreur »<sup>88</sup> (et) et formule ensuite une question qui sollicite l'intervention de MAR. A la ligne 4, MAR produit son intervention réactive qui ne satisfait pas le questionnement de l'adversaire et constitue plutôt un reproche (mais qu'est-ce que tu racontes/)<sup>89</sup>. De plus, après une pause, le locuteur en cours produit un changement du focus interactionnel (ATTENDS (.) on va aller l` poser là-d`ssus c` sera mieux (0.5) sera plus pratique h.) qui souligne sa volonté de changer de sujet dans la conversation. Une pause de 2.3 secondes précède la nouvelle intervention de AUD qu'à la ligne 7 reprend son discours et produit un tour incomplet (elle aurait pu l'apprendre et:/) qu'elle terminera ensuite (ligne 11), après la sollicitation de MAR (ligne 9). En 13, MAR réfute le propos de AUD (mais tu dis n'importe quoi\)) qui, après une très longue pause (9.3 s) reprend son discours et pose une deuxième question à MAR (et en vidant la maison vous n'avez RIEN trouvé/). La reprise du discours est marquée par la conjonction "et" que dans ce cas joue le rôle d'« ouvreur » et également de « marqueur de la continuité thématique ». Du point de vue conversationnel, les lignes 15-19 contiennent la paire adjacente question-réponse, le tour de AUD en 15 étant la première partie de la paire et celui de AUD en 17-18 la deuxième partie. A la ligne 18, MAR verbalise ses émotions (audrey tu tu m'énerves/) et invite AUD à clore la conversation sur la disparition de Louise (mais pourquoi tu me parles encore de ça/ j-\)) supportant le verbal par le mimo-gestuel<sup>90</sup>.

La dispute mère-fille entre dans le vif à partir de la ligne 23, lorsque AUD fait une révélation à MAR qui, de son côté, continue de manifester son indifférence (ah bon\). Les tours qui vont de la ligne 28 à la ligne 32 se construisent autour de la paire adjacente proposition-réfutation de la proposition : à la ligne 28 AUD propose à MAR de regarder le cahier qui fait l'objet de la discussion (tu veux le voir/=) et MAR réfute (=non\). AUD enchaîne tout de suite après formulant une autre question (ça t'intéresse pas de le lire//) et MAR reformule son refus, en ajoutant cette fois une expansion (NON mais:\ je pense qu'evelyne adorera/). Malgré le refus de MAR, AUD continue son discours. Cela provoque l'intervention réactive de MAR. De la ligne 39 jusqu'à la fin de l'extrait les participants s'alternent dans la discussion, mettant en place les actes typiques d'une dispute

<sup>88</sup> Traverso [2009 : 45] définit les *ouvreurs* comme éléments introduisant « généralement une intervention qui initie un échange en rupture avec ce qui précède ». Parmi les *ouvreurs*, elle reconnaît « Tiens », « à propos », « alors », « et autrement ».

<sup>89</sup> Le verbe "raconter" précédé de la locution interrogative "qu'est-ce" est employé avec une valeur dépréciative.

<sup>90</sup> AUD quitte l'espace du conflit

que nous avons analysés dans le chapitre précédent. Nous faisons référence notamment aux actes de reprocher et d'accuser.

Des lignes 38 à 42, c'est MAR qui reproche sa fille pour son attitude : dans la première partie de son tour de parole elle formule une question-reproche qu'elle ne complète pas (c'est ça que t'es venue faire dans la maison/ fouiner chercher les: (1.5)). Ensuite, dans la deuxième partie du tour elle change de stratégie et formule un conseil (mais (.) à ta place j' regarderais vers l'avenir parce que (.) à ce rythme tu: (0.7) tu vas finir toute seule/ (.) et: ça ça m' désole si tu veux l' savoir\). AUD intervient après une longue pause pour justifier son attitude (.h j' suis tombée d'ssus PAR HASARD/), mais sa justification n'est pas cueillie par MAR qui, à la ligne 46, formule un tour de parole ironique (tu sais on peut passer sa vie à r'garder en arrière: hein le temps s'étire à l'infini c'est c'est .h ((°petit rire°))(0.5) qu'est-ce que ça apporte\).

La longue pause de la ligne 48 assure l'introduction d'un nouveau *topic* conversationnel. Les lignes 49-51 reproduisent une paire adjacente question-réponse : MAR pose une question à AUD (tu vois toujours ton: un psy au fait/) qui répond de manière négative (non\). Cela provoque l'intervention de MAR (tu fais des progrès (.) c'est bien/) et entraîne une série d'échanges polémiques entre les participants. Le tour ironique qu'AUD produit à la ligne 55 (°j' vais° y r'tourner en rentrant) déclenche l'intervention réactive de MAR que, par la stratégie de l'autodépréciation menace la face de l'adversaire et formule une accusation (tu vas aller encore pleurer sur ta (0.7) MAUvaise mère (1.1) qui préférerait ses malades à l'éducation d' sa fille (1.4) .h: c'est ça ton plaisir hein/ (1.4) te RÉPANDRE sur ton malheureux sort).

À partir de ce moment de l'interaction tout ce qui était implicite, sous-entendu devient explicite. La colère est montante et les participants prennent conscience d'un conflit existant. La prise de conscience se manifeste notamment dans la verbalisation des émotions. A la ligne 61 AUD formule une question (pourquoi tu m'agresses comme ça/), en ajoutant un jugement de valeur (c'est INSUPPORTABLE:/). Cette question vise à accuser MAR qui, aux lignes 62-63 réagit renvoyant la balle (mais c'est TOI qui cherches la bagarre en PERMANENCE// (1.4) on voit bien que tout t'insupporte chez moi je suis pas avEUGLE audrey/). Le tour d'AUD (lignes 65-72) s'ouvre par une réfutation (mais c'est pas ça maman mais c'est fatIGANT de pas arriver à s' parler normalement/), continue par une série de propos accusatoires scandés par une répétition constante du verbe agacer (c'est vrai je rentre je sens que tout pose problème/ (1.0) que j'

sois dans la maison ÇA T'AGACE (0.5) que j'achète des trucs pour te faire plaisir ÇA T'AGACE (0.9) LE DINER T'AGACE même la nappe que j` choisis\ (0.5) TOUT (.) TOUT est mauvais\ ) et se termine par une culpabilisation explicite et directe construite à partir du pronom personnel tu ( ) j` pars au bout du monde et quand je reviens/ (.) c'est le même cirque\ t` es toujours aussi dure (00:48:23) toujou- toujours aussi autoritaire et c'est très pénible>). Ce type de formulation est reprise par MAR (tu es INCroyable) qui au cours de son tour essaye d'abord d'atténuer son propos (c'est INCroyable) appliquant le même adjectif à un propos plus général, mais qui finit par insulter sa fille (>non mais t` es complèt`ment FOLLE/<) et pour la reprocher ((.) mais je comprends pourquoi t` es seule/ (.) QUI/ peut t` supporter\).

Le tour de la ligne 78 est une pré-cloture. (bon je vais y aller [j-]) AUD ouvre son tour par un ponctuant et verbalise son intention de quitter le lieu de la dispute. à la ligne 80 MAR s'oriente également vers la clôture interactionnelle : le tour qu'elle produit commence par « de toute façon » que l'on peut considérer comme un conclusif car il met fin à un discours et s'accompagne d'un énoncé conclusif par le contenu (<((en criant)) de toute façon on ne s'est JAMAIS supportées\ (1.4) tu m'as toujours rendu (.) RESPONSABLE DE TOUT/ (.) COUPABLE DE TOUT/>). La longue pause de la ligne 82 confirme que la conversation va bientôt se clore. De la ligne 83 à 88, AUD formule son dernier énoncé qu'au niveau thématique synthétise les *topic* conversationnel explorés précédemment et se termine par un reproche. La véritable clôture de la scène est attribuée au non-verbal car le locuteur en cours abandonne l'adversaire, ne lui permettant pas de répliquer.

Du point de vue linguistique et conversationnel, il est possible d'affirmer que de nombreux éléments signalent le surgissement et l'ultérieure explosion de la dispute mise en scène dans l'extrait 2009\_MF\_DisputeBAGARRE. Nous les présentons par la suite, dans une classification par niveaux :

*Niveau phonétique/phonologique/prosodique :*

- Longues pauses (lignes 6, 14, 20, 22, 82) ;
- Intonation montante du ton de la voix pour souligner certains mots (lignes 57, 61, 62, 65, 67, 68, 80, 87) ;
- Rythme rapide de la production verbale (= énoncé émotionné) (ligne 74).

### *Niveau morphologique :*

- Les adverbes qui intensifient (= les *intensifieurs*) [très (ligne 71), comp`t`ment (ligne 74), jamais (ligne 80), toujours (ligne 81)] ;
- Usage de la troisième personne pour parler de soi-même (= « objectivation du sujet parlant » pour faire de l'ironie) [ta (0.7) MAUvaise mère (l. 56)].

### *Niveau lexical :*

- Lexèmes d'intensité différente mais aux mêmes propriétés sémantiques [c'est INSUPPORTABLE:/ (l. 61), c'est fatIGANT (l. 65), c'est très pénible (l. 71-72) ; aussi dure (l. 71), aussi autoritaire (l. 71), RESPONSABLE DE TOUT/ (.) COUPABLE DE TOUT/ (l. 80)] ;
- Des insultes [>non mais t` es comp`t`ment FOLLE/< (l. 74)] ;
- Mots exprimant l'émotion colérique [audrey tu tu m'énerves (l. 18), pourquoi tu m'agresses (l. 61), c'est TOI qui cherches la bagarre en PERMANENCE// (l. 62), qui/ peut t` supporter\ (l. 75)] ;
- Expressions qui mettent en évidence un concept « absolu » [on ne s'est jamais supportées\ (l. 80), tu m'as toujours rendu (.) RESPONSABLE DE TOUT/ (.) COUPABLE DE TOUT/ (l. 81) ; j` t` rends coupable de RIEN (l. 87) ; tu m'as jamais laissé d'autre choix\ (l. 88)] ;
- Expressions soulignant « l'accusation » [pourquoi tu m'agresses comme ça/ (l. 61), mais c'est TOI qui cherches la bagarre en PERMANENCE// (l. 62), t` es toujours aussi dure toujou- toujours aussi autoritaire et c'est très pénible (l. 70-71)] ;
- Expressions soulignant un refus [=non\ (l. 29), NON mais:\ je pense qu'evelyne adorera/ (l. 33), elle est partie c'est PLUS mon problème\ (l. 38)].

### *Niveau textuel :*

- Reformulations [elle était pas aussi insensible que tu l` penses (l. 35) + ça m'est égal c` qu'elle était\ (l. 38)] ;
- Répétitions [que j` sois dans la maison ça t'agace (0.5) que j'achète des trucs pour te faire plaisir ça t'agace (0.9) LE DINER T'AGACE même la nappe que j` choisis\ (l. 67-70)].

*Niveau pragmatique :*

- Marqueurs discursifs [« *mais* » (l. 4, 13, 18, 62, 65, 75) et « *non mais* » (l. 74)].

## Synthèse de la deuxième partie

Nous avons effectué dans le premier chapitre de cette deuxième partie une réflexion approfondie sur la notion de *conflit*, pour en proposer une définition adaptée au contexte cinématographique et pour la confronter avec la notion de *dispute*. Nous avons étudié ensuite le conflit familial au cinéma, afin de parvenir dans la deuxième partie du chapitre à l'étude de sa structure.

Pour bien cadrer notre réflexion, nous avons évoqué trois niveaux de conflit, dits *micro* (au niveau interpersonnel), *méso* (au niveau de groupe ou d'institution), *macro* (au niveau socio-politique) et nous avons également précisé que notre corpus se situe au premier niveau, puisque seul les conflits familiaux y trouvent place.

Pour parler de conflit il faut assumer l'existence d'au moins deux participants et d'une intentionnalité visant à endommager de quelque manière l'autre. Cela permet de distinguer deux rôles : l'un de *personnage visé* et l'autre de *personnage déclencheur*. Nous retrouvons cette distinction dans les films de notre corpus. Cependant, pour bien définir la nature du conflit, il faut ajouter une dimension temporelle. Dans la langue commune et même dans les dictionnaires, « conflit » et « dispute » sont en effet utilisés souvent comme synonymes. Pourtant, l'analyse de nos films a mis en évidence que ces concepts, bien que complémentaires, se réfèrent à deux entités hétérogènes. La présence d'éléments en opposition, d'un vif désaccord (conflit) favorise le déclenchement d'une tension qui se manifeste par des échanges plus ou moins bruyants (dispute). Ainsi, le conflit représente au cinéma une situation *durable* dans laquelle la dispute n'est qu'un événement *temporaire*. Cet événement a fait l'objet de nos analyses.

Ainsi, une autre distinction pertinente pour ce travail est celle entre dispute « chaude » et dispute « froide », l'une se manifestant par une série d'altercations émotionnelles, verbales et parfois physiques, l'autre se caractérisant par la production d'énoncés blessants, prononcés par une intonation qui ne laisse pas ressortir le sentiment de la colère. Mais cette distinction n'est pas la seule à nous permettre de catégoriser les cas que nous avons analysés. La prise en compte du caractère *direct* ou *indirect* d'affronter le conflit, de son *événement déclencheur*, de la *hiérarchie* des participants et des *modalités de gestion* garantissent en effet une catégorisation plus complète. Nous avons par ailleurs remarqué que, lors d'un conflit et par conséquent d'une dispute, les rôles des participants s'inversent et à un moment ou à un autre tout personnage devient « accusateur » ou « accusé », « déclencheur » ou « visé », « gagnant » ou « perdant ».

Les films que nous avons choisis, réalisés par neuf cinéastes différents, confirment cette tendance et nous ont permis de poser les bases d'une nouvelle catégorisation du conflit. Nos analyses ont mis en évidence la nécessité de fonder la nouvelle catégorisation sur trois pôles - modalité, source, participants. Nous avons ensuite examiné la structure du conflit, repérant dans le processus conflictuel trois moments fondamentaux, correspondant au *début* du conflit, à sa *phase centrale* ainsi qu'à sa *résolution* pacifique ou orageuse.

Concernant le dispositif conflictuel, les films du corpus représentent un conflit familial principal, soit-il au sein du couple ou entre parents et enfants, se croisant parfois à des conflits mineurs qui mettent en cause d'autres membres de la famille. L'expression « dispositif conflictuel » désigne, à ce propos, l'ensemble des choix opérés par le cinéaste dans la construction d'une situation agonale complexe. La narration fait une sélection du monde diégétique, n'en montre que les parties qu'elle combine ensuite dans un ordre préétabli. De manière générale, nous avons remarqué que les cinéastes introduisent d'abord la situation conflictuelle par le récit d'un personnage, suivi d'une rencontre avec les protagonistes ou bien par la création immédiate d'une occasion de rencontre des antagonistes. Cette rencontre permet dans la plupart des cas d'introduire l'élément déclencheur du conflit, à savoir un fait inattendu, prenant de court les protagonistes. Il s'agit d'un élément perturbateur qui, altérant la situation initiale, provoque des altercations et oblige les personnages à préciser un nouvel équilibre. Le conflit naît de la réaction des participants face à cette altération car les différents points de vue sur cet élément entraînent une réaction en cascade des disputes qui rendent le conflit manifeste et font parfois remonter à la surface des tensions plus anciennes. L'élément perturbateur (ou déclencheur) se situe toujours dans la première partie du film et constitue un événement de longue portée, ayant évidemment des conséquences sur la narration. Tout événement est introduit soit de manière inattendue, par une découverte involontaire, soit par un personnage.

L'autre pôle des interactions conflictuelles que nous avons examiné est celui de la dispute. Au cinéma, l'interactivité devient encore plus marquante car chaque dispute s'insère dans un discours conflictuel plus complexe et modifie le cours des événements. Dans les disputes filmiques notamment, le discours agonale, d'abord centré sur l'adversaire, vise également à la destruction de son discours. La disqualification de l'adversaire a lieu en effet, par une reprise d'abord, et une manipulation ensuite, des mots de l'autre. L'objectif étant celui de triompher sur l'Autre, le locuteur adopte toute stratégie pour menacer la face de son antagoniste. Les personnages adoptent la terminologie du duel pour faire le point sur leur situation actuelle et convaincre le spectateur de la validité de leurs arguments. Examinant la littérature sur la

dispute, nous avons retenu la distinction entre *discours manipulateur* et *discours manipulé*, les deux termes mettant bien l'accent sur le viol que l'on fait au discours de l'Autre. D'ailleurs, il arrive souvent au cinéma que l'échange verbal se caractérise par la présence de pauses très longues, que nous avons nommé « silences interactifs ».

En tout cas, il n'est pas possible de parler d'un seul type de dispute. On a donc proposé de catégoriser les disputes, faisant d'abord une distinction entre dispute froide (retenue) et dispute chaude (manifeste), et ensuite entre dispute monologale, dialogale ou polylogale.

Concernant l'issue du conflit, nous pouvons affirmer que celle-ci est déclenchée par un élément perturbateur représentant un tournant dans la narration. Cet élément soudain et inattendu oblige les adversaires à revoir leur position, ce qui introduit en quelque cas une réconciliation des parties et plus souvent une séparation et une déchirure définitive des membres de la famille.

À la différence des interactions authentiques, les conséquences du conflit sont rarement explicites dans le contexte cinématographique. Dans notre corpus au moins, le spectateur ne voit que le début des conséquences car les films présentent le conflit comme éléments structurant, c'est-à-dire que toute la narration tourne autour du conflit et de son heureuse ou malheureuse résolution.

Le deuxième chapitre de cette partie porte sur la dispute au cinéma. Nous avons remarqué l'existence de deux typologies de dispute qui coexistent parfois à l'intérieur du même film :

- la dispute extériorisée, également dite « ouverte », « chaude » ;
- la dispute retenue, également dite « sous-jacente », « froide ».

Quant aux caractéristiques des disputes analysées, nous avons remarqué les cas suivants :

- un cadre participatif à deux, trois ou plusieurs participants ;
- l'opposition des points de vue des participants ;
- la présence d'actes linguistiques qui menacent la face de l'adversaire ;
- la violence verbale.

Qu'il s'agisse d'une dispute *extériorisée* ou d'une dispute *retenue*, on a affaire à ces éléments qu'en conséquent nous avons considérés comme éléments structurants de la dispute. Or, dans les deux cas, ce processus de montée en tension qui est la dispute est marqué par

trois étapes séquentielles (ouverture, développement, clôture) et c'est au niveau du développement, c'est-à-dire du corps de l'interaction, que les différences entre dispute *extériorisée* et dispute *retenue* apparaissent.

La dispute que l'on appelle *retenue*, *froide* ou *sous-jacente*, peu fréquente au cinéma, a lieu lorsque la conversation conflictuelle entre deux personnages ou plus se déroule sur un ton calme. Les personnages manifestent leur mécontentement par l'emploi de paroles piquantes, blessantes, visant à montrer de manière plus ou moins explicite l'existence d'un problème interpersonnel. La violence verbale typique de la dispute *retenue* n'est pas vulgaire, les insultes n'y apparaissent pas.

La dispute *extériorisée* est en quelque sorte dispute par excellence. Elle se compose d'un processus de montée en tension et d'une phase de démonstration de colère. Nous l'avons également définie dispute *chaude* ou *manifeste* car le verbal et le non-verbal participent à la création d'une situation de tension. La violence verbale apparaît dans le contenu des propos, dans le choix des termes employés et surtout dans la façon dont un personnage s'adresse à l'adversaire. Son agression est reconnaissable par les tons élevés de la voix qui s'unissent à une gestualité animée. Dans la plupart des cas le vocabulaire adopté est familier, parfois vulgaire et fleuri d'insultes. De plus, cette violence verbale peut s'accompagner d'une violence physique manifestée sur les choses ou sur les personnes.

Comme nous l'avons écrit plus haut, dispute *retenue* et dispute *extériorisée* présentent de traits communs. Elles se composent de trois moments fondamentaux (ouverture, développement et clôture) qui constituent leur organisation séquentielle et les actes de langage que l'on repère tout au long de leur déroulement, à savoir la menace, l'ordre, l'insulte, le reproche et l'accusation, soulignent l'opposition entre les participants. Cependant, la manifestation d'une colère plus ou moins animée a été le premier trait distinctif dans le classement du corpus. Les autres critères seront analysés dans les paragraphes qui suivent.

Tout comme pour le conflit, on a suggéré une série de critères de classement de la dispute : tout d'abord nous avons distingué les rôles interactionnels des rôles interlocutifs. Dans les situations familiales examinées il n'y a pas de rôles institutionnels, donc les seuls rôles interactionnels que nous avons retenus sont ceux de « personnage *déclencheur* » et de « personnage *visé* ». Les rôles interactionnels sont également définis *symétriques* ou *complémentaires*. La symétrie des rôles confère aux interactants les mêmes devoirs et les mêmes droits dans l'interaction. En revanche, la complémentarité se caractérise par une hiérarchisation des rôles. Le rôle interlocutif se lie à l'activité verbale des participants. Nous avons distingué locuteur, destinataire, tiers, « spectateur en surplus » et « épieur ».

L'un des critères choisis lors du classement des disputes est leur positionnement à l'intérieur du film. Le cinéaste introduit ainsi des disputes en *position initiale*. Leur fonction est de présenter la situation familiale au spectateur, en montrant les relations conflictuelles parmi les protagonistes et leur intensité est mineure par rapport aux disputes qui auront lieu ensuite. La phase centrale du conflit est celle où le cinéaste introduit l'élément perturbateur, présente d'autres disputes, réunies ici sous la catégorie « position *intermédiaire* », qui explicitent les antagonismes, font le point de la situation conflictuelle et posent les bases pour la résolution ou la non résolution du conflit familial. La dispute en position *finale* correspond à la dernière occasion d'affrontement pour les participants. Elle représente un point tournant parce que à partir de son déclenchement on procède vers la clôture de la narration. La plupart des disputes de notre corpus se situent en position *intermédiaire*.

Le cadre participatif dans la conversation ordinaire en *face-à-face* se compose de participants *in praesentia* qui partagent la même condition spatio-temporelle. En revanche, les films présentent un cadre participatif plus complexe. Les personnages jouent *in praesentia* pour un public qui regardera la scène *a posteriori*. Ainsi, personnages et spectateurs agissent dans un espace et dans un temps différents. Cependant, compte tenu du type de recherche que nous avons développé, nous avons concentré nos analyses sur les scènes dialogales uniquement au niveau du film. L'ensemble des personnages sur scène constitue donc le cadre participatif examiné et leurs répliques ont fourni le matériel linguistique de base pour la recherche.

Dans l'analyse d'une conversation le nombre des participants qui constitue le cadre participatif influence le déroulement de l'interaction, d'où la nécessité de distinguer entre dispute *dilogale*, *trilogale* et *polylogale*.

Commençant par la dispute dilogale, on a remarqué que du point de vue interactionnel, différemment d'une dispute authentique, marquée par les chevauchements, les faux départs et les tours incomplets, la dispute de cinéma a son trait spécifique dans la clarté verbale. En ce sens, la montée de la colère n'empêche pas aux participants de respecter les tours de parole, ce qui assure aux spectateurs la bonne compréhension des répliques. On retrouve cependant dans les disputes analysées les trois procédés d'allocation de tours des conversations authentiques :

- a) hétéro-sélection (X donne la parole à Y)
- b) auto-sélection (Y prend la parole)
- c) auto-sélection du même locuteur (X continue son discours, souvent après un silence si les procédés a) et b) n'ont pas eu lieu).

Les 12 extraits du corpus classés comme trilogaux ont mis en évidence les fonctions multiples du tiers. L'étude du corpus nous a en effet permis d'attribuer au tiers les trois fonctions suivantes :

- médiateur défenseur
- modérateur
- *bystander*

Dans son étude sur le triloque, Traverso [1995] a distingué trois typologies principales d'échanges :

- un locuteur, deux allocutaires
- un locuteur, un allocutaire
- deux « locuteurs », un allocutaire.

La gestion des tours dans les disputes trilogales au moment de l'intervention du *médiateur défenseur* ne se déroule que suivant les deux premières typologies d'échange. L'intervention du tiers, qu'il soit *médiateur défenseur* ou *modérateur* ne suscite pas toujours les mêmes réaction dans l'interaction. En ce sens, l'étude des extraits a révélé que le locuteur A à qui le tiers s'adresse réagit par l'acceptation ou par le refus de la proposition du tiers.

Aussi dans les cas des polylogues la situation créée par le film donne lieu à des particularités : la possibilité « d'essaimer », c'est-à-dire donner naissance à plusieurs interactions parallèles se trouve rarement dans notre corpus, regroupant plutôt des conversations polylogales à focalisation collective. Traverso et Grosjean [1995] ont distingué trois typologies principales de focalisation, divisées en sous-typologies :

- 1) Absence de focalisation collective ;
- 2) Existence de focalisation collective ;
- 3) Polyfocalisations.

La division en plusieurs fils d'échanges, en effet, est typique des conversations quotidiennes informelles à plusieurs participants. Cependant, elle n'a presque jamais lieu lorsqu'on a affaire à une situation conflictuelle, du moins au cinéma. Ce qui est intéressant est

donc de voir comment les participants s'alignent et participent au déroulement de l'interaction.

Les analyses ont mis en évidence que dans 9 cas répertoriés, la focalisation collective sur le thème central de la dispute a lieu :

- après l'introduction du thème de la part d'un locuteur ;
- par l'intervention réactive de l'un des allocutaires.

Dans 6 extraits, le thème qui occasionnera ensuite la dispute est abordé de manière explicite par un locuteur qui invite les autres participants à s'engager dans l'interaction. Cette sollicitation se produit :

- par une question directe adressée à un participant ratifié ;
- par une proposition adressée à l'ensemble des participants.

Concernant les 3 derniers cas, c'est l'intervention réactive de l'allocutaire qui contient le thème central de la dispute.

La présence de plusieurs participants a souvent pour conséquence la naissance de coalitions. A partir de l'étude de Kerbrat-Orecchioni et Bruxelles [2004], nous avons recherché dans les disputes polylogales du corpus les marqueurs verbaux de coalition. Nous avons ainsi remarqué que dans le corpus l'existence de coalitions se manifeste par l'emploi d'un pronom personnel (*on/nous* et *vous*) et aussi par l'assistance dans les actes de langage. Cette dernière se produit par l'intervention d'un allocutaire qui prend la parole à la place d'un autre allocutaire ou par la répétition des derniers mots dans la proposition formulée par le premier allocutaire.

Dans l'analyse d'une situation communicative, le cadre spatial influence le déroulement de l'interaction, surtout si l'on a affaire à une dispute : elle sera plus discrète dans un espace *public* et bruyante dans l'espace *privé*. Or, la plupart des disputes du corpus (31 sur 43) se déroulent dans un lieu privé, ce chiffre soulignant le caractère intime des situations conflictuelles analysées.

Qu'il s'agisse d'une dispute occasionnelle ou structurante, retenue ou manifeste, toute dispute qui se produit au cours d'une interaction se caractérise par un déroulement séquentiel composé d'une ouverture, un corps central ou développement et une clôture. À la différence des disputes authentiques, l'analyse des extraits du corpus a révélé que l'ouverture d'une

interaction, c'est-à-dire le moment où les participants prennent contact ne correspond pas nécessairement à l'ouverture de la dispute. Cela détermine un décalage au niveau du corps de l'interaction. En d'autres mots, si l'ouverture de l'interaction ne coïncide pas avec l'ouverture de la dispute, ce sera dans la phase de développement de l'interaction que l'on trouvera l'ouverture de la dispute. Par contre, les extraits ont révélé une superposition constante entre clôture de l'interaction et clôture de la dispute.

Les répliques d'ouverture d'une communication conflictuelle dans les films contiennent très rarement les salutations. Elles se caractérisent plutôt par la présence d'une question en intervention initiale ou réactive, d'un reproche ou d'un propos ironique, qui entraînent l'agression verbale typique des situations conflictuelles.

En intervention initiative la question contenue dans l'acte se présente sous la forme standard par l'emploi du pronom interrogatif *qu'est-ce que*, parfois précédé du marqueur discursif *mais*. Cependant, dans la plupart des cas les participants recourent à un registre plus familier, construisant leur acte linguistique :

- par l'emploi de *c'est quoi* ;
- par alors + substantif/proposition ;
- par l'intonation de la voix ;
- par les adverbes interrogatifs *comment* et *où*, qui peuvent être précédés de la particule discursive *bon*.

Lorsqu'il se trouve en deuxième position (intervention réactive), l'acte de demander est formulé par l'allocutaire dans le but d'obtenir une précision, de faire répéter au locuteur ce qu'il n'a pas compris. Il se construit sous la forme standard par l'emploi de l'adverbe interrogatif *comment* ou dans un registre familier par l'emploi de *quoi*.

Quant à l'acte d'expliquer, lorsqu'il se trouve en intervention initiative, le locuteur fournit des explications sur une situation qui interpelle l'allocutaire et il peut être précédé d'un terme d'adresse.

L'acte de reprocher n'est pas fréquent dans les scènes du corpus. En intervention initiative le locuteur reproche à l'allocutaire son attitude irrespectueuse, parfois à l'aide d'un ton ironique. En intervention réactive, le reproche s'exprime sous la forme d'une question ou d'un ordre.

L'acte de réfuter est employé assez régulièrement en position réactive. Le locuteur en place rejette le propos de l'autre participant et produit son acte selon le schéma suivant :

- *non* ou *non* + expansion ;
- formulation d'un ordre par l'emploi d'un impératif ;
- formulation d'un ordre mitigé ;
- formulation d'un questionnement mettant en doute le propos de l'adversaire ou visant à changer d'argument.

Passant à l'analyse du corps central de la dispute familiale, nous avons observé que la violence verbale produite dans la phase d'ouverture engendre une confrontation entre les participants et mène à une situation d'*affrontement direct*. Cependant, dans certains extraits du corpus l'un des participants met en œuvre une stratégie visant à bloquer les intentions belliqueuses de l'adversaire. Nous avons parlé dans ce cas de stratégie d'*évitement*.

L'affrontement direct est la stratégie adoptée par les participants dans la plupart des disputes du corpus. Elle présente l'engagement conversationnel et émotionnel des participants qui se concrétisent dans une montée de tension et par une explosion de colère. Dans certains cas, l'explosion est suivie d'une phase de retour au calme. La stratégie d'affrontement direct se caractérise par la présence de nombreux actes de langage s'enchaînant au fil de son développement.

Comme pour l'*évitement*, la stratégie d'affrontement met en œuvre les actes de reprocher, accuser, insulter, mais on y trouve également l'acte de ridiculiser, attaquer par le biais de l'ironie, ordonner et menacer. Cependant, à côté des actes de langage, on trouve d'autres éléments linguistiques qui marquent le caractère conflictuel d'une interaction et que bien évidemment trouve place surtout dans le développement et la clôture d'une dispute : des « marques discrètes » ou des termes injurieux.

Notre corpus a mis en évidence que les insultes sont formulées au cours des disputes pour blesser l'adversaire de manière directe ou indirecte. Les insultes directes se construisent dans la plupart des cas par :

- pron. pers. II sing. + verbe être + adjectif ;
- pron. pers. II sing. + verbe être + adverbe + adjectif ;
- pron. pers. II sing. + verbe être + adverbe + adjectif + terme d'adresse ;
- verbe *aller* à l'impératif suivi d'un autre verbe ;
- substantif injurieux .

La clôture de la dispute est le moment où les participants interrompent leur discussion de manière plus ou moins forcée. Elle coïncide avec la fin de la scène et présente la non-résolution du problème affronté dans l'interaction. Les participants n'arrivant pas à une négociation, quittent le lieu de la dispute. Ainsi, on distinguera les six cas de figure suivants :

- clôture provoquée par l'un des participants et annoncée verbalement ;
- clôture provoquée par un tiers ;
- clôture anticipée par un geste ;
- abandon soudain du lieu de la dispute ;
- clôture provoquée par le recours à la violence physique ;
- suspension de la dispute.

Le deuxième chapitre s'achève par l'analyse détaillée de la conversation d'un cas prototypique, issu du film *Mères et filles*. Cette analyse conclut la seconde partie.

## CONCLUSIONS ET PERSPECTIVES

Le but de cette thèse était d'étudier les dialogues du cinéma dans une perspective nouvelle, en appliquant à ces derniers les outils élaborés par l'analyse du discours-en-interaction et également par l'analyse conversationnelle.

Les données conversationnelles que l'analyse du discours-en-interaction privilégie sont les données « naturelles », c'est-à-dire les échanges verbaux authentiques enregistrés et transcrits par le chercheur avec le moins possible d'interférence de sa part. Ces conversations authentiques sont susceptibles de montrer les règles implicites de l'oralité dialogale et de l'interaction verbale, à savoir de ce type de discours dont la construction est activement influencée par les interlocuteurs au cours de son déroulement. C'est ainsi que la recherche a découvert les règles qui régissent la prise de parole, l'alternance des tours de parole ainsi que l'usage d'une série de marqueurs et de formes typiques de l'oralité qui ont longtemps échappé à l'analyse grammaticale et même à la recherche en pragmatique.

La tradition française récente d'analyse du discours-en-interaction, et à fortiori l'analyse conversationnelle américaine, qui se veut davantage inspirée d'une méthodologie positiviste, a par contre considéré les dialogues fictionnels comme moins utiles de ces points de vue, non seulement pour leur manque d'authenticité, mais également car ils sont soumis à l'économie de la narration et donc privés de l'incertitude de fond qui constitue les dialogues authentiques au cours de leur déroulement. Si on accepte de considérer les dialogues fictionnels, c'est uniquement pour les comparer aux dialogues naturels, ou bien pour puiser dans les capacités d'interprétation des auteurs, qui souvent ont été capables de saisir et d'expliquer des aspects verbaux et non-verbaux des conversations qui ont au contraire longtemps échappé aux linguistes.

En nous proposant d'analyser un corpus de dialogues qui mettaient en scène le conflit familial dans le cinéma français des années 2000-2010 – une situation typique qui permet de profiter des outils interprétatifs de l'analyse du discours-en-interaction – nous ne visions pas à la comparaison avec les situations de dialogue authentiques. Notre but était plus modeste et à la fois plus novateur : nous nous proposons de vérifier dans quelle mesure l'emploi des outils fournis par cette branche de la recherche linguistique pouvait aider à comprendre les mécanismes de construction des dialogues filmiques et leur interprétation par les acteurs. Le cinéma, par rapport à la littérature, profite en effet d'un statut particulier, qui dérive de la double nature de ses scénarios. Ceux-ci passent d'abord par le biais de l'écriture, une écriture qui comme l'écriture littéraire, crée des dialogues fictionnels, mais en même temps se base

presque uniquement sur les dialogues pour construire son déroulement. Cependant, dans un second temps, ces dialogues sont de nouveau « oralisés » par la double intervention du metteur en scène et des acteurs, qui interprètent le scénario écrit et essaient de le traduire en dialogues à l'apparence naturelle.

De ce point de vue, un premier résultat de notre analyse, a permis de confronter le texte écrit par les auteurs du scénario avec la transcription écrite des répliques jouées par les acteurs, menée suivant la convention ICOR 2007 du laboratoire lyonnais ICAR qui nous a accueilli pendant nos recherches. Nous avons pu constater que, bien que les dialogues de cinéma présentent des caractéristiques différentes vis-à-vis des interactions authentiques, à partir de la presque totale absence de chevauchements entre les tours de parole des interactants, les acteurs se détachent beaucoup du script original, reproduisant toute une série de règles typiques des conversations orales.

D'une façon plus générale, l'analyse des transcriptions à la lumière des outils théoriques indiqués ci-dessus nous a permis de discerner toute une série de règles suivies par les protagonistes de la production artistique des films (les scénaristes, les metteurs en scène, les acteurs) pour mettre en place les mécanismes conversationnels et s'en servir pour créer une narration cohérente et efficace. De ce point de vue, le choix du sujet de notre analyse, le conflit familial, nous a permis d'examiner comment la langue est mise au service des buts complexes des artistes, tels que leur analyse des aspects psychologiques et micro-sociaux des relations humaines.

Une question se pose face à l'analyse de notre corpus, qui n'est qu'une version nouvelle du « chicken and egg dilemma » : est-ce que l'analyse du discours nous permet de saisir certains aspects de la construction narrative des auteurs de cinéma qui échappent à d'autres types d'étude de ces mêmes matériaux, ou bien est-ce que les auteurs sont désormais en partie conscients des certains résultats de la recherche en analyse conversationnelle au point d'en profiter pour la construction de leur toile narrative ? Probablement à l'état actuel c'est le linguiste qui peut utiliser les transcriptions cinématographiques comme des documents dans leur genre « authentiques ». Mais c'est aussi probable que le développement de l'analyse conversationnelle et surtout de son application à l'étude des films pourra dans l'avenir influencer les créateurs, leur fournissant un outillage auquel il peuvent puiser pour construire des dialogues plus fonctionnels à leurs buts narratifs.

## Références bibliographiques

- ABECASSIS M., AYOSSO L., VIALLETON É. (2007), *Le français parlé au XXI<sup>e</sup> siècle : normes et variations dans les discours et en interaction*. Vol. II, Paris, L'Harmattan.
- ABREU S. de, MATHON C., PEREKOPSKA D. (2006), « Perception de la colère dans un corpus de français spontané par des apprenants portugais et tchèques », in *Actes des XXVI<sup>es</sup> Journées d'Étude sur la Parole*, Dinard.
- ACHARD P. (1978), « Une partie intégrante de la sociolinguistique : l'analyse des discours », *Langage et société*, 6, décembre, p. 3-27.
- ADAM J.-M. (1978), « La cohésion des séquences de proposition dans la macro-structure narrative », *Langue française*, 38, mai, p. 101-118.
- ADAM J.-M. (1984), « Des mots au discours : l'exemple des principaux connecteurs », *Pratiques*, 43, p. 107-122.
- ADAM J.-M. (1999), *Linguistique textuelle : des genres de discours aux textes*, Paris, Nathan/HER.
- AMOSSY R. (2000), *L'argumentation dans le discours*, Paris, Nathan Université.
- AMOSSY R. (2010), *La présentation de soi. Ethos et identité verbale*, Paris, Puf.
- AMOSSY R., MAINGUENEAU D. (2004), *L'analyse du discours. Un tournant dans les études littéraires*, Toulouse, Presses Universitaire du Mirail.
- ANACLERIO G. (2008), *L'immagine evocata. Narrazioni della voce nel cinema francese*, Turin, Kaplan, coll. " Spettacolo e Comunicazione".
- ANDRÉ-LAROCHEBOUVY (1984), *La Conversation quotidienne*. Paris, Didier.
- ANSCOMBRE J.-C. (1980), « Voulez-vous dérivez avec moi ? », *Communications*, 32, p. 61-125.
- ANSCOMBRE J.-C., DUCROT O. (1981), « Interrogation et argumentation », *Langue française*, 52, décembre, p. 5-22.
- ANSCOMBRE J.-C., DUCROT O. (1978), « Lois logiques et lois argumentatives », *Le français moderne*, 46, octobre, p. 347-357.
- ANSCOMBRE J.-C., DUCROT, O. (1979), « Lois logiques et lois argumentatives », *Le français moderne*, 47, janvier, p. 35-52.
- ASTON G. (1983), « L'applicabilità dell'analisi conversazionale allo studio del testo drammatico ». In ASTON G. et al., *Interazione, dialogo, convenzioni*. Il caso del testo drammatico, Bologne, CLUEB, p. 209-221.
- ASTON G. (éd.) (1988), *Negotiating Services*, Bologne, CLUEB.

- ATTAL P. (1971), « Négation de phrase et négation de constituant », *Langue française*, 12, décembre, p. 98-111.
- ATTAL P. (1976), « L'acte d'assertion », *Semanticos*, 1(3), p. 1-12.
- AUBERGÉ V. (2002), « Prosodie et émotion », in LE MAÎTRE J. (éd.), *Actes des deuxièmes Assises nationales du GDR I3*, Nancy, Cepaduès Éditions, p. 263-273.  
L'article est disponible en ligne (<http://www.irit.fr/GDR-I3/fichiers/assises2002/papers/15-ProsodieEtEmotion.pdf>TESI COMPLETEA.docx).
- AUCLIN A., ZENONE A. (1981), « Conversations, actions, actes de langage : éléments d'un système d'analyse », *Cahiers de Linguistique Française*, Actes du 1<sup>er</sup> Colloque de Pragmatique de Genève, vol. 1, p. 6-42.
- AUCLIN A., MOESCHLER J., ZENONE A. (1981), « Illocution et interactivité : préliminaires à une analyse fonctionnelle des actes de langage en séquences », *Cahiers de Linguistique Française*, Actes du 1<sup>er</sup> Colloque de Pragmatique de Genève, vol. 1, p. 42-54.
- AUGER N., FRACCHIOLLA B., MOÏSE C. ET SCHULTZ-ROMAIN C. (2008), *La violence verbale*, Paris, L'Harmattan.
- AUER P., DI LUZIO A. (éd.) (1992), *Decontextualisation of Language*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins.
- AUMONT J. (1980), « L'espace et la matière », in *Théories du film*, Paris, Albatros.
- AUMONT J. (1983), « Point de vue : l'œil, le film, l'image » in *Iris*, 1(2), p. 3-13.
- AUMONT J. (1989), *L'œil interminable*, Paris, Séguier.
- AUMONT J. (1992), *Du visage au cinéma*, Paris, Éditions de l'Étoile-Cahiers du cinéma, coll. « Essais ».
- AUMONT J., MARIE M. (1988), *L'analyse du film*, Paris, Nathan.
- AUSTIN J.L. (1970), *Quand dire, c'est faire*, Paris, Éd. du Seuil. (Première éd. 1962, *How to do things with words*, Oxford University Press).
- BACHMAN Ch. (1977), « Il les a dit devant lui il n'avait pas peur. Analyse de conversation », *Pratiques*, 17, octobre, p. 77-99.
- BACIU I. (1978), « La négation restrictive », *Le français moderne*, 46, avril, p. 135-142.
- BAKHTINE M. (1973), *Épopée et roman, l'étude du roman, questions de méthodologie*, Paris, Les Éditions de la Nouvelle critique.
- BAKHTINE M. (1977), *Le marxisme et la philosophie du langage*, Paris, Éd. de Minuit.
- BAKHTINE M. (1984), *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard.

- BALES R. F. (1950), *Interaction process analysis : A method for the study of small groups*, Reading Mass, Addison-Wesley.
- BALLY Ch. (1965), *Le langage et la vie*, Genève, Libraire Droz.
- BANGE P. (1992), *Analyse conversationnelle et théorie de l'action*, Paris, Hachette.
- BARTHES R., BERTHET F. (1979), « Présentation », *Communications*, 30, p. 3-5.
- BATESON G., BIRDWHISTELL R., GOFFMAN E., HALL E.T., JACKSON D., SCHEFLEN A., SIGMAN S., WATZLAWICK P. (1981), *La nouvelle communication*, Paris, Éd. du Seuil.
- BAVELAS J. B., ROGERS L.E., MILLAR F.E. (1985), « Interpersonal Conflict », in T.A. Van Dijk (éd.) *Handbook of discourse analysis*, vol. 4, *Discourse in Society*, London, Academic Press, p. 9-26.
- BAZIN A. (1958), *Qu'est-ce que le cinéma ? Ontologie et Langage*, Paris, Éd du Cerf.
- BAZZANELLA C. (1991), « Le interruzioni 'competitive' e 'supportive'. Verso una configurazione complessa », in STATI S., WEIGAND E. , HUNDSNURSCHER H. (éd.), *Dialoganalyse*, III, teil I, Tübingen, Niemeyer, p. 283-305.
- BEATTIE G.W. (1982), « Turn-taking and interruption in political interviews : Margaret Thatcher and Jim Callaghan Compared and Contrasted » *Semiotica*, 39(1/2), p. 92-113.
- BELLOUR R. (1966), « Pour une stylistique du film » *Revue d'esthétique*, 19(2), avril-juin.
- BELLOUR R. (1979), *L'analyse du film*, Paris, Albatros.
- BENOIT P.J. (1987), « Orientation to Face in Everyday Argument », in VAN EEMEREN F.H. *et al.* (éd.), *Argumentation : proceedings of the Conference on Argumentation*, Dordrecht : Foris, p. 144-152.
- BENVENISTE É. (1966), *Problèmes de linguistique générale 1*, Paris, Gallimard.
- BENVENISTE É. (1974), *Problèmes de linguistique générale 2*, Paris, Gallimard.
- BERGALA A. (2007), *Le point de vue*, Dvd, Paris, L'Eden Cinéma.
- BERGER P., LUCKMANN Th. (1996), *La construction sociale de la réalité*, 2e éd. Paris, Méridiens Klincksieck (angl. *The Social Construction of Reality : a Treatise in the Sociology of Knowledge*, London, A. Lane, 1971).
- BERRENDONNER A. (1981), *Éléments de pragmatique linguistique*, Paris, Éd. de Minuit.
- BERTHELOT F. (2001), *Parole et dialogue dans le roman*, Paris, Nathan Université.
- BERTHET F. (1979), « Éléments de conversation », *Communications*, 30, p. 109-163.

- BESSON J.-L. (1983), « L'acteur entre personnage et performance. Présences de l'acteur dans la représentation contemporaine » *Études théâtrales*, 23, Louvain-la-Neuve, Centre d'études théâtrales.
- BETTETINI G. (1971), *L'indice del realismo*, Milano, Bompiani.
- BETTETINI G. (1984), *La conversazione audiovisiva*. Milano, Bompiani.
- BILMES J. (1991), « Towards a Theory of Argument in Conversation : the Preference for Disagreement », in VAN EEMEREN F.H. *et al.* (éd.), *Argumentation : Proceedings of the Conference on Argumentation*, Dordrecht, Foris, p. 462-470.
- BINMORE K. (1999), *Jeux et théorie des jeux*, Bruxelles-Paris, De Boeck université (angl. *Fun and Games : a Text on Game Theory*, Lexington, Mass, D. C. Heath, 1992).
- BINMORE K. (2007), *Game Theory : a Very Short Introduction*, Oxford-New York, Oxford University Press.
- BINMORE K. (2012), *Playing for Real : a Text on Game Theory*, Oxford-New York, Oxford University Press.
- BLANCHE-BENVENISTE C. (2000), *Approches de la langue parlée en français*, Paris, Ophrys.
- BLANCHET P. (1995), *La pragmatique d'Austin à Goffman*, Paris, Bertrand-Lacoste.
- BOILLAT A. (2001), *La fiction au cinéma*, Paris, L'Harmattan.
- BOIX Ch. (éd.) (2007), *Argumentation, manipulation, persuasion*, Actes du Colloque organisé par le Laboratoire de Recherches en Langues et Littératures Romanes, Études Basques, Espace Caraïbe de l'Université de Pau et des Pays de l'Adour, du 31 mars au 2 avril 2005, Paris, l'Harmattan.
- BONU B. (1999), « Entre image et parole : le regard dans la narration et l'interaction à la télévision », in DESGOUTTE J.-P. (éd.), *La mise en scène du discours audio-visuel*, Paris, L'Harmattan, p. 67-87.
- BORDWELL D. (1985), *Narration in Film Fiction*. Madison, University of Wisconsin Press.
- BOUCHET Th., LEGGET M., VIREUX J., VERDO G. (2005), *L'insulte en politique*, Dijon, EUD.
- BOULDING K.R. (1962), *Conflict and Defense*, New York, Harper.
- BOURDIEU P. (1982), *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques*, Paris, Fayard.
- BOUSFIELD D., LOCHER M.A. (éds.) (2008), *Impoliteness in Language*, Berlin, Mouton-De Gruyter.
- BRANIGAN E. (1984), *Point of View in the Cinema*, Berlin-New York-Amsterdam, Mouton.

- BRESSON R. (1975), *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard.
- BROTH M. (1998a), « Le dialogue mis en scène », in *Dialogue Analysis VI. Proceedings of the 6th Conference*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, p. 445-452.
- BROTH M. (1998b), « Réflexions sur la gestion des tours dans les dialogues préconstruits », in *Actes du premier Congrès des Romanistes Scandinaves pour étudiants en doctorat*. Lund, Perles 6, p. 36-44.
- BROTH M., NORÉN C. (1999), « La polyphonie et le discours filmique », in JONASSON K. *et al. Résonances de la recherche. Festskrift till Sigbrit Swahn*, Uppsala, Acta Universitatis Upsaliensis, p. 79-98.
- BROTH M. (2002), « La clôture interactionnelle d'une émission télévisée », in Actes du XVème Congrès des romanistes Scandinaves, Oslo 12-17 Août 2002, <http://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:liu:diva-68154> [consulté en octobre 2013].
- BROWN P., LEVINSON S.C. (1987), *Politeness. Some Universals in Language Use*. Cambridge, Cambridge University Press.
- BRUNEAU T.J., ACHAZ F. (1973), « Le silence dans la communication », *Communication et langages*, 20, p. 5-14.
- BURTON D. (1980), *Dialogue and Discourse. A sociolinguistic approach to modern drama dialogue and naturally occurring conversation*, Londres, Routledge.
- CALLAMAND M. (1987), « Analyse des marques prosodiques de discours », *Etudes de linguistique appliquée*, 66, Paris, Didier érudition, p. 49-70.
- CAPLOW T. (1968), *Two against One: Coalitions in Triads*. Prentice-Hall. (tr. fr. *Deux contre un : Les coalitions dans les triades*, Paris, Éditions E.S.F, Coll. Sciences humaines appliquées, 1984)
- CARON J. (1983), *Les régulations du discours Psycholinguistique et pragmatique du langage*, Paris, Puf.
- CARLUCCIO G. (1988), *Lo spazio e il tempo*, Turin, Loescher.
- CASETTI F. (1981), *Le texte du film*, in AUMONT J., LEUTRAT J.L. (éds.), *Théorie du film*, Paris, Albatros.
- CASETTI F. (1990), *Analisi del film*, Milano, Bompiani.
- CASETTI F. (1990), *D'un regard l'autre : Le film et son spectateur*, Lyon, Pul.
- CATACH N. (1978), *L'orthographe*, Paris, Puf.
- CATACH N. (1996), *La ponctuation*, Paris, Puf.

- CHABANNE J.-Ch. (1999), « Verbal, paraverbal et non-verbal dans l'interaction verbale humoristique », in DEFAYS M., ROSIER L., *Approches du discours comique*, Liège, Mardaga, p. 35-53.
- CHABROL C., OLRÉY-LOUIS I. (2007) (éds), *Interactions communicatives et psychologie*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle.
- CHAROLLES M. (1978), « Introduction aux problèmes de la cohérence des textes », *Langue française*, 38, mai, p. 7-14.
- CHAROLLES M. (1980), « L'argumentation en chantier », *Pratiques*, 28, p. 3-5.
- CHAROLLES M. (1980), « Les formes directes et indirectes de l'argumentation », *Pratiques*, 28, pp. 7-45.
- CHATEAUVERT J. (1996), *Des mots à l'image. La voix over au cinéma*, Québec-Paris, Nuits Blanches-Méridiens Klincksieck.
- CHEVALIER J.-C., GARCIA, C. et LECLAIRE, A. (1980), « Quelques éléments pour une étude de la concession », *Pratiques*, 28, p. 62-75.
- CHION M. (1982), *La voix au cinéma*, Paris, Éditions de l'Étoile.
- CHION M. (1984), *Le son au cinéma*, Paris, Éditions de l'Étoile.
- CHION M. (1988), *La Toile trouée*, Paris, Cahiers du cinéma/ Éditions de l'Étoile.
- CHION M. (2003), *Un art sonore, le cinéma : histoire, esthétique, poétique*, Paris, Cahiers du cinéma.
- CHION M. (2005<sup>2</sup>), *L'Audio-vision*, Paris, Armand Colin.
- CHION M. (2007), *Écrire un scénario*, Paris, Cahiers du cinéma.
- CINI C. (2007), *La dimension pragmatique du discours dans la traduction filmique*. Thèse de doctorat, Université de Pise, sous la direction de Madame le Professeur Françoise Bidaud.
- CINI C. (2010), « L'interpellation : interjections et appellatifs. Une approche contrastive italien/français », *CORELA - Numéros thématiques/L'interpellation*. Publié en ligne le 11 novembre 2010. (<http://corela.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=1698>).
- COLLETT J. *et al.* (1975), *Lectures du film*, Paris, Albatros.
- CONSTANTIN DE CHANAY H., KERBRAT-ORECCHIONI C. (2010), « Les interruptions dans les débats médiatiques : une stratégie interactionnelle », *Pratiques*, 147-148, p. 83-104.
- CONSTANTINESCU.-ȘTEFĂNEL R. (2003), « Prémises interactionnistes de l'analyse des conversations », *Dialogos*, 8, p. 126-137.

- CORNULIER B. de (1973), « Sur une règle de déplacement de négation » *Le français moderne*, 41, janvier, p. 43-57.
- COSNIER J. (1977), « Communication non verbale et langage », *Psychologie médicale*, 9-11, p. 2033-2049.
- COSNIER J. (1982), « Communication et langages gestuels », in COSNIER J. et alii, *Les voies du langage. Communications verbales, gestuelles et animales*, Paris, Free Press, p. 255-304.
- COSNIER J. (2006), *Emotions et sentiments* (version actualisée de *Psychologie des émotions et sentiments*. Retz, 1994). L'article est disponible à l'adresse [http://icar.univ-lyon2.fr/membres/jcosnier/Emotions\\_et\\_sentiments.pdf](http://icar.univ-lyon2.fr/membres/jcosnier/Emotions_et_sentiments.pdf)
- COSNIER J., KERBRAT-ORECCHIONI C. (1987), *Décrire la conversation*, Lyon, Pul.
- COSNIER J., GELAS N., KERBRAT-ORECCHIONI C. (1988), *Échanges sur la conversation*, Paris, Éd. du CNRS.
- COSNIER J. (2007), « Le corps et l'interaction », in CHABROL C., ORLY-LOUIS I. (éds), *Interactions communicatives*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 91-95.
- CREMONINI G. (1988), *L'autore, il narratore, lo spettatore*, Turin, Loescher.
- CRISTEA T. (2003), « L'Analyse conversationnelle », *Dialogos*, 8, p. 138-151.
- CRYSTAL D., DAVY D. (1975), *Advanced Conversational English*, London, Longman.
- CUCCU L., SAINATI A. (1987), *Il discorso del film*, Napoli, ESI.
- CULIOLI A. (1990), « La négation : marqueurs et opérations », in *Pour une linguistique de l'énonciation. Opérations et représentations*, Tome 1. Paris, Ophrys, p. 91-113. (2001), *La linguistique de l'énonciation*. 3 tomes, Paris, Ophrys.
- CULPEPER J. (1996), « Towards an Anatomy of Politeness », *Journal of Pragmatics* 25, p. 349-367.
- CULPEPER J., BOUSFIELD D., WICHMANN A. (2003), « Impoliteness Revisited : with Special Reference to Dynamic and Prosodic Aspects » *Journal of Pragmatics*, 35, p. 1545-1579.
- DAMISH H. (2008), *Ciné fil*, Paris, Éd. du Seuil.
- DECLERQ G. (1992), *L'art d'argumenter. Structures rhétoriques et littéraires*, Paris, Éd. Universitaires.
- DELBOUILLE P. (1972), « L'analyse textuelle » *Études littéraires*, 5(2), p. 169-187. L'article est disponible sur : <http://id.erudit.org/iderudit/500235ar>
- DESGOUTTE J.-P. (1999), *La mise en scène du discours audiovisuel*, Paris, L'Harmattan.

- DESPIERRES C. (2011). « Parler pour ne pas agir. La co-construction du discours de la lâcheté dans *Du pain plein les poches* de M. Viçniec » *Synergies Roumanie*, 6, p. 171-186.
- DIAMOND J. (1996), *Status and Power in Verbal Interaction*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins.
- DIDI-HUBERMAN G. (1992), *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique ».
- DOURY M. (2009), « ‘Sans faire allégeance’ : l’euphémisme dans l’expression des accords et désaccords dans un débat politique », *Synergie Italie*, p. 111-124.
- DUCROT O. (1971), « L’expression, en français, de la notion de condition suffisante », *Langue française*, 12, décembre, p. 60-67.
- DUCROT O. (1972), *Dire et ne pas dire. Principes de sémantique linguistique*, Paris, Hermann.
- DUCROT O. (1973a), *La preuve et le dire*, Tours, Maison Mame.
- DUCROT O. (1973b), « La description sémantique en linguistique », *Journal de psychologie normale et pathologique*, 1-2, p. 115-134.
- DUCROT O. (1977), « Illocutoire et performatif », *Linguistique et sémiologie*, 4, p. 17-53.
- DUCROT O. (1980), « Analyses pragmatiques », *Communications*, 32, p. 11-61.
- DUCROT O. (1984), *Le dire et le dit*, Paris, Éd. de Minuit.
- DUCROT O. (1987), « Argumentation et topoï argumentatifs », *Actes de la Sème rencontre des professeurs de français de l’enseignement supérieur de l’Université d’Helsinki*, p. 27-57.
- DUFLET J.-P. (2006), « Structure, énonciation, pragmatique de la médisance au théâtre », in MOUGIN S. (éd.), *La médisance*, Reims, Presses Universitaires de Reims, p. 271-292.
- DUPONT F. (2000), *L’Orateur sans visage, essai sur l’acteur roman et son masque*, Paris, Puf.
- DURANTI A., GOODWIN, Ch. (éds.) (1992), *Rethinking Context. Language as an Interactive Phenomenon*, Cambridge, Cambridge University Press.
- DÜRRER S. (1994), *Le Dialogue romanesque*, Genève, Droz.
- DÜRRER S. (1999), *Le dialogue dans le roman*, Paris, Nathan Université.
- DUVIGNAUD J. (2005), *Sous texte*, Arles, Éditions Actes Sud.
- EELLEN G. (2001), *Critique of Politeness Theories*, Manchester, St Jerome Press.
- EERDMANS S.L., PREVIGANO C.L., THIBAUT P.J. (2002), *Language and Interaction. Discussions with John Gumperz*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins.

ELEFANTE C. (2004). « Arg. et pop. ces abréviations qui donnent les jetons aux traducteurs-dialoguistes », *Meta*, XLIX (1), p. 193-205.

ERVIN-TRIPP S. (1972), « On Sociolinguistic Rules : Alternation and Co-occurrence », in Gumperz J. J., Hymes D. H., édés, *Directions in Sociolinguistics*, New-York, Holt, Rinehart and Winston, pp. 213-250.

FAUCONNIER G. (1981), « Questions et actes indirectes », *Langue française*, 52, décembre, p. 44-55.

FELE G. (2007), *L'analisi della conversazione*, Bologne, Il Mulino.

FERRANDEZ G. (1978), « À propos de l'argumentation - essai d'une logique discursive », *Langage et société*, 6, décembre, p. 59-65.

FÉVRY S. (2000), *La mise en abîme filmique. Essai de typologie*, Liège, Édition du Céfal.

FILLIETAZ L. (2004), « The Construction of Requests in Transactional Settings. A Discursive Approach », in GOUVEIA C.A.M., SILVESTRE C., AZUGA L. (édés.), *Discourse, Communication, and the Enterprise. Linguistic Perspectives*, Lisbonne, Ulices University of Lisbon, Centre for English Studies, 79-97.

FILLO F. et MOUCHON J. (1978), « Approche des notions de cohérence et de cohésion sur un corpus oral », *Langue française*, 38, mai, p. 87-101.

FIRTH R. (2000), « Attitudes et gestes de respect », *Communications*, 69, p. 37-59.

FORD C.E., FOX B.A., THOMPSON S.A. (1996), « Practices in the Construction of Turns : the 'TCU' Revisited », *Pragmatics*, 6(3), p. 427-454.

FORD C.E., FOX B.A., THOMPSON S.A. (2002), *The Language of Turns and Sequences*. New York, Oxford, University Press.

FORD C.E., THOMPSON S.A. (1996), « Interactional Units in Conversation : Syntactic, Intonational, and Pragmatic Resources for the Management of Turns », in OCHS E., SCHEGLOFF E.A., THOMPSON, S.A. *Interaction and Grammar*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 134-184.

FRANZELLI V. (2008a), « Traduire la parole émotionnelle en sous-titrage : colère et identités », *ELA*, 150, Paris : Klincksieck, p. 221-244.

FRANZELLI V. (2008b), « Séquences de colère pour une unité de sens. Aspects verbaux et non-verbaux dans une perspective traductologique de sous-titrage », *Cahiers de Recherche de l'École Doctorale de Linguistique française*, 2. Brescia, Marco Serra Tarantola Editore, p. 107-127.

FRANZELLI V. (2008c). *Décrire et sous-titrer des séquences de colère. Unité et choix de traduction : aspects verbaux et non-verbaux de films en français et en italien*, Université de Brescia, thèse de doctorat.

- FRANZELLI V. (2008d), « Anger Sequences as a Unit of Meaning for the Investigation of Subtitling Strategies and Tactics ». In Boulogne P. (éd.), *Translation and Its Others. Selected Papers of the CETRA Research Seminar in Translation Studies*, 2007, [http://www.arts.kuleuven.be/cetra/papersTESI COMPLETEA.docx](http://www.arts.kuleuven.be/cetra/papersTESI%20COMPLETA.docx) [consulté en mai 2014].
- FRASER B. (1990), « Perspectives on Politeness », *Journal of Pragmatics*, 14, 219-236.
- FRASER B., NOLEN W. (1981), « The Association of Deference with Linguistic Forms », *Journal of Pragmatics*, 27, 93-109.
- FRODON J.-M. (2010<sup>2</sup>), *Le Cinéma français, de la Nouvelle Vague à nos jours*, Paris, Cahiers du cinéma.
- GADET F. (2007), *La variation sociale en français*, Paris, Ophrys.
- GARCIA A. C. (1980), « Argumenter à l'oral : de la discussion au débat », *Pratiques*, 28, p. 95-124.
- GARDIES A. (1993), *Le récit filmique*, Paris, Hachette.
- GARRIC N., CALAS F. (2007), *Introduction à la pragmatique*, Paris, Hachette.
- GAUDREAULT A. (1988), *Du littéraire au filmique*, Paris, Klincksieck.
- GAUDREAULT A., JOSTE F. (1990), *Le récit cinématographique*, Paris, Nathan.
- GAYET-VIAUD C. (2009), « La politesse dans les relations pédagogiques. Éléments de réflexion sur le réglage de la distance entre maître et élève », in DESHOULIERES V., CONSTANTINESCU M. (éds.), *Les funambules de l'affection. Maître et disciple*, Clermont-Ferrand, Université Blaise Pascal, p. 113-133.
- GELAS N. (1988), « Dialogues authentiques et Dialogues romanesques », in COSNIER, J., KERBRAT-ORECCHIONI C. (1988), *Échanges sur la conversation*, Paris, Éd. du CNRS, p. 323-335.
- GENETTE G. (1966), *Figures I*, Paris, Éd. du Seuil.
- GENETTE G. (1969), *Figures II*, Paris, Éd. du Seuil.
- GENETTE G. (1972), *Figures III*, Paris, Éd. du Seuil.
- GENETTE Gérard (1979), « Le statut pragmatique de la fiction narrative », *Poétique*, 78, p. 237-249.
- GENETTE G. (1982), *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris, Éd. du Seuil.
- GENETTE G. (1987), *Seuils*, Paris, Éd. du Seuil.
- GENETTE G. (1991), *Fiction et diction*, Paris, Éd. du Seuil (coll. « Points essais », 2004).
- GHIGLIONE R., TROGNON A. (1993), *Où va la pragmatique. De la pragmatique à la psychologie sociale*, Grenoble, Pug.

GLASL F. (1982), « The process of conflict escalation and roles of third parties », in BOMERS G. B. J. ET PETERSON R. B., (éds) *Conflict management and industrial relations*, The Hague, Kluwer Nijhoff Publishing.

GLICK-SMITH JUDITH L. (2007), « Conflict Styles and Technical Communicators », *Intercom*, juillet/août 2007. L'article est disponible à l'adresse [https://www.cpp.com/Pdfs/Intercom\\_Magazine\\_TKI\\_and\\_Conflict.pdf](https://www.cpp.com/Pdfs/Intercom_Magazine_TKI_and_Conflict.pdf)

GOFFMAN E. (1973), *La mise en scène de la vie quotidienne*, 2 vol., vol. 1, *La présentation de soi* ; vol. 2, *Les relations en public*. Paris, Éd. de Minuit (angl., pour le vol. 1, *The Presentation of Self in Everyday Life*. Garden City, N.Y., Doubleday & Co., 1959 ; pour le vol. 2, *Relations in Public : Microstudies of the Public Order*, London, Allen Lane, 1971).

GOFFMAN E. (1974), *Les rites d'interaction*, Paris, Éd. de Minuit.

GOFFMAN E. (1975), *Stigmaté. Les usages sociaux des handicaps*, Paris, Éd. de Minuit.

GOFFMAN E. (1981), *Forms of talk*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.

GOFFMAN E. (1981), *Relazione in pubblico. Microstudi sull'ordine pubblico*, Milano, Bompiani.

GOFFMAN E. (1987), *Façons de parler*, Paris, Éd. de Minuit.

GOLIOT-LÉTÉ A., VANOYE F. (1992), *Précis d'analyse filmique*, Paris, Nathan.

GOLOPENTIA S. (2000), « La politesse et la durée parlée », in WAUTHION M., SIMON A.C. (éds.), *Politesse et idéologie. Rencontres de pragmatique et de rhétorique conversationnelle*, Louvain, Peeters, p. 64-72.

GOODWIN Ch. (1981), *Conversational Organization : Interaction between Speakers and Hearers*, New York, Academic Press.

GOODWIN M.H., GOODWIN Ch. (1986), « Gesture and Co-participation in the Activity of Searching for a Word », *Semiotica*, 62, p. 51-75.

GOODY E.N. (éd.) (1978), *Questions and Politeness. Strategies in Social Interaction*, Cambridge, Cambridge University Press.

GOUVARD J.-M. (1998), *La pragmatique. Outils pour l'analyse littéraire*, Paris, Armand Colin.

GREMMO M.-J., HOLEC H., RILEY Ph. (1978), « Taking the initiative : some pedagogical applications of discourse analysis », in *Mélanges C.R.A.P.E.L.*, Université Nancy 2. [http://revues.univ-nancy2.fr/melangesCrapel/article\\_melange.php3?id\\_article=157](http://revues.univ-nancy2.fr/melangesCrapel/article_melange.php3?id_article=157)

GRICE H.-P. (1979), « Logique et conversation », *Communications*, 30, p. 57-72.

GRICE H.-P. (1981), « Pour aborder l'étude des structures du discours quotidien », *Langue française*, 50, mai, p. 7-19.

- GRIMSHAW A. (éd.) (1990), *Conflict Talk*, Cambridge, Cambridge University Press.
- GROSJEAN M., TRAVERSO V. (1997), « Les cadres participatifs dans les polylogues : problèmes méthodologiques », in *Du dialogue au polylogue*, Actes du 3<sup>e</sup> Colloque International Do.Ri.F.-Università, Rome, CISU, p. 51-66.
- GROUPE ICOR (M. BERT, S. BRUXELLES, C. ETIENNE, L. MONDADA, S. TESTON, V. TRAVERSO) (2008), « ‘oh::, oh là là, oh ben...’ : les usages du marqueur "oh" en français parlé en interaction », in DURAND J., HABERT B., LAKS B. (éds.), *Actes du Congrès Mondial de Linguistique Française (CMLF08)*, Paris, Institut de Linguistique Française.
- GUILLOT M.-N. (2005), « Revisiting the Methodological Debate on Interruptions : from Measurement to Classification in the Annotation Data for Cross-Cultural Research », *Pragmatics*, 15(1), p. 25-48.
- GUILLOT, M.-N. (2007), « Oral et illusion d’oral : indices d’oralité dans les sous-titres de dialogues de film », *Meta*, LII(2), p. 239-259.
- GUIRAUD P. (1975), *Les gros mots*, Paris, Puf.
- GÜLICH E. (1990), « Pour une éthnométhodologie linguistique – description de séquences conversationnelles explicatives », in M. Charolles, S. Fisher, J. Jayez (éd.), *Le discours. Représentations et interprétations*, Nancy, Pun, p. 71-109.
- GÜLICH E., MONDADA, L. (2001), « Konversationsanalyse / Analyse conversationnelle », in G. HOLTUS, M. METZELTIN, C. SCHMITT (éds.), *Lexikon der Romanistischen Linguistik*, Tübingen, Niemeyer, p. 156-250.
- GUMPERZ, J. (1989), *Engager la communication : introduction à la sociologie interactionnelle*, Paris, Éd. de Minuit.
- HABERMAS J. (1987), *Théories de l’agir communicationnel*, Tome 1, *Rationalité de l’agir et rationalisation de la société*, Paris, Fayard.
- HAMBURGER K. (1968), *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart (tr. fr. (1986). *Logique des genres littéraires*, Paris, Seuil).
- HÉDIARD M. (1997), « Quand une "vraie" question n’est qu’une demande de confirmation », in *Du dialogue au polylogue*, Actes du 3<sup>e</sup> Colloque International Do.Ri.F.-Università, Rome, CISU, p. 91-96.
- HERMAN V. (1995), *Dramatic Discourse. Dialogue as interaction in plays*, Londres, Routledge.
- HERMAN T., MICHELI R. (2003), « Renforcement et dissociation des valeurs dans l’argumentation politique », *Pratiques*, 117-118, p. 9-29.
- HESTER S., FITZGERALD R. (1999), « Category, Predicate and Contrast : Some Organisational Features in a Radio Talk Show », in JALBERT P.L., *Media Studies : Ethnomethodological Approaches*, Lanham, University Press of America, p. 171-193.

- HIGUCHI M. (1997), *Using Film as Authentic Spoken Tests*. Article disponible à l'adresse : [http://bambi.u-shizuoka-ken.ac.jp/~kiyou4228021/11\\_1/higuti.pdf](http://bambi.u-shizuoka-ken.ac.jp/~kiyou4228021/11_1/higuti.pdf)
- HUSTON N. (2002), *Dire et interdire. Éléments de jurologie*, Paris, Payot.
- HUTCHBY I. (1992), « Aspects of 'Interruption' in Argument Sequences on Talk Radio », *Text*, 12(3), p. 343-371.
- ISSACHAROFF M. (1985), *Le spectacle du discours*, Paris, Librairie José Corti.
- JACKSON S., JACOBS S. (1982), « Conversational Arguments : A Discourse Analytic Approach », in COX J.R., WILLARD C.A. *Argumentation Theory and Research*. Carbondale & Edwardsville, Southern Illinois University Press, p. 205-237.
- JACOBS S. (1987), « The Management of Disagreement in Conversation », in VAN EEMEREN F.H. *et al.* (éd.), *Argumentation : proceedings of the Conference on Argumentation*, Dordrecht, Foris, p. 229-239.
- JACQUES F. (1979), *Dialogiques, Recherches logiques sur le dialogue*, Paris, Puf.
- JACQUES F. (1981), « L'interrogation, force illocutoire et interaction verbale », *Langue française*, 52, décembre, p. 70-79.
- JACQUES F. (1985), *L'espace logique de l'interlocution*, Paris, Puf.
- JAKOBSON R. (1963), *Essais de linguistique générale I, Les fondations du langage*, Paris, Éd. de Minuit.
- JAUSS H.R. (1978), *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard.
- JAYYUSSI L. (1988), « Toward a socio-logic of the film text », *Semiotica*, 68(3/4), p. 271-296.
- JEANNERET Th. (1999), *La co-énonciation en français*, Berne, Peter Lang.
- JEFFERSON G. (1972), « Side Sequences », in SUDNOW D. (éd.), *Studies in Social Interaction*. New York, Free Press, p. 294-338.
- JEFFERSON G. (1978), « Sequential Aspects of Storytelling in Conversation », in SCHENKEIN J.N. (éd.), *Studies in the Organisation of Conversational Interactions*, London-New York, Academic Press, p. 219-249.
- JOST F. (1987), *L'oeil-caméra*, Lyon, Pul.
- JOST F. (1992), *Un monde à notre image*, Paris, Méridiens-Klincksieck.
- KARA M. (2008), « Parlure argotique insultes », in MOÏSE C. *et al.*, *La violence verbale*, Paris, L'Harmattan, t. 1, p. 183-201.
- KARSENTY, L. (2008), *L'Incompréhension dans la communication*, Paris, Puf.

- KASPER G. (1990), « Linguistic Politeness : Current Research Issues », *Journal of Pragmatics*, 14(2), p. 193-218.
- KERBRAT-ORECCHIONI C. (1983), « Quelques aspects du fonctionnement du dialogue théâtral », in Léon P., Pétron P. (éds.), *Le dialogue*, Ottawa, Didier, p. 133-140.
- KERBRAT-ORECCHIONI C. (1984a), « Pour une approche pragmatique du dialogue de théâtre », *Pratiques*, 41, p. 46-62.
- KERBRAT-ORECCHIONI C. (1984b), « Antonymie et argumentation : la contradiction », *Pratiques*, 43, p. 46-59.
- KERBRAT-ORECCHIONI C. (1984c), « Les négociations conversationnelles », *Verbum*, 7(2/3), p. 223-243.
- KERBRAT-ORECCHIONI C. (1986), « Nouvelle communication et analyse conversationnelle », *Langue française*, 70, p. 7-25, article disponible sur : [http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/lfr\\_0023-8368\\_1986\\_num\\_70\\_1\\_6368](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/lfr_0023-8368_1986_num_70_1_6368)
- KERBRAT-ORECCHIONI C. (1990, 1992, 1994), *Les Interactions verbales*. 3 tomes. Paris, Armand Colin.
- KERBRAT-ORECCHIONI C. (1994), « Rhétorique et pragmatique : les figures revisitées », *Langue française*, 101.
- KERBRAT-ORECCHIONI C. (1996a), « Dialogue théâtral vs conversation ordinaire », *Cahiers de praxématique*, 26, p. 31-49.
- KERBRAT-ORECCHIONI C. (1996b), « Analyse des conversations. Perspectives actuelles » *Le français dans le monde*, numéro spécial : *Le discours : enjeux et perspectives*, juillet, p. 30-38.
- KERBRAT-ORECCHIONI C. (1996c), *La conversation*, Paris, Éd. du Seuil.
- KERBRAT-ORECCHIONI C. (1996d), « Dialogue théâtral vs dialogues ordinaires », *Cahiers de Praxématique*, 26, Les mots de la scène, p. 31-51.
- KERBRAT-ORECCHIONI C. (1997a), « Dialogue littéraire vs conversations naturelles : le cas du dialogue romanesque », in *Champs du signe*. Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, p. 207-224.
- KERBRAT-ORECCHIONI C. (1997b), « A Multilevel Approach in Study of Talk-in-Interaction » *Pragmatics*, 7(1), p. 1-20.
- KERBRAT-ORECCHIONI C. (1998a), *L'Implicite*, Paris, Armand Colin.
- KERBRAT-ORECCHIONI C. (1998b), « La notion d'interaction en linguistique : origines, apports, bilan », *Langue française*, 117, février, p. 51-67.
- KERBRAT-ORECCHIONI C. (2001), *Les actes du langage dans le discours*, Paris, Nathan Université.

- KERBRAT-ORECCHIONI C. (2002a), *L'énonciation de la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin.
- KERBRAT-ORECCHIONI C. (2002b), « Système linguistique et éthos communicatif », *Cahiers de praxématique* 38. p. 37-59.
- KERBRAT-ORECCHIONI C. (2007a), « L'analyse du discours en interaction : quelques principes méthodologiques », *Limbaje si comunicare*, IX, p. 13-32.
- KERBRAT-ORECCHIONI C. (2007b), « Politeness in France : How to Buy Bread Politely », in HICKEY L., STEWART M. (éds.), *Politeness in France*, Clevedon, Multilingual Matters, p. 29-44.
- KERBRAT-ORECCHIONI C. (2010), *S'adresser à autrui. Les formes nominales d'adresse en Français*, Chambéry, Université de Savoie.
- KERBRAT-ORECCHIONI C. (2011), *Le discours en interaction*, Paris, Armand Colin.
- KERBRAT-ORECCHIONI C., PLANTIN Ch. (1995), *Le trilogue (Linguistique et Sémiologie)*, Lyon, Pul.
- KERBRAT-ORECCHIONI C., BRUXELLES S. (2004), « Coalitions in polylogues », *Journal of Pragmatics*, 36, p. 75-113.
- LABOV W., FANSHEL D. (1977), *Therapeutic Discourse*, New York, Academic Press.
- LABORDE-MILAA I. (1994), « De la scène romanesque à la scène filmique », *Pratiques*, 81, p. 89-113.
- LACROIX M. (1990), *De la politesse*, Paris, Juillard.
- LAFFAY A. (1964), *Logique du cinéma*, Paris, Masson et Cie.
- LAFORÉST M. (2003), *Le malentendu : Dire, mésentendre, mésinterpréter*, Québec, Éditions Nota Bene.
- LAGORGETTE D. (2004), « Les insultes : approches sémantiques et pragmatiques », *Langue française*, n° 144.
- LAGORGETTE D. (2006), « Insultes et conflit : de la provocation à la résolution – et retour ? », in PAIN J., LEEMAN D. (éds), *Crises, conflits, médiations*, Cahiers des Études doctorales de Paris X, 5, p. 26-44.
- LAGORGETTE D., LARRIVÉE P. (2004), « Interprétation des insultes et relations de solidarité », *Langue française* 184, p. 83-104.
- LAKOF R.T., IDE S. (édss.) (2005), *Broadening the Horizon of Linguistic Politeness*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins.
- LARTHOMAS P. (2001), *Le langage dramatique*, Paris, Puf.

- LEECH G. (1983), *Principles of Pragmatics*, London, Longman.
- LERNER G.H. (1989), « Notes on Overlap Management in Conversation : the Case of Delayed Completion », *Western Journal of Speech Communication*, 53, p. 167-177.
- LEVINSON S.C. (1983), *Pragmatics*, Cambridge, Cambridge University Press.
- LINGUISTIC POLITENESS RESEARCH GROUP (2011), *Discursive Approaches to Politeness*. Berlin, Mouton-De Gruyter.
- LOCHARD G., SOULAGES J.-C. (1997), Les imaginaires de la parole télévisuelle. Permanences, glissements et conflits », *Sociologie de la communication*, 1(1), p. 647-672. L'article est également disponible en ligne : [http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/reso\\_004357302\\_1997\\_mon\\_1\\_1\\_3862](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/reso_004357302_1997_mon_1_1_3862)
- LOCHER M., WATTS R. (2005), « Politeness Theory and Relational Work », *Journal of Politeness Research*, 1(1), p. 9-33.
- LUGINBÜHL M. (2007), « Conversational Violence in Political TV Debates : Forms and Functions », *Journal of Pragmatics*, 38, p. 1371-1387.
- LYONS J. (1971), *Chomsky, Les Maîtres Modernes*, Paris, Seghers.
- MACDONALD M. (1979), « Le langage de la fiction », *Poétique*, 78, p. 219-235.
- MAGNY, J. (2001), *Le point de vue*, Paris, Cahiers du Cinéma-CHEREN-CNDP.
- MAINGUENEAU D. (1983), *Sémantique de la polémique*, Paris, Éd. L'Age de l'Homme.
- MAINGUENEAU D. (1986), *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Bordas.
- MAINGUENEAU D. (1990), *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Bordas.
- MAINGUENEAU D. (1991), *Pragmatique pour le texte littéraire*, Paris, Dunod.
- MAINGUENEAU D. (1994), *Syntaxe du français*, Paris, Hachette.
- MAINGUENEAU D. (1998), *Analyser les textes de communication*, Paris, Dunod.
- MAINGUENEAU D. (1999), *L'énonciation en linguistique française*, Paris, Hachette.
- MALINOWSKI, B. [1975], *Il problema del significato nei linguaggi primitivi*, in C.K. Ogden et I. A. Richards, *Il significato del significato*, Milano, Garzanti, p. 333-383.
- MARCOCCIA M. (1998), « Le rôle de la porte-parole dans le trilogue », in *Du dialogue au polylogue*, Actes du 3<sup>e</sup> Colloque International Do.Ri.F.-Università, Rome, CISU, p. 69-77.
- MARTIN Ph. (2005), « Intonation du français: parole spontanée et parole lue », *Estudios de Fonética Experimental*, XV, p. 133-162.

MASON S., RYCHARD S. (2005), *Conflict Analysis Tools*, Berne, Swiss Agency for Development and Cooperation. Article .pdf téléchargeable à l'adresse <http://www.css.ethz.ch/publications/pdfs/Conflict-Analysis-Tools.pdf>

MEAD G.H. (2006), *L'esprit, le soi et la société*, Paris, Puf.

METZ Ch. (1966), « La grande syntagmatique du film narratif », *Communications*, 8, Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit. p. 120-124.

METZ Ch. (1971), *Essais sur la signification au cinéma*, Tome I, Paris, Éd. Klincksieck.

METZ Ch. (1971), *Langage et cinéma*, Paris, Larousse.

METZ Ch. (1977), *Le signifiant imaginaire*, Paris, Christian Bourgeois.

METZ Ch. (1991), *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*, Paris, Méridiens-Klincksieck.

MILBURN T.W. (1977), « Social Conflict : Another Look » *Journal of Social Issues*, 33 (1), p. 1-8.

MOESCHLER J. (1981), « La réfutation parmi les fonctions interactives marquant l'accord et le désaccord », *Cahiers de Linguistique Française*, Actes du 1<sup>er</sup> Colloque de Pragmatique de Genève, vol. 1, p. 54-79.

MOESCHLER J. (1985), *Argumentation et conversation. Éléments pour une analyse pragmatique du discours*, Paris, Hatier-Crédif, col. « LAL ».

MOESCHLER J. (1982), *Dire et contredire. Pragmatique de la négation et acte de réfutation dans la conversation*, Berne, Peter Lang.

MOESCHLER J., SPENGLER N. DE (1981), « Quand même : de la concession à la réfutation », *Cahiers de Linguistique Française*, 2, p. 93-112.

MOÏSE C. (2008), *La violence verbale*, 2 tomes, Paris, L'Harmattan.

MOÏSE C. (2009), « Espace public et fonction de l'insulte dans la violence verbale », in LAGORGETTE D. (éd.), *Les insultes en français. De la recherche fondamentale à ses applications*, Chambéry, Université de Savoie, p. 201-219.

MOÏSE C., (2011), « Une modélisation de la violence verbale fulgurante pour analyser les situations en milieu scolaire », *Colloque International « Violence à l'école »*, Arras.

MOLINIE G., VIALA A. (1993), *Approches de la réception*, Paris, Puf.

MONDADA L. (2001), « Pour une linguistique interactionnelle », *Marges linguistiques*, 1, mai, p. 142-162. [http://www.revue-texto.net/Parutions/Marges/artml0000\\_ml.pdf](http://www.revue-texto.net/Parutions/Marges/artml0000_ml.pdf) [consulté en mai 2014].

- MONDADA L. (2004), « Temporalité, sequentialité et multimodalité au fondement de l'organisation de l'interaction : le pointage comme pratique de prise du tour », *Cahiers de linguistique française*, 26, p. 269-292.
- MONDADA L., TRAVERSO V. (2005), « (Dés)alignements en clôture », *Lidil*, 31, Corpus oraux et diversité des approches, p. 35-59.
- MONDADA L. (2006), « La pertinenza del dettaglio : registrazione e trascrizione di dati video per la linguistica interazionale », in BÜRKI Y., STEFANI E. de (éds), *Trascrivere la lingua. Dalla filologia all'analisi conversazionale*, Berne, Peter Lang, p. 313-344.
- MONDADA L. (2007), « Enjeux des corpus d'oral en interaction : re-temporaliser et re-situer le langage », *Langage et Société*, 121-122, p. 143-160.
- MONDADA L. (2007), « L'organisation online par le co-participants de la structuration du tour in fieri en TCUs : évidences multimodales », *TRANEL*, 47, p. 7-38.
- MONDADA L. (2009), « Multimodalità et multi-attività nelle conversazioni a tavola », in FATIGANTE M., MARIOTTINI L., SCIUBBA M.E. (a cura di), *Lingua e società. Scritti in onore di Franca Orletti*, Rome, Franco Angeli.
- MURRAY S.O., COVELLI L.H. (1988), « Women and Men Speaking at the Same Time », *Journal of Pragmatics*, 12(1), p. 103-111.
- NARUK A., *Comment se dispute-t-on ? La gestion des disputes dans le théâtre de Bernard-Marie Koltès*, Thèse de doctorat soutenue le 3 décembre 2011, Université Paul Verlaine – Metz.
- NORTHROP T.A. (1989), « The Dynamic of Identity in personal and social conflict », in KRIESBERG L., NORTHROP T.A., THORSON S.J. (éds), *Intractable Conflicts and their transformation*. Syracuse, NY : Syracuse University Press, p. 55-82.
- ODIN R. (1980), « L'entrée du spectateur dans la fiction », in AUMONT J., LEUTRAT J.-L. (eds.), *Théorie du film*, Paris, Albatros.
- ODIN R. (2000), *De la fiction*, Bruxelles, De Boeck.
- PARRET H., VERSCHUEREN J. (éd.), *(On) Searle on Conversation*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins, p. 113-128.
- PAVEL Th. (1988), *Univers de la fiction*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique ».
- PEREGO E. (2005), *La traduzione audiovisiva*, Roma, Carocci.
- PETITJEAN A. (1984), « La conversation au théâtre », *Pratiques*, 41, p. 63-88.
- PETITJEAN A. (1992), « La figuration de l'espace et du temps dans les dialogues de théâtre », *Pratiques*, 74, article disponible sur : [http://www.pratiques-cresef.com/p074\\_pe1.pdf](http://www.pratiques-cresef.com/p074_pe1.pdf)

PETITJEAN A. (1999), « Approches sémio-linguistiques du tecte théâtral », in A. Lautel, M. Castellana, *Le théâtre du sens. Actes du S.I.R.F.A.S.*, Arras, Artois Presse Université, coll. Cahiers scientifiques de l'université d'Artois, p. 43-56.

PETITJEAN A. (2006), « Pour une problématisation linguistique de la notion de genre : l'exemple du texte dramatique », VIe Congrès des Romanistes Scandinaves, Copenhague, août 2005.

PETITJEAN A. (2010), « Actes de langage et textualité dramatique : aspects linguistiques et didactiques » *Synergies Roumanie*, 5, p. 241-254, article disponible sur : [http://www.synergiesroumanie.ro/fr/arhiva/synergies5/andre\\_petitjean.pdf](http://www.synergiesroumanie.ro/fr/arhiva/synergies5/andre_petitjean.pdf)

PICARD D., MARC E. (2008), *Les conflits relationnels*, Paris, Puf.

PLANTIN C. (1996a), « Le trilogue argumentatif », *Langue française*, 112, p. 9-30.

PLANTIN Ch. (1996b), *L'argumentation*, Paris, Éd. du Seuil.

PLANTIN Ch., DOURY, M., TRAVERSO, V. (2000), *Les Émotions dans les interactions*, Lyon, Pul.

PLANTIN Ch., TRAVERSO V., VOSGHANIAN L. (2008), « Parcours des émotions en interaction », in RINN M. (ed.), *Emotions et discours*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, p. 141-162.

POGGI I., MAGNO CALDOGNETTO E. (2004), « Il parlato emotivo. Aspetti cognitivi, linguistici e fonetici », in ALBANO LEONI F. et al. (éds), *Atti del Convegno «Il parlato italiano»*, Naples, 12-15 febbraio 2003, Naples, D'Auria.

POMERANTZ A. (1984), « Agreeing and Disagreeing with Assessments : Some Features of Preferred/Dispreferred Turn Shapes », in ATKINSON J.M., HERITAGE J., *Structure of Social Action. Studies in Conversation Analysis*. Cambridge, Cambridge University Press, p. 57-101.

POTIN Y. (2008), *La gestion des conflits dans les organisations*, Centre des Ressources en Économie de gestion, 23 octobre 2008. <http://www.creg.ac-versailles.fr> [consulté en mars 2013]

PRÉDAL, R. (2008), *Le Cinéma français depuis 2000. Un renouvellement incessant*, Paris, Armand Colin.

RAFFAELLI S. (1992), *La lingua filmata. Didascalie e dialoghi nel cinema italiano*, Florence, Le lettere.

RAFFAELLI S. (1993), « Il parlato cinematografico e televisivo », in SERIANNI L., TRIFONE P. (éds.), *Storia della lingua italiana*, vol. 2, *Scritto e parlato*. Torino, Einaudi, p. 271-290.

RAFFAELLI S. (2006), « La lingua del cinema », in TRIFONE P. (éd.), *Lingua e identità. Una storia sociale dell'italiano*, Rome, Carocci.

- REBOUL A. (1985), « Le texte de théâtre comme discours dialogal monologique polyphonique », in REBOUL A., MOESCHLER J., *Discours théâtral et analyse conversationnelle*. Cahiers de linguistique française, 6, p. 49-77.
- REBOUL A., MOESCHLER J. (1998), *La pragmatique aujourd'hui. Une nouvelle science de la communication*, Paris, Éd. du Seuil.
- RECANATI F. (1981), *Les énoncés performatifs*, Paris, Éd. de Minuit.
- RECANATI F. (1979), *La transparence et l'énonciation pour introduire à la pragmatique*, Paris, Éd. du Seuil.
- ROCHE A., TARANGER M.-C. (1999), *L'atelier scénario*, Paris, Dunod.
- ROSSI A. (2003), « La lingua del cinema », in BONOMI I., MASINI A., MORGAN S. (éds), *La lingua italiana e i mass-media*, Rome, Carocci.
- ROSSI F. (1999), *Le parole dello schermo. Analisi linguistica del parlato di sei film dal 1948 al 1957*, Rome, Bulzoni.
- ROSSI F. (2006), *Il linguaggio cinematografico*, Rome, Aracne.
- ROSSI F. (2007), *Lingua italiana e cinema*, Rome, Carocci.
- ROULET E. (1985), « De la conversation comme négociation », *Le français aujourd'hui*, 71, p. 6-13.
- ROULET E. *et al.* (1985), *L'articulation du discours en français contemporain*, Berne, Peter Lang.
- ROULET E. (1980), « Modalité et illocution », *Communications*, 32, p. 216-240.
- ROULET E. (1981), « Stratégie d'interaction, modes d'implication et marqueurs illocutoires », *Cahiers de Linguistique Française*, Actes du 1<sup>er</sup> Colloque de Pragmatique de Genève, vol. 1, p. 80-104.
- ROULET E. (1981), « Échanges, intervention et actes de langage dans la structure de la conversation », *Études de Linguistique Appliquée*, 44, p. 7-39.
- ROULET E. *ET AL.* (1980), *Actes de langage et structure de la conversation*, Cahiers de Linguistique Française de Genève, 1.
- ROULET E., FITTIELTAZ L., GROBET A. (2001), *Un modèle et un instrument d'analyse de l'organisation du discours*, Berne, Peter Lang.
- RYNGAERT J.-P. (dir.) (2005), *Nouveaux territoires du dialogue*, Arles, Actes Sud/CNSAD.
- RYNGAERT J.-P., SERMON J. (2006), *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Montreuil-sous-Bois, éd. Théâtrales.
- SARRAZAC, J.-P. (éd) (2004-2005), *Dialoguer, Un nouveau partage des voix*, numéros spéciaux d'*Études théâtrales*, 2 volumes, 31-31/2004 et 33/2005.

- SACKS H. (1992), *Lectures on Conversation*, 2 vol. Oxford, Basil Blackwell.
- SACKS H., SCHEGLOFF E.A., JEFFERSON G. (1974), « A Simplest Systematics for the Organisation of Turn-taking in Conversation », *Language*, 50, p. 696-735.
- SAMOUELLAN J. (2004), *Des dialogues de cinéma*, Paris, L'Harmattan.
- SANDRÉ M. (2009), « Analyse d'un dysfonctionnement interactionnel – l'interruption – dans le débat de l'entre-deux-tours de l'élection présidentielle de 2007 », *Mots*, 89, p. 69-82.
- SCHAEFFER J.-M. (1999), *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil.
- SCHEGLOFF C.-A. (1972), « Sequencing in Conversational Openings », in GUMPERZ J., HYMES D. (éds.), *Directions in Sociolinguistics. The Ethnomethodology of Communication*, New York, Holt, Rinehart et Winston, p. 346-380.
- SCHEGLOFF E.A. (1987), « Recycled Turn Beginnings : A Precise Repair Mechanism in Conversation's Turn-taking Organization », in BUTTON G., LEE J.R. (éd.), *Talk and Social Organisation*, Clevedon, Multilingual Matters, p. 70-85.
- SCHEGLOFF E.A. (1992), « To Searle on Conversation : A Note in Return », in SEARLE J.R., SALINS D.G. (1992), *Une introduction à l'ethnographie de la communication*, Paris, Didier.
- SCHEGLOFF E.A. (1992), « Parties and Talking Together : Two Ways in which Numbers are Significant for Talk-in-Interaction » in TEN HAVE P., PSATHS G. (éd.), *Situated Order : Studies in the Social Organisation of Talk and Embodied Activities*, Washington DC, University Press of America, p. 31-42.
- SCHEGLOFF E.A. (2001), « Accounts of Conduct in Interaction : Interruption, Overlap, and Turn-taking », in TURNER J.H. (éd.), *Handbook of Sociological Theory*, New York, Plenum, p. 287-321.
- SCHEGLOFF E.A. (2007), *Sequence Organization in Interaction: A Primer in Conversation Analysis*, vol. 1, Cambridge, Cambridge University Press.
- SHELLING, T. C. (1960), *The Strategy of conflict*, Cambridge, MA, Harvard University Press.
- SCHMALE G. (2002), « Allô ? Tu m'entends ? Intercompréhension en communication téléphonique », in *Actes de la Journée d'études « Autour du dialogue »*, Lyon 6 décembre 2002, *LYLIA* 4 <http://langues.univ-lyon2.fr/657-LYLIA-4.html> [consulté en Janvier 2014].
- SCHMALE G. (2008), « Construction inachevée et transfert du tour de parole », in DURAND J., HABERT B., LAX B. (éd.), *Congrès Mondial de Linguistique Française*, Paris, France, 2008, p. 817-834.
- SEARLE J.L. (1972), *Les actes de langage*, Paris, Hermann (première éd. angl. *Speech Acts. An Essay in the Philosophy of Language* Cambridge : Cambridge University Press, 1969).
- SEARLE J.L. (1982), *Sens et expression*, Paris, Minuit.

- SEARLE J.L., VANDERVEKEN D. (1985), *Foundations of illocutionary logic*, Cambridge University Press.
- SELTING M. (2000), « Deconstruction of 'Units' in Conversational Talk », *Language and Society*, 29, p. 477-517.
- SENGHAAS D. (2004), « The Civilisation of Conflict: Constructive Pacifism as a Guiding Notion for Conflict Transformation », in A. AUSTIN, M. FISCHER, N. ROPERS (éds) *Transforming Ethnopolitical Conflict : The Berghof Handbook*, Berlin : VS Verlag.
- SERMON J. (1999), « Le personnage contemporain et ses états... (de paroles) », *Pratiques*, 119-120, « Les écritures théâtrales », Metz, Cresef (Centre d'études linguistiques des textes et discours et Centre de didactique du français de l'université de Metz), décembre 2003.
- SFEZ L. (1991), *La communication*, Paris, Puf.
- SFEZ L. (1992), *Critique de la communication*, Paris, Éd. du Seuil.
- SIBONY D. (1979), « Conversât-il ? », *Communications*, 30, p. 200-205.
- SIMMEL J. (1896), « *Superiority and subordination as subject-matter of sociology* », *American Journal of Sociology*, (2), p. 167-189.
- SIMMEL J. (1902), « *The number of members as determining the sociological form of the group* », *American Journal of Sociology*, 8, 1, p. 1-46.
- SINI L. (1998), « "Tout de même (pas)" et "mica" : marqueurs emphatiques », in *Du dialogue au polylogue*, Actes du 3<sup>e</sup> Colloque International Do.Ri.F.-Università, Rome, CISU, p. 83-90.
- SORANZO P. (1979), « Soundtrack ou de la conversation comme le bruit de fond », *Communications*, 30, p. 211-222.
- SOULEZ, G. (2011), *Quand le film nous parle. Rhétorique, cinéma, télévision*, Paris, Puf.
- SPERBER D. WILSON D. (1989), *La pertinence. Communication et cognition*, Paris, Éd. de Minuit.
- WATZLAWICK P., HELMICK B.J., JACKSON D.D. (1972), *Une logique de communication*, Paris, Éd. du Seuil.
- STANISLAVSKI C. (1983), *La Construction du personnage*, Paris, Pygmalion, coll. « Cinéma ».
- STANISLAVSKI C. (1990), *La Formation de l'acteur*, Paris, Payot.
- SUDNOW D. (1972), *Studies in Social Interaction*, New York, Free Press.
- TALBOT M. (1992), « I Wish You'd Stop Interrupting Me ! Interruptions and Asymmetries in Speaker-rights in Equal Encounters », *Journal of Pragmatics*, 18, p. 415-466.

TANNEN D. (1989), « Interpreting Interruptions in Conversation », *Papers from the 25th Annual Regional Meeting of the Chicago Linguistic Society*, part II, parasesion on Language in Context, Chicaho, Chicago Linguistic Society, p. 266-287.

TESTON-BONNARD, S. (2005), « L'écriture au cinéma comme représentation du langage parlé », in PIOLAT A. (éd.), *Écriture. Approches en sciences cognitives*, Aix en Provence, Publications de l'Université de Provence, p. 251-269.

TESTON-BONNARD, S. (2007), « “Ruptures” dans le dialogue de cinéma », in BROTH M., FORSGREN M., NORÉN C. & SULLET-NYLANDER F. (éds.), *Le français parlé des médias*, Stockholm, Acta universitatis stockholmiensis, p. 687-700.

TESTON-BONNARD S. (2010), « Etude des particules discursives dans des situations de parole particulière : les scénarios et leurs oralisations par les acteurs », in NEVEU F., MUNI TOKE V., KLINGLER T., DURAND J., MONDADA L. et PRÉVOST S. (éds.), *Actes du Congrès mondial de linguistique française*, Nouvelle Orléans, Etats-Unis. Article disponible à l'adresse <http://dx.doi.org/10.1051/cmlf/2010108>

TODOROV T. (1978), *Les genres du discours*, Paris, Éd. du Seuil.

TODOROV T. (1981), *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique. Suivi d'Écrits du Cercle de Bakhtine*, Paris, Éd. du Seuil.

TOOLAN M. (1985), « Analysing Fictional Dialogue », *Language and Communication*, 5(3), p. 193-206.

TOMASZKIEWICZ T. (2001), « La structure des dialogues filmiques : conséquences pour le sous-titrage », in BALLARD M. (éd.), *Oralité et traduction*. Arras, Artois Presses Université, p. 381-399.

TRAVERSO V. (1995), « Gestion des échanges dans les conversations à trois participants », in C. KERBRAT-ORECCHIONI, CH. PLANTIN, *Le Trilogue*, Lyon, Pul, p. 29-53.

TRAVERSO V. (1996), *La Conversation familiale. Analyse pragmatique des interactions*, Lyon, Pul.

TRAVERSO V. (1999), *Négociation et argumentation dans la conversation familiale*, Université Lumière Lyon 2, ICAR, <http://icar.univ-lyon2.fr/membres/vtraverso/documents/Trav.1999Negoc.pdf> [consulté en juin 2013].

TRAVERSO V. (2000a), *Perspectives interculturelles sur l'interaction*, Lyon, Pul.

TRAVERSO V. (2000b), « La conversation ordinaire », *La revue de la littérature française et comparée*, 14, Actes des journées d'études de l'Université de Pau des 15 novembre 1996, 17 janvier 1997 et 19 novembre 1999, LAHOUEAT G. (éd.), p. 13-21.

TRAVERSO V. (2004), « Cristallisation de désaccords et mise en place de négociations dans l'interaction : des variations situationnelles », in GROSJEAN M., MONDADA M. (éds.), *La négociation au travail*, Lyon, Pul, p. 43-68.

- TRAVERSO V. (2005b), « Grille d'analyse des discours interactifs oraux », in BEACCO J.C., BOUQUET S., PORQUIER R. (éd.), *Niveau B2 pour le Français : Textes et références*, Paris, Didier, p. 119-149.
- TRAVERSO V. (2009<sup>4</sup>), *L'Analyse des conversations*, Paris, Armand Colin.
- TRAVERSO, V., KERBRAT-ORECCHIONI, C. (2004), « Types d'interactions et genres de l'oral », *Langages*, 38(153), p. 41-51.
- UBERSFELD A. (1996), *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*, Paris, Éd. Belin.
- UBERSFELD A. (1977), « Le lieu du discours », *Pratiques*, 15-16, p. 10-19.
- VANDERSCHULDEN I. (2001), « Le sous-titrage des classes sociales dans *La vie est un long fleuve tranquille* », in BALLARD M. (éd.), *Oralité et traduction*, Arras, Artois Presses Université, p. 361-379.
- VANDERVEKEN D. (1988), *Les Actes de discours*, Bruxelles, Mardaga.
- VANOYE F. (1989), *Récit écrit, récit filmique*, Paris, Nathan.
- VANOYE F. (1998), « Quelques observations sur l'analyse des dialogues de films de fiction », in *Du dialogue au polylogue*, Actes du 3<sup>e</sup> Colloque International Do.Ri.F.-Università, Rome, CISU, p. 220-229.
- VASSÉ, C. (2006), *Le dialogue. Du texte écrit à la voix mise en scène*, Paris, Cahiers du cinéma.
- VERBIEST A. (1987), « Confrontation in Conversation. An Approach of Conversational Discussions Based on the Theory of van Eemeren and Grootendorst and on Conversational-Analytical Insights of Jackson and Jacobs », in VAN EEMEREN F.H. *et al.* (éd.), *Argumentation : proceedings of the Conference on Argumentation*, Dordrecht, Foris, p. 136-144.
- VIALA A. (1997) (dir.), *Le théâtre en France : des origines à nos jours*, Paris, Puf.
- VINCENT D. (2001), « Les enjeux de l'analyse conversationnelle ou les enjeux de la conversation », article disponible sur <http://www.erudit.org/revue/rql/2001/v30/n1/000517ar.html> [consulté en janvier 2013].
- VION R. (2000<sup>2</sup>), *La Communication verbale*, Paris, Hachette.
- WATTS R. (2003), *Politeness*, Cambridge, Cambridge University Press.
- WATTS R., IDE S., ERLICH L. (éds.) (1992), *Politeness in Language. Studies in its History, Theory and Practice*, Berlin, Mouton-De Gruyter.
- WEST C., ZIMMERMANN D.H. (1985), « Gender Language and Discourse », in VAN DIJK T.A. (éd.) *Handbook of Discourse Analysis*, vol. 4, p. 103-124.

WEST C., ZIMMERMAN D-H. (2000), « Genre, langage et conversation », article disponible sur [http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/reso\\_0751-7971\\_2000\\_num\\_18\\_103\\_2276](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/reso_0751-7971_2000_num_18_103_2276)

WIERZBICKA A. (2003), *Cross-Cultural Pragmatics. The Semantics of Human Interaction*, Berlin-New York, Mouton-de Gruyter.

WILCHEN K. (2010), *Donner à voir la parole dans le film documentaire*, Éditions Universitaires Europeennes.

WINDISCH U. (2007), *Le K.O. Verbal. La communication conflictuelle*, Lausanne, L'Âge de l'Homme.

WITTGENSTEIN L. (1967), *Ricerche filosofiche*, Turin, Einaudi.

YAGUELLO M. (1981), *Alice au pays du langage. Pour comprendre la linguistique*, Paris, Éd. du Seuil.

ZAMOURI S. (1995), « La Formation des coalitions dans les conversations triadiques », in C. KERBRAT-ORECCHIONI, CH. PLANTIN, *Le Trilogue*, Lyon, Pul, p. 54-79.

ZIMMERMANN D.H., WEST C. (1975), « Sex Roles, Interruptions and Silences in Conversation », in THORNE B., HENLEY N. (éd.), *Language and Sex : Difference and Dominance*, Rowley, MA, Newbury House, p. 105-129.

ZUNZUNEGUI S. (1989), *Pensar la imagen*, Madrid, Cátedra.

## **DICTIONNAIRES**

AUMONT J., MARIE M. (2008), *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Paris, Armand Colin.

CHARADEAU P., MAINGUENEAU D. (2002), *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Éd. du Seuil.

DUBOIS J., MITTERAND H., DURANT A. (2006), *Dictionnaire étymologique et historique du français*, Paris, Larousse.

DUCROT Olivier, TODOROV Tzvetan (1972), *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Éd. du Seuil.

GREVISSE M. (1964), *Le bon Usage*, Paris, de Boeck Duculot, 8<sup>e</sup> édition.

JOURNOT M.-T. (2008<sup>2</sup>), *Le Vocabulaire du cinéma*, Paris, Armand Colin.

MOESCHLER J., REBOUL A. (1994), *Dictionnaire encyclopédique de pragmatique*, Paris, Éd. Du Seuil.

MOUNIN G. (éd.) (1974), *Dictionnaire de la linguistique*, Paris, Puf.

PICOCHÉ J. (2002), *Dictionnaire étymologique du français*, Paris, Le Robert.

## Filmographie

- Ressources humaines* (Laurent Cantet, 1999\*<sup>91</sup>)  
*Tout va bien, on s'en va* (Claude Mouriéras, 2000)  
*Aime ton père* (Jacob Berger, 2002)  
*Père et fils* (Michel Boujenah, 2003)  
*Je vais bien, ne t'en fais pas* (Philippe Lioret, 2006)  
*Nue propriété* (Joachim Lafosse, 2006\*)  
*Un conte de Noël* (Arnaud Desplechin, 2008)  
*Non ma fille, tu n'iras pas danser* (Christophe Honoré, 2009)  
*Mères et filles* (Julie Lopes-Curval, 2009)

---

<sup>91</sup> Nous précisons que l'année indiquée entre parenthèse correspond à l'année de réalisation des films. Dans le cas de *Ressources humaines* et de *Nue propriété* l'astérisque signale une différence entre l'année de réalisation et l'année de sortie en salle des films (2000 pour *Ressources humaines*, 2007 pour *Nue propriété*).

## ANNEXE

**((1999\_RH\_DisputeVIRE))**

**((01:30:49))**

MAR non mais attends jean-claude tu vas pas continuer à bosser non/ (0.5)  
non mais at- t` es VIRÉ:: (.) t` entends t` es VIRÉ:: (.) non mais a-  
attends arrête tu t` mets tu t` mets en grève avec NOU:s/ (0.6) non  
(0.8) jean-claude bordel ARRÊ::TE (.) tu vas pas te faire virer comme  
ÇA:/ (.) et ça te fais rien qu'on soit tous en train de se battre pour  
TOI:/=

JCL =foutez-moi la paix moi j'ai rien demandé à  
person[ne laissez-moi tranquille]

MAR [eh: tu demandes jamais ] rien toi:=

FRA =tes enfants là ils prennent des risques et toi tu fais RIEN/  
(2.1)

FRA oh/: (.) t` arrêtes là un peu/ (0.6) ARRÊTE (1.3) HE OH/  
(17.3)((FRA renverse les étriers du père ; le père les ramasse et FRA  
leur donne des coups de pied)) **(01:31:49)**

FRA tiens ramasse (0.3) ramasse (1.7) t` arrêteras jamais t` es un minable  
c'est ça/ (0.5) hein/ (0.9) tu me fais honte (0.3) tu me fais honte tu  
comprends/ (1.2) tu me fais honte mais c'est pas grave parce que la  
honte je l'ai d`puis tout p'tit (0.6) la honte d'être ton fils (0.5)  
la honte d'être l` fils d'un ouvrier et puis la honte aujourd'hui  
d'être (.) .h: un étudiant qui a honte d'être un fils d'un ouvrier=

ARN =et ça: y a pas de quoi avoir honte hein

FRA mais c'est à lui qu` faut dire ça c'est pas à moi c'est lui qui m'a  
mis ça [dans la tronche ]

ARN [faut pas exagéré non/]  
(0.6)

FRA la honte de sa classe (3.1) j` vais t'annoncer une bonne nouvelle papa  
(0.4) t` es pas viré (0.3) t` es mis à la retraite (0.7) et t` es mis  
à la retraite c'est pas parce que t` as été un bon ouvrier pendant  
trente ans/ (1.2) ça c'est une FAVEUR du patron\ (0.8) un GESTE qu'il  
a fait pour moi\ (1.4) parce que moi il m'aime bien (.) parce que moi  
j` peux lui parler d'égal à égal avec lui (0.6) ÇA ça me dégoute ça ça  
me dégoute (0.3) tu comprends que ça me dégout[e/

SYL [xx °comme ça:°

FRA (1.1) ((en criant)) mais je (1.0) je sais j' suis injuste je sais::  
**(01:32:49)**  
(0.3)

FRA je sais j` devrais le remerCIER:: je devrais t` remercier toi et maman  
pour tout ce que vous avez fait (0.3) tous les sacrifices  
(2.6)

FRA t` as réussi (0.4) ton fils il est du côté des patrons (2.0) j` s`rai  
jamais ouvrier (0.7) j'aurais un: (0.8) un travail intéressant (0.3)  
j` gagnerai de l'argent (1.0) j'aurai des responsabilités (0.9)  
j'aurai le pouvoir (.) le pouvoir de t` parler comme j` te parle  
maintenant (0.9) le pouvoir de t` virer si j` veux comme on t` vire  
maintenant (3.8) mais ta honte t` vois ta honte ça tu m` l'as foutue  
là (1.8) hein/ je l'aurai là toute ma vie ta honte (8.1)  
((PER éteint la machine) **(01:33:49)**

**((1999\_RH\_DisputeQUESTIONNAIRE))**

(00:52:46)

- PER .h: euh au fait tu connais la dernière/ l` chef du personnel il est venu m` voir et il a dit qu`i` voulait m` changer d` poste (1.2) i` veut me trouver un poste plus léger  
(1.2)
- FRA quand est-ce qu`i` t`a dit ça/  
(0.7)
- PER .h: bah c`t après-midi (.) i` m`a dit texto que: la le que l`atelier c`était trop fatiguant pour un vieux schnock comme moi (1.2) ben (0.3) et il veut m` trouver un truc plus léger\  
(1.5)
- FRA et toi qu`est-ce tu lui as répondu/  
PER attends <((en riant)) tu m` connais:> (.) moi j`ai répondu qu` j`étais pas d`accord (.) xx `tends en plus tu (0.3) tu me vois à la vérification/  
(0.3)
- MER °c`est pas la peine de crier: (0.8) tout le monde nous regarde°  
(1.2)
- PER tu crois pas qu` t` exagères un petit peu/ (0.6) allez:: détends-toi  
(0.5)
- MER oh ben (.) ((petit rire)) pour être détendu toi t` es détendu (0.4) tu l`es tellement qu` tout le restaurant en profite  
(0.4)
- PER t`as raison oui allez\  
(4.7) ((ils trinquent))
- PER allez (0.4) à ta réussite  
(0.5)
- MER à mon fils  
(8.2)((ils boivent du vin)) **(53:46)**
- PER et tu sais le patron c`est quelqu`un d` bien hein/ (1.0) mais si (0.9) il a su voir i- il a su voir en toi et pis euh: s`il a confiance i: i` t` proposera un poste
- FRA (0.9) papa le patron c`est pas une assistante sociale hein (.) i` fait ce qu`il l`arrange c`est tout hein
- PER (.) mais si:: il a su voir en toi il a su voir les qualités qu` tu avais (.) il a su voir euh c` que t- c` que t` allais amener l`entreprise  
(0.2)
- FRA papa ARRête de l` prendre pour un saint s` te plaît  
(0.6)
- MER ben vous m`avez amenée ici pour manger ou pour vous disputer/ (2.0)
- MER °c`est très bon°  
(2.2)
- PER bien sûr que c`est très bon (3.1) au fait:: (.) t` as corrigé ma copie/  
(2.2)
- FRA .h:: papa c`est pas une copie (0.7) c`est:: c`est un questionnaire c`est:: c`est un sondage (0.2) y a: y a rien à corriger hein c`est pas un examen=
- PER =mais si:: sur l`annualisation j` sais pas si j`ai bien répondu: je c`était flou c`était pas:: euh: (1.1) j`ai pas bien compris (0.9) et puis sur cette histoire de: d`horaire:: **(54:46)** (0.8) ah:: comment: cette histoire [tu sais]
- FRA [papa ]
- PER cette histoire d`horaire qu`il faut analyser qu`il faut machin (0.5) j` suis pas très sûr de moi=
- FRA =papa tu veux pas parler d`aut` chose un peu

MER ah:: arrête de l'embêter avec le travail (1.2) tu peux l` laisser un peu tranquille (0.4) il a le droit de s` détendre un peu: il a travaillé toute la journée

PER (1.4) hmm  
((changement de scène : le père va demander l'addition))

PER vous pouvez nous faire l'addition s'il vous plaît/

DAM bien sûr monsieur  
(8.5) ((addition))

FRA ah non non non non c'est moi qui paie papa papa pa (.) je vous invite c'est moi qui paie d'accord/

PER mais euh avec quoi tu vas payer t` as pas encore touché ta paie/ (.) tu crois que t` as pas assez de dettes comme ça/

FRA (0.3) papa c'est pas une dette c'est un prêt (0.4) c'est:: et demain si j'en ai besoin en plus la banque elle m'en refait un et elle sera ravie

PER justement c'est bien c` que je dis ce sont de dettes

FRA (0.7) papa si une banque est d'accord pour me prêter soixante-dix mille francs pour me payer mes études (0.4) c'est quand même qu'elle considère que financer un étudiant c'est:: (0.3) c'est un bon investissement non/  
(0.3)

PER mais c'est pour tes études c'est pas pour faire la fête  
**(55:46)** allez laissez-nous payer

MER (0.4) frank laissez payer ton père ça nous fait plaisir

FRA mais si ça m` fait plaisir à moi d` vous inviter/  
(2.1)

FRA ((en s'adressant à DAM)) s'il vous plaît/

**((1999\_RH\_DisputeCOUSCOUS))**

**(01:07:48)**

- MER ah ben ça fait plaisir de vous voir (1.8) une fois par semaine moi ça n`m` suffit pas\ (0.7) ` préférerais vous voir plus souvent\  
(0.9)
- OLI qu'est-ce que vous nous avez fait de bon belle maman c` soir/  
(0.5)
- MER ah ben vous avez appelé trop tard (0.9) alors j'ai pas eu l` temps d` te faire ton p`tit couscous  
(0.6)
- PER ah ben on a échappé au couscous dis donc\ parc` qu` alors moi l` couscous j'en ai jusque là: hein/  
MER ah j` vous ai fait un poulet rôti  
(0.6)
- PER ah quand c'est pas l` couscous c'est l` poulet quand c'est pas l` poulet c'est le couscous dans cette maison\  
((rire de OLI))  
(3.8)
- MER °fais pas cette tête-là toi°  
PER ben frank si je compte bien c'est l` troisième/  
FRA oui p`pa c'est l` troisième\  
(0.7)
- PER alors/ comment ça s'est passé c` matin/  
(0.5)
- FRA bien c'est bien passé\  
(0.6)
- PER ouais parce que:: euh c'est c` matin qu'i` présentait son exposé  
(1.1)
- PER .h:: et alors/ (0.3) le patron qu'est-ce qu'i` t'a dit/  
(0.8)
- FRA il était ravi i` m'a même proposé un poste  
(0.9)
- PER .h: mais c'est FORMidable ça >pourquoi tu l'as pas dit plus tôt:t</  
(0.4) allez on va ouvrir une bouteille hein  
FRA (0.3) t` ouvres RIEN DU TOUT parce que >moi on m'embauche toi on t` jette<  
(6.2) **(01:08:48)**
- PER `tends (.) qu'est-ce tu racontes là  
FRA (5.4) ta machine elle saute toi tu sautes avec (2.1) t` es vieux c'est fini (1.8) on t` jette là  
(4.5)
- SYL ben attends papa tu sai:s (0.8) c'est pas encore fait hein  
(2.6)
- MER .h: i` faut bien s'arrêter un jou:r// (1.0) tu vas pouvoir jardiner:/ tu vas pouvoir refaire tes meubles (1.6) on va pouvoir sortir/ (0.5) plein de choses à faire ensemble  
(2.0)
- FRA .h: c'est vrai tu dis qu` tu vois jamais grandir tes p'tits^enfants ben là t` auras un peu plus de temps pour ça:/ t- tu pourras aller les chercher à l'école: h: °` sais pas euh h:°
- OLI non mais attends frank (0.5) mais vous vous entendez parler là (0.9) ça fait trente ans qu'i` s'use dans cette usine (0.5) du jour au lendemain on l` prend et on l` JETTE/ (1.8) ah ben oui tout est beau tout est magnifique (0.8) on va faire ceci on va faire cela (1.3) mais c'est scandaleux vous voulez dire oui/  
(0.5) **(01:09:48)**
- FRA écoute olivier c'est pas l` moment non/  
(0.4)
- OLI MAIS SI c'est le moment (0.6) t` as vu où ça nous mène ton

libéralisme à la con/ (1.4) ça on n'a pas dû te l'apprendre à l'école  
hein/ (3.6) frank\ (1.0) regarde-moi dans les yeux (0.9) franchement  
(0.5) tu crois que ça lui fait plaisir à ton père cette nouvelle/  
(1.9)

FRA non (0.4) non ça n` lui fait pas plaisir  
(5.7)

FRA bon j` vais téléphoner à arnaud  
((FRA téléphone à ARN))

ARN ah tu sais j` suis désolée pour ton PÈre: mais excuse-moi euh c'est  
toujours pareil (.) on s` réveille quand on est touché  
personnellement hein/  
(0.6)

FRA oui c'est vrai j` reconnais  
(0.6)

ARN enfin (.) eh ben j` suis contente que tu sois dans une vision un peu  
plus réaliste hein mon petit frank (.) .h: maintenant tu sais que  
c'est un vrai SALAUD/  
(0.6)

FRA ouais

ARN .h: tes informations tu les sors d'où:/ euh c'est quoi exactement  
c'est une ruMEUR/  
(0.4)

FRA non non non non c'est: un document qu` j'ai eu sous les yeux  
(0.3)

ARN un: document un document qui prouve:= **(01:10:48)**

FRA =ah oui oui oui: bien sûr c'est une lettre officielle

ARN et: qu'est-ce que tu attends d` moi/ (0.6) tu sais la crédibilité du  
syndicat est à peu près NULle (0.4) vous n'arrêtez pas d` dire que j`  
suis une CHIEu:se une FO:lle (.) qu'est-ce que j` peux faire après  
pour faire bouger les copains/=

FRA =de quoi vous avez besoin/ (1.0) demandez-moi et:: j` suis prêt à  
m'engager euh jusqu'au bout  
(2.0)

ARN tu l'as avec toi cette lettre/  
(0.7)

FRA non (0.6) mais elle est sur le fichier informatique du DRH  
(0.9)

ARN ah mais c'est sur que si on a cette lettre on pourra bouger .h: mais  
tu sais c` que tu risques hein/  
(1.8)

FRA oui je sais  
(0.5)

ARN ah mon petit frank tu risques ta pla:ce/ (.) et ton avenir aussi (.)  
hein parce que l` bouche à oreille du patronat .h il existe hein  
crois-moi/  
((PER va vers FRA))

PER <((en criant)) arnaud ça suffit maintenant\ laisse-nous tranquilles  
(0.3) occupe-toi de tes affaires>  
((PER raccroche brutalement et s'adresse à ses enfants))

PER <((en criant)) et vous dehors/ allez dehors je veux plus voir ici  
dehors (.) vous allez pas prendre ma maison pour une salle de meeting  
(0.3) allez dehors j` vous ai dit>

**((1999\_RH\_DisputeCETTETAULE))**

**(01:06:25)**

OLI viens [non non tu] restes à table pour manger&  
SYL [mmh mmh ]  
OLI &[s'il te plaît allez ] on finit de&  
SYL [fais avec ce que tu as mama:n\]  
OLI &man[ger:: ]  
SYL [écoute t'inquiète] pa[::s ]  
OLI [allez] à table=  
ENF =mais j` en veux pas:=  
SYL =[tu sais c'est juste pour être enSEMBLE]  
OLI [((inaud.)) ] j` vais te donner du sucre  
dedan:s  
SYL non les les enfants sont en train de manger j` les dépose chez la  
voisine après  
(0.5)  
ENF2 NO:N on veut y aller avec vous euh  
OLI xxx  
ENF2 [x ] xx [x ]  
SYL [oui] [ça] ira très bien maman  
(1.3)  
ENF2 papa::=  
OLI =t` en veux [ma p`tite chouchoute]  
SYL [d'accord à toute de ] suite on arrive  
(2.6) ((SYL raccroche le téléphone et soupire pendant 3.4 s))  
SYL .h: bon l` plus dure reste à faire hein/ (0.5) et j` sais pas si on  
dit à papa avant ou:: (0.7) ou si on demande quoi un conseil à maman  
avant j'en sais rien  
(3.0)  
SYL qu'est-ce que t` en penses frank/  
FRA (1.9) j'en sais rien  
(0.9)  
ENF2 pourquoi qu'est-ce qui se pa:sse/  
(0.4)  
SYL papi va plus travailler ma chérie  
(2.4)  
OLI non mais attendez: (.) c'est pas la peine de faire non plus cette  
tête d'enterrement **(01:07:25)** tout de même/ (0.4) eh i` sera plus  
obligé d` se crever la paillasse pour c` boulot de MERde=  
SYL =oh arrête et tais-toi tu dis n'importe quoi on t'y verrait toi si tu  
perdais ton boulot  
OLI eh ben oui ben tant mieux (.) >moi je m` demande comment il a pu  
t`nir pendant trente ans dans cette taule< (0.6) eh au moins il va  
être ravi il va pouvoir s` prendre des vacances=  
SYL =bon allez arrête hein (.) t`as rien à faire là-dedans c'est une  
histoire de famille hein/  
OLI bon bon

**((2000\_TV\_B\_DisputeRESSUSCITE))**

**(00:45:46)**

LOU bonjour  
MAR (1.3) `jour  
LOU (1.5) elle est pas là ta maman/  
MAR non (1.7) mais je te préviens elle va BIEntôt arriver  
LOU (0.5) tu sais comment j` m'appelle/  
MAR (5.6) t` es pas dieu:/  
LOU ah non j`suis pas dieu xx  
MAR (1.1) alors t` es l'ange gabriel  
LOU moi je m'appelle louis (0.8) j` suis ton grand-père  
MAR (1.4) t` es un menteur mon papi il est mort comme ma mamie ((MAR s'éloigne de LOU pour s'enfuir))  
LOU marion marion (.) marion viens viens vite  
MAR mais comment tu sais mon no:m/  
LOU (1.2) °je te raconterai écoute-moi° viens (0.5) tu sais j- j'ai j` suis parti il y a très longtemps (0.5) très très longtemps t` étais pas née (0.8) alors peut-êt` qu'un jour t- ta maman elle (.) elle a pensé que j'étais vraiment mort/  
(1.7)  
MAR ah: oui peut-êt` que t` es ressuscité/=  
LOU =ah faut pas exagérer  
MAR ça serait COO:l=  
LOU =hein/  
MAR (0.4) ça serait SUPERcool:  
LOU ((rire))  
MAR maman y a papi qui est ressuscité:/  
LAU (1.6) marion viens là  
MAR °maman°  
LAU tout d` suite  
MAR (0.6) mais maman attends c'est papi:: **(00:46:46)**  
LOU x écoute je crois (0.4) NON MAIS QUOI=  
LAU =QUOI TU CROIS QUOI/(1.7)  
LAU qu'il vaut mieux quoi/ (1.0) vas-y ça m'intéresse dis-le/  
(1.2)  
LAU pourquoi tu es venu/  
LOU (0.5) je voulais la voir  
LAU (0.9) tu es dégueulasse\  
(8.4) ((LAU et MAR partent ; LOU les suit))  
MAR ((à haute voix)) laisse-nous maintenant/

**((2000\_TV\_B\_DisputeROND))**

(00:53:10)

BEA claire c'est moi ouvre=  
LAU =°arrête (.) pas comme ça:°  
(1.5)  
BEA bon dis-lui de sortir on veut lui parler  
LAU on veut juste savoir xx xx faire  
CLA mais comment vous avez su/ (.) allez venez on y on descend  
LAU non non mais on veut juste lui parler  
BEA >pourquoi tu nous as pas dit qu'il était là hein/<  
CLA mais je voulais vous prévenir enfin j'ai essayé:: (0.9) mais j'avais peur que tu l' prennes mal (0.3) il est venu vous voir/  
BEA oui aujourd'hui\  
LAU oui il est déjà passé deux fois  
BEA qu'est-ce qu'il est venu nous faire CHIER après quinze ans ((BEA frappe la porte))  
CLA non mais parle pas comme ça  
LAU il t'a dit c' qu'il voulait:/  
(0.7)  
LOU <((en sortant de l'appartement)) voir mes filles (1.1) c'est un crime/>  
BEA ah ben attends il se souvient qu'il a des filles lui d'un coup  
(0.3)  
LAU t'avais pas le droit de débarquer comme ça c'est complètement inconscient ce que t'as fait avec marion\  
LOU tu m'as laissé le choix/  
BEA mais pourquoi il est revenu merde/  
CLA où tu vas/ pourquoi tu m'as pas dit que t' étais passé les voir/  
BEA t' avais peur hein/ t' avais peur de crever à l'hospice c'est ça sans un rond alors tu t'es dit tiens (.) enfin j'ai des filles (.) elles sont peut-être assez connes pour vouloir me revoir=  
LAU =arrête [béa  
LOU [xxx qu'elle criait plus fort celle-là=  
BEA = qu'est-ce qu'il rêve lui mais qu'est-ce qu'il RÊVE (.) qu'on va l'aider qu'on va se mettre à l'aimer tiens aussi p't-êt`  
CLA mais c'est NOT` PÈRE quand même  
BEA notre père attends un père qui disparaît pendant quinze ans t' appelles ça un père toi/ mais qu'il continue à faire le mort je m'y suis habituée moi  
CLA attends mais t' as pas le droit de parler COMME ÇA::  
LAU oh arrêtez merde  
BEA mais claire tu vois pas qu'il va te bouffer tu sais c' qu'il est venu chercher du sang neuf=  
CLA et tais-TOI (0.5) °t` es folle° (0.7) **(00:54:10)** l'écoute pas l'écoute pas papa  
BEA >toi qu'est-ce que tu veux t' as voulu r`voir tes filles tu les as vues hein normalement tu fais ta valise et tu te CASses<  
LAU on va pas l` remettre dans l` train comme ça:/ (0.9) qu'est-ce que je vais dire à marion moi  
(0.5)  
BEA ah elles sont moins salopes que moi hein/ (0.4) >t`as vu: il y en a même une qui est capable de faire l` chien jusqu'à ce que tu crèves (.) un vrai p`tit caniche (0.3) on sait même pas lequel des deux ira faire pisser l'aut` tiens  
(0.4)  
LAU pourquoi tu dis ça:/=  
BEA =et toi c'est pareil hein avec tes vieux tu n'auras plus besoin d'aller à l'hôpital T'EN AURAS un sous la main chez [toi  
CLA [non mais tu VEUX que je te dise pourquoi ça te fait chier de le REVOIR (.) parce que tu lui

ressembles (.) vous êtes pareils tous les deux À TOUT RAMENER À VOUS  
rien qu'à vous (0.3) attends mais REGARDE-LE (.) regarde-le bien (.)  
parce que tu vas devenir comme lui  
BEA moi j'aurais jamais pu revenir comme ça j'aurais eu trop honte=  
LOU =honte de quoi  
(1.2)  
CLA pareil  
BEA mais t'es complètement DINGUE ma pauv` fille  
LOU je m'en vais  
(0.4)  
CLA non reste s'il te plaît  
BEA ((imitation de CLA)) non non reste s'il te plaît reste s'il te plaît  
(.) oui c'est ÇA: (0.3) allez bienvenu au vieux hein (.) bienvenu dans  
ta p'tite FAMILLE  
(.)  
CLA pauv` papa  
(0.5)  
LOU arrête\ (0.5) j` suis pas encore là  
(12.0) ((BEA va vers CLA))  
BEA allez clai:re  
CLA (3.0)((CLA se lève)) **(00:55:10)** me touche pas (.) m` touche plus  
jamais d'accord/  
(4.9) ((CLA part))  
BEA (..) mais claire où tu vas:/  
((LAU part))

**((2000\_TV\_B\_DisputeTANGO))**

**(00:32:00)**

((LOU frappe à la porte de la maison de LAU))  
((LAU bloque la porte pour lui empêcher d'entrer))  
LOU j- je reste pas (1.7) je veux juste t' parler un moment  
(14.7) ((LAU regarde son père et le laisse entrer dans la maison))  
LOU °tu permets°/  
(6.2) ((LAU le regarde))  
LAU t' es arrivé quand/  
(3.6)  
LOU ça a presque pas changé/ **(00:33:00)**  
(3.1)  
LOU hein/  
(4.4)  
LOU eh: les mêmes chaises/  
(6.9)  
LOU toi non plus t' as presque pas changé  
(2.6)  
LAU qu'est-ce que tu viens faire ici/  
(3.3)  
LOU >tu n-< tu aurais un p'tit peu d'eau s'il te plaît/  
(17.2) ((LAU lui donne de l'eau))  
LOU c'est que tu as froid  
(4.3)  
LAU t' es passé voir euh béatrice et claire/  
(0.4)  
LOU non (.) non  
(6.4) ((LOU se lève et se regarde autour))  
LOU c'était agréable cette maison **(00:34:00)**  
(3.7)  
LOU avec votre mère on l'avait acheté pour une bouchée [de pain  
LAU [je n'ai pas  
beaucoup de temps/ (0.5) je tiens pas à ce que tu t'éternises alors\  
(6.4)  
LOU je voulais vous revoir\  
LAU quinze ans après tu t'es rappelé que tu avais trois filles/ (.)  
laisse-moi rigoler\  
(9.0) ((LOU boit et LAU bouge dans la pièce))  
LAU si c'est pour de l'argent tu tombes mal (.) on a des problèmes en ce  
moment (.) avec la salle=  
(0.5)  
LOU et pourtant le tango revient à la mode/  
(0.9)  
LAU c'est comme ça  
(0.5)  
LOU ça dépend d' comment on l'enseigne (.) tu fais équipe avec quel  
danseur/  
LAU ça dépend\  
(1.8)  
LOU ton mari/  
(0.9)  
LOU comme il s- il s'appelle comment/  
(0.6)  
LAU je danse plus avec lui  
(0.8)  
LOU ben t' es toute seule ben alors  
(0.9)  
LOU ((rire))  
(6.0)

LOU tu sais pour vivre il me restait: pas grande chose parce que je vous  
avais tout laissé  
(1.4)

LOU ben si ça marche plus il faut peut-être vendre **(00:36:00)**  
(1.9)

LAU je préfère qu'on en parle demain  
(1.1)

LAU je dois partir là  
(2.7)

LOU tu vas chercher ta fille à l'école/  
(0.5)

LAU qui t'a dit/  
(3.3)

LOU comment elle s'appelle/  
LAU marion  
(2.1)

LAU ça t'intéresse/  
(0.5)

LOU ben oui j'aimerais bien la voir  
LAU NON  
(1.7)

LAU c'est pas possible  
(0.7)

LAU pas comme ça\  
(6.3)

LAU tu repars quand/  
(1.8)

LOU je dérange déjà/  
(3.3)

LOU tu lui as parlé de moi quand même  
(2.1)

LOU non\  
(1.7)

LAU je lui ai dit que t' étais un grand^explorateur  
(0.9)

LAU et qu'on avait pas de nouvelles de toi depuis longtemps/  
(1.0)

LAU mais que tu allais revenir (.) un jour  
(1.5)

LAU c'est ça qu'il fallait dire non/  
(1.4)

LAU c'est ça qu'il fallait dire non/  
(2.4)

LAU il faut que j'y aille\ ((LAU ouvre la porte))  
(3.7) **(00:37:00)**

LOU eh je vais prendre un hôtel  
(3.5)

LOU j` suis pourtant en- encore un peu de chez moi ici  
(1.0)

LAU je sais j'ai pas oublié  
(3.5) ((LOU va vers la porte))

LOU j'aimerais bien voir ma petite fille  
(0.6)

LAU je sais pas je crois pas  
((LOU sort et LAU ferme la porte))

**((2000\_TV disputeENTERER))**

**(01:21:24)**

LAU h::  
(2.3)  
BEA bon comment on va faire maintenant/  
(2.0)  
LAU comment ça comment on va faire  
BEA (1.8) on va l'enterrer où/  
LAU (0.8) ben au cimetière avec maman  
BEA mais non écoute\ (2.1)  
LAU tu veux l`mettre où/  
BEA (0.2) mais je sais pas mais `fin pas à côté de maman/ elle n'aurait  
jamais voulu  
LAU (1.9) qu'est-ce qu'on va en faire alors/  
BEA (0.2) on va trouver un aut`caveau on va l'incinérer on va:/=  
LAU =oh béa: écoute\  
CLA mais ouais on va le brûler h:: `façon pour c`qu'il reste de son  
co: rps/  
BEA ta gueule toi écoute\  
CLA ouais puis on éparpillera ses cendres dans le jardin comme ça ni vu  
[ni connu  
BEA [TA GUEULE j`t'ai dit\ **(01:22:24)**  
CLA (1.5)  
LAU .h: elle a raison béa on peut pas le mettre à côté de maman/  
CLA non mais ça n`vous suffit pas qu'il soit MORT/ (0.3) vous [voulez  
BEA [((en augmentant le ton de la voix)) mais tu vas pas nous faire ton  
cirque là toi/  
CLA (1.2) <((en pleurant)) mais pourquoi on n'a pas pu lui faire une  
p`tite place>  
BEA °c'est même une place° qu'il est venu rechercher il a voulu tout  
R`PRENDRE (0.4) tout bouffer là  
(1.1)  
CLA mais il voulait qu'on lui parle (.) il nous demandait rien de plus  
(4.5)  
CLA on va l'enterrer avec marie (0.7) c'est marqué là où elle est dans  
son petit carnet  
(2.2)  
LAU on pouvait plus rien faire pour lui\ (.) c'était trop tard\  
(1.8)  
CLA c'est à cause de nous s'il s'est suicidé=  
BEA =ah mais arrête avec tes leçons de mora:l (0.4) on n'a pas été le  
chercher (.) puis quand il est parti il y a quinze ans/=  
CLA =ah ben il a eu raison\  
(0.2)  
LAU qu'est-ce que t`as dit là/  
CLA .h: j'ai dit qu'il a eu RAISON de partir\ .h: parce que maman elle  
le faisait CHIER tout le temps au d`ssus d`son dos  
LAU mais tu dis n'importe quoi/  
CLA et il est parti parce qu'il avait envie de vivre (0.6) .h: et  
qu'avec maman il pouvait rien [faire  
BEA [h:: mais tu confonds tout ma pauv`  
fille  
(0.4)  
LAU elle a fait des sacrifices énormes pour toi (0.4) `fin pour nous  
CLA (1.2) non mais elle n'a pas su l`retenir hein/ c'est tout\ (0.4)  
après la vie qu'elle a eu c'est elle qui l'a voulue (2.1) **(01:23:24)**  
alors pourquoi elle nous a pas donné les lettres qu'il nous a  
envoyées/  
LAU (1.0) elle voulait pas (.) on pensait que c'était pas  
(3.0)

CLA `tends mais tu les as lues/  
(0.4)

BEA c'est quoi cette histoire des lettres/  
(2.0)

CLA .h:: tu les as lues/  
LAU (0.8) ouais  
(0.7)

BEA mais il nous a écrit/  
(1.5)

CLA .h:: une lettre (.) chaque année à chacune  
BEA .h: ah bon/ (1.3) mais à moi aussi alors/ (0.4) elles sont où ses lettres/=

LAU =AH MAIS je sais pas moi\  
(1.1)

CLA mais vous aviez PAS l` droit de les garder pour vous  
(0.6)

BEA mais pourquoi tu les as lues et pas nous/ (.) qu'est-ce qu'il disait/  
LAU (0.4) c'est maman elle pensait que ça vous ferait du mal qu- (1.6) qu'il valait mieux l'oublier  
(1.2)

CLA donne-les  
LAU (1.6) elle les a brûlées (1.5) elle les rangeait euh toujours au même endroit puis (0.3) un jour elles^y étaient plus (1.1) `FIN elle m'a dit qu'elle les avait brûlées (0.8) moi j` voulais pas (0.6) j` lui ai dit c'était pas à elle ces lettres  
(0.8)

BEA mais c'est dégueulasse d'avoir fait ça pourquoi tu m'as rien dit à moi/  
LAU (0.7) maman disait que vous pourriez pas comprendre  
CLA ((rire sarcastique))  
(0.8)

BEA attends mais si elle voulait pas toi tu pouVAIS/  
(0.9)

CLA t` avais tout gardé pour toi hein **(01:24:24)**  
LAU (0.3) non mais tu es COMPlètement folle/  
BEA et pourquoi tu nous les as pas données alors/  
(1.0)

CLA <((rire sarcastique)) parce qu'elle voulait êt` la seule à savoir (.) elle a fait sa grande sœur: (0.4) pourquoi elle a fait pareil avec maman/  
LAU (0.6) qu'est-ce que t` as dit/  
CLA (0.3) quand maman est tombée malade (0.8) c'est toi qui a décidé de tout  
LAU tu t'en es occupé toi de maman malade/ (0.9) vous voulez que je vous rappelle c` que vous avez fait/ (0.3) le mois d'août où elle est morte  
(4.7)

LAU papa il a écrit des lettres au début (0.2) mais après c'était des cartes (0.8) des cartes de bonne année avec des sapins (1.2) et père Noël (3.0) .h: BEA (1.0) tu veux que j` t` dis c` que tu aurais fait si je te les avais montrées ces lettres (.) tu les aurais déchirées toutes (0.6) les tiennes les miennes celles de claire  
(1.9)

CLA tu t` souviens pas un peu d` ces lettres/  
(2.4)

BEA et la dernière il me disait quoi dans la dernière/  
LAU (0.4) bonne année et bonne santé (0.9) la même chose pour toutes les trois  
(0.4)

CLA c'est pas vrais (0.7) .h: tu mens j` suis sûre que tu mens\  
**(01:25:24)**

**((2000\_TV\_B\_DisputeREVENANTS))**

**(00:48:36)**

ART oui/

LOU (0.9) c'est bien ici que habite béatrice (0.9) boutet/

ART (0.8) oui

BEA c'est qui:/

LOU (0.6) je voulais lui parler s'il vous plaît

ART c'est de la part de/=

LOU =son père

ART ah: je reviens

(3.8)

ART ((s'adressant à BEA)) euh: y a un monsieur à la porte là qui dit qu'il est ton père

(13.4) ((BEA regarde ART ; il confirme par un soupir ; BEA va vers la porte))

BEA (4.5) non y a rien y a personne (2.2) ça pouvait pas être le vieux il est mort

(0.9)

ART arrête béa

(4.9)

BEA mort et enterré (3.0) y a rien (0.5) y a rien du tout (3.5) **(00:49:36)**

je crois pas aux revenants

(4.0) ((BEA ferme la porte))

LOU béatrice/

ART c'est ton père

BEA (.) ça::

LOU (0.7) °j'ai vu lauré (1.6) je vais: chez claire (0.5) si tu veux tu peux m'appeler là-bas°

BEA (0.5) °quelles xxx toutes les deux°

ART c'est quand même pas possible

BEA de quoi tu te mêles/

ART ben si c'est ton père t'as pas le droit de lui [faire ça:

BEA [mais oui j'ai le

droIT:

ART (.) pourquoi tu m'as dit que t'avais plus tes parents [béATRICE/

BEA [laisse-MOI

c'est mon problème

(0.4)

ART c'est c'est [ton père TU TE RENDS compte/

BEA [va te faire chier

**((2001\_ATP \_ DisputeDÉFONÇAIS))**

**(00:47:35)**

LEO ((en s'adressant à la voix de la radio)) mais qu'est-ce qu'i` raconte  
ce con là/  
(4.5) ((PAU éteint la radio))

LEO mais laisse-le LAISSE/  
(0.8)

PAU non\  
LEO m- mais si: je veux écouter/ LAISse/  
(3.1)

PAU non\  
LEO je VEUX écouter:  
(0.5)

PAU on va discuter maintenant (.) tu veux bien/  
(1.5)

PAU bon  
(0.6)

PAU une vraie discussion père et fils  
(1.4)

PAU allez je commence  
(2.0)

PAU bonjour papa  
(7.2)

PAU BONJOUR PAPA  
(1.9)

PAU oh: bonjour paul/ **(00:48:35)**  
(0.8)

PAU tu m'as l'air en forme  
(1.0)

PAU toi aussi  
(2.0)

PAU alors comment ça va ta vie (0.5) fils\  
(1.3)

PAU ça va bien merci  
(2.7)

PAU je me demandais est-ce que tu prends toujours de la drogue/  
(1.0)

PAU ah non j'ai arrêté  
(1.2)

PAU t` as arrêté/ (.) pas possible  
(1.3)

PAU ben si regard- **(00:48:35)** regarde mes yeux/  
(3.2)

PAU mais oui dis donc  
(0.7)

PAU tes pupilles sont normales  
(1.2)

PAU c'est formidable ça  
(3.0)

PAU dis-moi papa/  
(2.0)

PAU est-ce que tu t'es jamais demandé pourquoi je me DÉFONÇAIS//  
(2.0)

PAU ah non non non ça m'a: (.) ça m'a jamais traversé l'esprit  
(3.0)

PAU mais tu permets qu'on en parle/  
(1.7)

PAU mais oui: (0.6) oui paul (0.8) parlons-en (1.3) parlons-en  
(16.1) ((PAU descend de la voiture et s'assoit à coté de LEO))  
**(00:49:35)**

PAU .h: mais tu vois papa (1.6) quand je me défonçais j'avais plus peur  
(1.0) tout simplement  
(6.2)

PAU je pétais plus d` trouille (.) c'était pratique pour moi  
(3.1)

PAU >mon cœur arrêta de battre comme une scie sauteuse mes mains  
arrêtaient de trembler<  
(1.7)

PAU j` m` trouvais presque (1.1) fréquentable  
(1.8)

PAU tu vois j` m` sentais: BIEN  
(0.7)

PAU sympathique  
(0.9)

PAU voilà euh j'étais sympathique  
(1.1)

PAU la vie était facile: (1.3) je draguais toutes les filles du monde rien  
qu'avec mon sourire (1.4) .h: j'avais: (0.6) du style **(00:50:35)**  
(12.8)

PAU bien sûr je ne bandais pas très dur mais: (.) ça n'avait aucune  
importance (.) je n` pétais PLUS DE TROUILLE\  
(7.9)

PAU j'étais un roi  
(1.1)

PAU j'étais un lion  
(7.3)

PAU c` qui est dur par contre c'est d'arrêter  
(4.1)

PAU parce que quand on arrête on n'est plus RIEN\  
(1.7)

PAU rien  
(1.7)

PAU on tremble (.) on chie dans son froc  
(6.2)

PAU on est triste à crever  
(1.7)

PAU et on erre  
(3.2)

PAU et tu sais qu'est-ce qu'on fait quand on erre/ (.) on compte  
(2.1)

PAU les secondes les minutes (.) **(00:51:35)** les jours les nuits:\n  
(15.2)

PAU .h: tu crois peut-être que c'est difficile d'écrire/  
(3.0)

PAU que ça demande du courage/  
(2.6)

PAU hein\  
(2.0)

PAU mais c'est rien  
(1.1)

PAU RIEN comparé au courage que ça demande d'arrêter  
(1.4)

PAU rien\  
(3.8)

PAU <((en criant)) parce que c'est un CAUchemar qu'il faut affronter quand  
on arrête SEUL>  
(4.6)

PAU <((en criant)) et ben tu vois je fais ça avec PLAIsir>  
(0.8)

PAU ((en criant)) parce que moi je veux que tu me voies tel que je suis  
exactement comme je suis\  
(1.1)

(1.7)  
PAU ((en criant)) ça s'appelle de l'honnêteté  
(10.4) **(00:52:35)**  
PAU ça t'emmerde/  
(0.6)  
PAU ce que je te dis/  
(3.4)  
LEO h.: (petite toux) non (.) °non°\  
(3.2)  
PAU eh ben on y va\

((2001\_ATP \_ disputeGROSSEVOITURE))

(00:19:33)  
PAU léo/  
(7.5)  
LEO paul/  
PAU bonjour  
LEO qu'est-ce que tu fais ici/  
(1.5)  
PAU je fais le plein  
(2.9)  
PAU ((sourire)) (.) on s'embrasse/  
((les deux s'embrassent))  
LEO qu'est-ce que tu fais là  
PAU bravo dis donc  
LEO hein  
PAU pour ton prix\  
LEO ah  
PAU c'est incroyable\  
LEO ah oui oui oui (.) ah ouais ouais (.) ouais ouais ouais c'est bien  
c'est-  
(1.8)  
LEO qu'est-ce que tu deviens/  
PAU non rien (.) j' sais pas  
(1.8)  
LEO ce costume là ((rire)) t' as fait fortune/  
(2.8)  
LEO tu travailles toujours chez STIB/  
PAU chez stib ah non non non j- j' l'ai quitté depuis quelques jours (.)  
deux ou trois s- fin quelques m- enfin de toute façon j'en avais marre  
(0.8)  
PAU i' paraît que je manque du sens de responsabilité  
(3.5) (00:20:33)  
LEO t' as une grosse voiture hein/  
PAU ouais c'est un copain qui me l'a prêtée pour quelques jours  
LEO ouah  
PAU et toi/  
LEO ouais  
PAU ça va toi/  
LEO ah oui oui très bien fin un peu: (.) c'est un peu de la folie quoi  
avec ce prix mais  
(0.8)  
PAU mais on te voit partout (.) dans les journaux à la télé  
LEO ouais bon (.) n'exagérons rien hein/ (.)ça m'bouffe beaucoup de temps  
PAU c'est quand même génial  
LEO oui ((quelqu'un dit merci beaucoup)) xxx  
(1.3)  
PAU tu montes à paris/  
LEO bah non j' vais j' vais à stockholm  
PAU ah oui c'est vrai (.) tu vas chercher ton prix [c'est ça/  
LEO [t'as vu  
(2.0)  
LEO merci c'est quand même incroyable  
PAU (inaud.) mais: c'est vraiment la: (.) consécration  
LEO (inaud.)  
(1.0)  
PAU tu dois être vraiment heureux/  
(1.2)  
LEO eh si  
(1.3) ((bruit de la moto))  
(7.0)

LEO ça fait longtemps qu'on s'est pas vus hein/  
(1.8)  
LEO enfin t'as l'air d'aller bien ça me fait plaisir  
(8.0) **(00:21:33)**  
PAU même moi j'suis heureux  
(0.9)  
PAU vraiment très très heureux  
(0.7)  
PAU tu sais pourquoi/  
LEO non  
(7.0)  
PAU quand je vais dans une librairie (.) la première chose que je fais  
c'est d'aller voir s'il y a tes livres (.) je sais bien qu'ils y  
seront mais je peux pas me l'empêcher ça me rassure  
(1.0)  
PAU je me dis qu'on existe (.) qu'on est vivants (2.0) et virginia/  
LEO bah euh elle me rejoint là-bas  
(bruit de la moto)  
PAU je t'ai appelé (.) plusieurs fois (.) pour te féliciter (..) personne  
n'a dû te l'dire là-bas forcément  
LEO alors au revoir paul  
PAU bravo BRAVO

**(2001\_ATP\_DisputeYATROPDECHOSES)**

**(00:44:47)**

LEO alors t' es fier de toi/  
(0.7)

PAU quoi/  
(3.0)

LEO allez arrêtons hein/  
(1.4)

LEO ça regarde moi t-  
(0.9)

LEO c'est normal ça/  
(0.7)

LEO tu trouves c'est normal/  
(1.3)

LEO hein/  
(1.5)

LEO allez arrêtons paul\  
(1.1)

LEO arrêtons: là  
(0.6)

LEO on peut pas faire ça y a trop des choses entre nous trop de problèmes  
trop de colère tu comprends ça/  
(0.5)

PAU colère/  
(1.4)

LEO oui:\n  
(1.3)

LEO cette histoire est d'jà allée trop loin  
(5.5)

LEO allez maintenant détache-moi  
(1.1)

LEO détache-moi (.) paul/  
(0.8)

LEO détache-moi et laisse-moi partir\  
(0.6)

PAU non léo(.) pas cette fois  
(1.0)

PAU moi c'est toute ma vie que je reste attaché  
(1.8)

PAU j'ai vingt-huit ans léo  
(0.9)

PAU ça fait deux cent cinquante mille heures que j' suis en vie tu peux en  
passer deux ou trois avec moi non/  
(13.0) **(00:45:47)**

LEO ah j'ai mal au dos  
(2.0)

LEO ah j'ai mal au dos paul putain  
(0.6)

LEO détache-moi  
(2.6)

PAU j' sais pas combien de temps on va rester ensemble  
(0.7)

PAU ça dépendra de toi  
(2.2)

PAU je te laisserai partir au bout de quelques heures (.) mais si tu me  
fais CHIer (0.8) je te lâche pas (.) jusqu'à la cérémonie  
(0.4)

PAU jusqu'à stockholm  
(1.7)

LEO alors tu me kidnappes c'est ça/  
(1.7)

PAU oui c'est a léo t' as tout compris (.) c' ' t un kidnapping  
(1.7)  
PAU ou un requiem (.) parce que je te rappelle (1.2) t' es mort:  
(0.6)  
LEO °c'est pas vrai°  
(7.9)  
LEO xxx

**((2001\_ATP\_disputeCESTDETAFAUTE))**

**(00:28:38)**

PAU léo/  
(3.8)  
PAU léo ça va/  
LEO ((souple))  
(2.0)  
PAU t'as eu un accident=  
LEO =un accident/ (.)°mais qu'est-ce qu'il y a/  
(5.2) ((LEO soupire et fait des efforts pour se lever))  
LEO qu'est-ce qui se passe/  
PAU ça va aller >les jeux sont faits< [XX moi  
LEO [hein/ xxx (.) qu'est-ce que tu veux  
lâche-moi  
PAU c'est bon j'vais t'aider  
LEO ma moto/  
(1.0)  
LEO ma moto/  
(1.0)  
LEO h.: (0.7) laisse-moi  
(1.5)  
PAU je vais t'emmener à l'hôpital  
LEO nO:N laisse-moi paul (.) laisse-moi TRANQUILLE  
(1.7)  
PAU viens s'i' t'plaît=  
LEO =°ma moto°  
(3.8)  
PAU viens  
LEO °qu'est-ce qui s'est passé°  
PAU appuie-toi sur moi=  
LEO = °un accident°  
(2.2)  
PAU léo rentre dans la voiture  
(0.8)  
PAU viens (.) je vais appeler  
(13.4) ((son des touches du portable)) **(00:29:38)**  
LEO °qu'est-ce qui s'est passé\°  
PAU oui hâlllo mademoiselle/ (.) il faut absolument que vous préveniez la  
police là (.) il y a eu un accident un très grave accident  
LEO un accident  
(1.0)  
PAU 'fin sur la route de: (.) je ne sais pas mais (0.5) dans une forêt  
DANS UNE FORÊT oui=  
LEO =°qu'est-ce que tu fais:°  
PAU non en moNTAGNE (.) dans le jura oui c'est ça  
LEO °qu'est-ce que tu fais:°=  
PAU =non j'sais pas QUOI/  
LEO °qu'est-ce que tu fais:°  
PAU je t'emmène à l'hôpital  
LEO l'hôpital/  
PAU OUI OUI OUI OUI ((PAU répond à la personne qui est au téléphone))  
LEO non je ne veux pas (.) je ne veux pas aller à l'hôpital  
PAU écoutez attendez  
PAU [il y a des victimes oui au moins deux  
LEO [°je veux pas aller à l'hôpital°  
(0.9)  
PAU et je ne sais pas mais je suis CALME madame JE SUIS CALME  
(0.7)  
PAU écoutez ça doit être la route de:  
LEO je ne veux pas aller à l'hôpital  
PAU la route de chaufefond

(0.7)  
PAU oui (.) une forêt c'est ça oui  
LEO non je vais parfaitement bien [je veux pas aller à l'hôpital  
PAU [ok d'accord merci beaucoup au revoir  
(1.5)  
LEO qu'est-ce qui s'est passé (.) °je vais parfaitement bien°\  
(7.2)  
LEO regarde  
(1.1)  
LEO hein/  
(1.6) **(00:30:38)**  
LEO regarde ça  
(3.0)  
LEO regarde ça  
(1.4)  
LEO c'est terrible  
(2.4)  
LEO c'est terrible\  
(19.5)  
LEO mais qu'est-ce qui t'as pris/  
(1.6)  
LEO hein QU'EST-CE qui t'as pris/  
(1.8)  
LEO j'étais en route pour la suède tout le monde allait bien: (.) QUI t'as  
demandé de me suivre\  
PAU mais je n' te suivais pas\  
LEO tu ne me suivais pas/  
(0.9)  
LEO hein/ tu me suivais pas/  
(0.3)  
LEO tiens regarde  
(0.3)  
LEO regarde  
(0.6)  
LEO regarde ma moto/  
(0.8)  
LEO reGARDE  
PAU mais j'ai pas  
LEO TOI TU AS PAS QUOI:/  
(3.6)  
LEO c'est d' TA FAU::TE  
(2.7)  
LEO REGARDER  
(3.4) **(00:31:38)**  
LEO PENSE  
(0.5)  
LEO PENSE  
(0.8)  
LEO hein PENSE UTILISE TA TETE  
(0.8)  
LEO PENSE PENSE [pense  
PAU [papa j'ai rien fait c'est pas de ma faute=  
LEO =pense papa papa pap[a::  
PAU [et ARRETE  
PAU ((PAU frappe son père à coups de bâton))

**(2001\_ATP\_EMMENE-MOIHOPITAL)**

**(00:34:45)**

LEO ((il exprime sa douleur))  
PAU ça va/  
(0.8)  
LEO où est ma moto/  
(0.7)  
PAU ta moto est foutue léo  
(0.7)  
LEO qu'est qui s'est passé/  
(0.6)  
PAU t'as eu un accident  
(0.4)  
LEO un accident/  
(1.6)  
LEO mais je ne me souviens de rien  
(1.2)  
LEO bon 'coute  
(2.0)  
LEO aie  
(0.4)  
LEO emmène-moi à l'hôpital je dois aller à l'hôpital  
(0.9)  
PAU tu voulais pas y aller toute à l'heure  
LEO mais si: emmène-moi à l'hôpital  
(0.5)  
LEO j'ai mal partout j' suis blessé je saigne  
(0.7)  
LEO on m'a tapé d'ssus  
(0.5)  
LEO non  
(1.0)  
PAU t'as l'air d'aller mieux  
(0.4)  
LEO non je vais pas mieux emmène-moi à l'hôpital bordel de merde  
(0.5)  
LEO ((sur un ton d'agression)) emmène-moi à l'hôpital  
(2.4) ((LEO ouvre la portière))  
PAU fais gaffe on roule plutôt vite tu vas t' faire mal  
(2.2)  
LEO mais qu'est-ce que tu veux de moi/  
(2.6)  
PAU je sais pas  
(1.2)  
LEO il faut que j' réfléchisse  
(2.9) **(00:35:45)**  
LEO tu es malade  
(0.6)  
LEO quoi (.) tu veux du fric/  
(0.7)  
LEO hein/ (.) tu veux de l'argent/  
(0.8)  
LEO tu veux de l'argent pour te défoncer c'est ça/  
(0.3)  
LEO x que tu passes à la banque je te donne tout c' que j'ai  
PAU °a'ête°\  
(2.4)  
LEO ((en criant)) bon enfin qu'est-ce que tu veux de plus  
(0.6)  
LEO ((en criant)) arrête-toi

(2.3)  
LEO baisse la radio le bordel  
(14.2) ((LEO apprend qu'il est mort par la radio))  
LEO °mon dieu°  
(1.9)  
LEO c'est pas possible  
(4.5)  
LEO enfin c'est pas possible c'est complètement absurde=  
PAU =ben merde  
(1.6)  
LEO mais c'est complètement dingue  
PAU au moins comme ça tu n'auras pas besoin d'aller à l'hôpital  
(6.7)  
LEO portefeuille/  
PAU perdu ton portefeuille/  
LEO mon portefeuille

**((2003\_Pf\_DisputeCAROTTES))**

LEO xxx un champagne et Saint Emilion tiens  
(rires))  
LEO passe le champagne à joseph  
MAX tiens  
(quelqu'un sonne à la porte))  
LEO ah ça sonne  
MAX ah: ben voilà simon/ (0.8) une demie heure de retard (.) un grand  
jour  
FMX (petit rire)  
(1.3)  
TAN c'est david  
(0.5)  
LEO (en criant et s'adressant à MAX) non calme-toi (.) max (.) il  
m'avait dit qu'il viendrait pas il est venu c'est pas de ma fau:te/  
(.) c'est mon anniversaire fais un effort/ (.) tout va bien se  
passer  
(2.9)  
DAV excuse-moi pou le retard (.) de p'tit soucis au bureau  
(.) (SIM sonne à la porte)  
LEO c'est ouvert simon\  
(2.6)  
LEO je vais t'expliquer  
DAV y a rien à expliquer  
LEO non mais calme-toi/ il m'avait dit qu'il pourrait pas venir et il  
est venu c'est pas de ma fau:te/ (.) c'est mon anniversaire fais un  
effort (.) david (.) tout va bien se passer allez (.) sois gentil\  
(2.6)  
DAV 8 s'adressant à TAN) ça va/  
TAN oui ça va  
(.)  
TAN allez  
DAV bonsoir tout le monde  
TAN assis-toi vite  
(3.5)  
TAN et nicole elle vient pas/  
DAV eh elle se sentait pas bien elle vous prie de l'excuser  
(1.0)  
LEO bon ben c'est pas un enterrement c'est un anniversaire vas-y joseph  
(.)  
LEO xx le champagne  
TAN sers-nous  
(2.5)  
SIM bon anniversaire (.) excuse-moi (.) pour le retard  
(1.2)  
SIM merci david tu aurais pu m'attendre moi j'ai: (1.2) couru  
(1.2)  
SIM ça va/  
(1.2)  
SIM j'arrive eh:  
(0.9)  
SIM xx max et david  
LEO ch: léger  
SIM tu me connais  
LEO oui ben justement (.) allez rentre  
(1.7)  
SIM **[04:03]** ça va/ (.) pardon: hein/  
(0.7)  
SIM merci xxx  
(0.7)

ONC [ça va/]  
 SIM [ça va/]  
 (1.9)  
 SIM °ça va tata/°  
 TAN °oui°  
 (4.2)  
 ONC mmh qu'est-ce que tu as mis dans les: carottes/  
 (0.3)  
 TAN pourquoi tu les aimes pas/  
 ONC si si si au contraire mais: (1.0) hein il y a comme un goût  
 FMX de cumin (0.3) c'est ça/  
 TAN ah oui c'est ça (.) mais avec un peu d'ail aussi  
 ONC ah: c'est ça qui donne ce goût euh: (.) c'est très fin  
 TAN depuis quand tu t'intéresses tellement à mes carottes ça fait trente  
 ans que tu en manges  
 ONC ah ben il faut savoir et si je m'intéresse pas tu critiques et si je  
 m'intéresse tu critique [aussi ]  
 TAN [oh joseph]  
 LEO [tiens] tu passes ces couverts à simon  
 (.)  
 SIM allez merci  
 LEO encore un petit peu de champagne [Franx ]  
 TAN [ah non] non merci ça ça me suffit  
 largement ça m'endort après  
 ONC oui ben justement  
 LEO oh::  
 SIM ah ben moi je veux bien hein/  
 LEO mais t' en as devant toi:/  
 SIM âh oui\  
 (1.6)  
 SIM ah ben alors: (1.8) **[05:00]** je propose de porter un toast  
 ONC ça c'est une bonne idée tiens  
 (0.6)  
 SIM à papa  
 (0.7)  
 ONC à léo  
 (0.5)  
 SIM mais surtout à (.) à max et david (1.5) c'est tellement bon de vous  
 voir réunis ici franchement nous on n'y croyait plus hein papa/  
 (1.0)  
 SIM ah non hein te- têtes de mules  
 (0.7)  
 SIM vous vous êtes souvenus que la famille c'est important\  
 DAV ça va simon s'il te plaît  
 (.)  
 SIM non non non après tout dans cette histoire (.) max (.) t' as tes  
 torts (1.0) david t' as tes torts  
 (0.4)  
 DAV simon arrête  
 (0.5)  
 MAX non mais vas-y ça m'intéresse moi  
 SIM oui ben tout le monde a ses torts mais vous êtes là (.) et c'est  
 bien  
 (0.5)  
 DAV bon okai excusez-moi là il faut que j'y aille le le travail  
 (1.1)  
 DAV bon anniversaire papa  
 (1.2)(( il embrasse son père))  
 DAV salut  
 (3.9)  
 MAX tu pensais vraiment que ça allait marCHER/

(0.6)  
LEO ((en criant)) toi ça va hein/ (0.6) t` as ta part de responsabilité  
dans c`te affaire là hein  
(0.7)  
MAX bon allez viens il vaut mieux qu'on s'en aille aussi  
(.)  
LEO mais qu'est-ce QUE J'AI DIT: BON DIEU ((il tape les mains sur la  
table))  
MAX bon anniversaire papa à bientôt  
FMX bon anniversaire  
MAX allez viens  
(6.6)  
PER merci simon

**((2003\_Pf\_disputeCESTQUOICA))**

DAV [01:14:58] c'est quoi ça/ (2.4) tu peux expliquer/ (1.8) [01:15:00]  
vas-y  
on t'écoute\  
LEO (3.0) qu'est-ce que tu veux que je te dise\ (3.0) bon/ (1.8) voilà/  
(2.2) j'ai voulu que: (1.0) vous: enfin j'ai voulu vous: (0.9)  
comment DI:re  
DAV tu te fous de la gueule de qui: qu'est-ce que t' as dans la tête  
après TOUT c' qu'on fait pour toi tu prends MÊME PAS tes médicaments  
tu te BOURRES de chocolat  
(.)  
MAX est-ce que t' as pensé à nous/  
(.)  
SIM ouais parce que l- l- l'énergie des plantes tout ça sans vouloir  
vous vexer hein mado c'est bien gentil mais:  
DAV l- laisse simon regarde il se marre de toute façon il en a rien à  
foutre de tout ce que tu lui dis hein (.) qu'on soit là ou pas ça  
change rien pour lui\  
(.)  
LEO PAS du tout/  
DAV mais si papa pour une fois dis-le que tu t'en fous de nous  
LEO mais enfin PAS DU TOUT (.) à l'instant j'étais en train de parler de  
ta réussite à mado  
DAV ma réussite/ mais tout c' qui l'intéresse dans ma réussite c'est les  
dix mil balles que je lui donne tous les mois/  
LEO max a raison\ (1.0) t' es vraiment odieux\  
DAV c'est celui qui a traité ma femme de poufiasse qui parle/  
LEO (en augmentant le ton de la voix) je voulais arranger les choses  
avec ta femme  
DAV (en criant) mais je n' t'ai rien demandé c'est quand je venais te  
voir sans nicole qu'il fallait m' poser quelques questions mais ça  
c'est trop fatigant hein papa/  
SIM c'est comme pour le rat:  
DAV t- et tu- de toute façon nicole n'a toujours été qu'une pièce  
rapportée [01:16:00] comme tu dis c'est comme pour max tu sais même  
plus qui c'est ton fils/  
MAX oui mais moi j'ai pas réussi c'est normal  
LEO c'est pas vrai je m' fais BEAUCOUP de soucis pour toi  
MAX ouais parce qu'un chômeur dans la famille ça fait désordre c'est ça/  
SIM ah c'est comme pour le rat/  
(.)  
LEO vous m' faites beaucoup de peine (1.2) vous n'avez aucune idée des  
sacrifices que j'ai faits pour vous  
MAX ah bon QUELS sacrifices/  
(.)  
LEO y a des choses qu'on peut pas dire à ses enfants\  
MAX (en criant) écoute papa quels que soient les sacrifices que t' as  
pu faire c'est d'abord pour toi que tu les a faits (.) alors à  
d'autres (.) j' sais pas pour vous mais moi je me barre d'ici ((il  
part))  
DAV moi aussi ((il part))  
(4.5)  
SIM ((en partant)) au revoir

**((2003\_Pf\_disputeORDURE))**

LEO [25:22] SIMON/  
(8.8)

LEO tu t'imagines vraiment que s'i' n' me restait plus qu'un mois à  
vivre je n' t'en aurais pas parlé/  
(1.7)

LEO (en augmentant le ton de la voix) simon je n'ai RIEN du tout: (0.7)  
c' sont tes frères qui se sont^inquiétés après mon malai:se (0.4) et  
moi au lieu de les rassurer j'en ai rajouté une couche  
(.)

SIM pourquoi/  
LEO parce que je me suis dit que si ces deux imbéci:les (.) tenaient  
vraiment à moi ils s' reparleraient  
(1.0)

LEO et qu'en plus je vous aurais tous les trois avec moi comme avant  
SIM papa me raconte pas d'histoires\  
(0.5)

SIM si max et david ont fait l'effort d' venir jusqu'ici c'est pas parce  
que t' as rien du tout alors à d'autres\  
(.)

LEO (en augmentant le ton de la voix) non mais c'est pourtant la vérité  
(.) je n'ai RIE:N simon/\ [26:00]  
(.)

SIM si c'était la vérité (.) si t' es vraiment en bonne santé (0.6) tu  
serais une ordure  
(1.8)

LEO simon/  
(1.9)

LEO c'est pas tout à fait ça:  
(3.2)

LEO simon\ (.) attends-moi je vais t'expliquer:  
SIM arrête papa ça suffit c'est bon\  
(.)

**((2003\_Pf\_disputePOSTIT))**

MAX [41:05] si on est obligés de louer des bolides à mil balles par jour pour lui procurer des sensations je trouve ça triste\ (0.5) surtout dans son état  
(.)

SIM justement qu'il s'éclate  
(.)

MAX et pourquoi pas du saut à l'élastique pendant que vous y êtes/ (.) il lui faut du repos pour son opération (.) david il s'en fout pas mal tout c' qu'il veut c'est de nous en mettre plein la vue  
(.)

DAV c'est quoi ton problème si t' as quelquechose à dire dis-le en face pour une fois oui je gagne de l'argent et alors/ (.) j'ai jamais empêché d'en gagner:/  
(1.2)

DAV j'ai jamais refusé de partager si aujourd'hui t' es dans la merde c'est uniquement de ta faute (.) c'est pas moi qui t'ai viré c'est toi qui es parti (.) j' te rappelle que c'est toi qui m'as planté en pleine bourre (.) hein et que ce jour là j'ai FAILLI tout perdre  
(1.0)

MAX si je l'ai fait c'est qu'il y a une raison  
(0.7)

DAV en attendant il y a des saloperies que j'aurais jamais faites jamais j'aurais lâché mon frère moi (.) martine a bien réussi son coup

MAX laisse martine en dehors de ça tu veux/  
(0.7)

MAX tu m'en crois peut-être pas capable/ (.) mais parfois je prends des initiatives figure-toi

DAV on va dire ça comme ça oui  
(1.5)

MAX t' as jamais voulu savoir pourquoi j'étais parti/  
(1.6)

MAX oh c'est pas parce que t' es pas venu à mon mariage à cause d'un (.) SODISANT rendez-vous d'affaire (0.7) ni parce que tu fais semblant de ne pas me connaître quand il y a [42:00] quelqu'un d'important/non\ (0.7) c'est parce que tu penses qu'au fric david (.) tu t' souviens de berthier/ ton copain d'enfance qui t'a aidé à monter ta boîte et il t'a viré comme un mal propre parce que il en fallait un d' plus dans la charrette/ (.) et ben c'était pas un méchant berthier (.) n'empêche qu'un soir il voulait t'attendre devant chez toi avec un autre ouvrier pour t' briser les deux jambes

DAV c'est qui l'aut'\  
(.)

MAX peu importe de toute façon ils l'auraient pas fait (0.5) mais dans l' doute j'ai menacé de les dénoncer aux flics et l'autre ouvrier je l'ai viré  
(0.9)

MAX tu vois david (0.5) il y a des SALOPeries que j'aurais jamais cru faire même pour un frère

LEO et ben ça y est ça y est ils se sont^enfin expliqu[és:]

DAV [je ] t'ai jamais rien demandé: cette boîte je l'ai montée seul et heureusement que je l'ai montée seul parce que qu'est-ce que vous feriez sans moi hein:  
(1.1)

DAV >regarde où tu en est max ça fait trois ans que tu t' retrouves au chômage t'es même pas foutu de payer une robe à ta femme t' es RIEN/<  
(.)

MAX parce que toi t' es un SEIGNEUR:/ (.) tu quittes ta femmes en lui  
 laissant un post-it sur le frigo (.) et maintenant tu tu lui donnes  
 une pension pour qu'elle se fasse baiser par un [aut` ]  
 DAV [SALAUD]  
 (1.1) (les deux frères se tapent)  
 LEO laisse  
 (0.7)  
 LEO arrête  
 (.)  
 LEO arrêtez  
 (.)  
 LEO arrêtez tous les deux  
 (0.3)  
 LEO david davi::d mais tu vas le tuer/ (.) david (.) david (.) da::vid\  
 (1.6)  
 SIM papa (.) pa[pa ] **[43:00]**  
 MAX [papa:]  
 (.)  
 SIM max david i- i- i- y a papa qui canne  
 DAV papa/  
 SIM papa/  
 (0.7)  
 SIM ((en criant)) ça va vous êtes contents là:/ (.) vous êtes  
 contents::/  
 (0.7)  
 MAX papa  
 (0.9)  
 SIM ça va aller papa  
 ((LEO respire mal et regarde ses enfants))

**((2003\_PF\_disputePROMESSES))**

JOS [11:55] QU'EST-CE QUE t' as raconté aux enfants\  
LEO quoi/  
(0.6)  
JOS QU'EST-CE QUE t' as raconté à max et davi:d/  
(0.1)  
LEO de quoi tu pa:rles/  
(0.4)  
JOS [12:00] non mais tu te fous de moi/  
(.)  
JOS ils m'ont laissé un message complètement paniqué (.) qu'est-ce que  
t' as raconté\  
(0.8)  
LEO on a parlé de mes problèmes de santé (0.7) j'en ai un peu rajouté  
(.) c'est tout  
(.)  
JOS un peu rajouté/ (.) une intervention FATALE à quatre-vingts pour  
cent/ (.) tu appelles ça un peu rajouté/  
LEO joseph (.) y a cinq ans que mes fils se sont pas parlés: (0.7) et  
moi y a cinq ans que je les vois presque plus\ (0.7) je me sens  
seul\  
(0.3)  
JOS alors tu te dis que le meilleur prétexte pour les réunir une semaine  
en vacances c'est de leur faire croire que tu vas canner dans les  
quinze jou:rs/  
LEO ben qu'est-ce que tu veux c'est le seul moyen que j'ai trouvé pour  
les coincer loin de chez eux:/  
JOS mais tu es COMPLETEMENT MALade\  
LEO ah tu vois/ rassure-toi hein simon je lui dirai que l'on part en  
vacances (.) il est trop fragile\  
JOS je te préviens/ (.) si tu n' dis pas immédiatement la vérité à david  
c'est moi qui m'en charge  
LEO je leur dirai tout une fois là-bas:/ (.) j' t' le promets:  
JOS tes promesses on sait c' qu'elles valent  
(3.5)  
LEO joseph (1.5) toi et moi on est resté fâchés pendant dix ans\ (1.3)  
il a fallu la mort de papa pour qu'on se reparle (1.5) moi j'ai  
besoin de mes fils (1.1) alors je t'en supplie (1.5) laisse-moi une  
chance\ [13:00] (1.4) plus tard je leur dirai tout c' que tu voudras  
JOS ((il raccroche le téléphone))  
LEO ((il fait la bise à son frère))

**((2006\_NP\_DisputeDEJEUN))**

**(00:44:20)**

PAS je d'vrais même pas demander votre avis moi/  
(0.8)

THI d'mande pas alors\  
(1.3)

PAS ben oui mais enfin j'ai envie que ça s' passe bien/ (.) tu vois/  
(0.5)

THI ben si tu veux que ça s' passe bien mais tu restes tranquille\  
(0.6)

PAS ah non mais vous allez fout' ma vie en l'air pour combien de temps  
comme ça/  
(0.9)

PAS ça fait QUINZE ans que je me crève seule avec vous et qu- et  
maintenant que j'ai la possibilité de faire c' que je veux/  
(0.5)

PAS avec ian y a pas moyen/  
(1.1)

THI ah d'accord c'est pour ça qu'il était là c' flamand\  
PAS mais je voulais juste vous l' présenter/  
(1.1)

THI et pourquoi tu ramènes un connard pareil hein/  
(0.2)

THI qu'est-ce que t' as été lui raconter/  
PAS ah ben je lui ai dit comment t' es\  
(0.5)

PAS °et pis° c'est pas un connard tu le connais même pas CONNARD TOI-  
ME:ME/=

THI =mais pourquoi tu l' mêles à nos histoires qu'est-ce qu'il a à voir  
là-dedans (.) hein/  
(0.5)

FRE tu vas partir avec lui/  
(1.6)

PAS il veut vivre avec moi(.) hein/  
THI eh va le rejoindre [comme ça tu ]\$  
PAS [ça te dérange/]  
THI Şarrêtes de nous casser les COUilles  
(0.4)

PAS <((en augmentant le ton de la voix)) ah ben oui je vais le rejoindre/  
(.)

PAS hein/ si vous n'aviez pas été longs moi j'aurais une aut' vie j'aurais  
pu faire c' que je vouLAIS/  
(0.3)

THI et t' aurais fait quoi/  
(1.6)

PAS ça n' te regarde pas/  
THI ouais c'est ça va te faire BAIsers

PAS <(( en buvant)) mmh:> toi tu ressembles de plus en plus à ton père non  
mais <(( en criant et tapant son fils)) tu me parles sur un autre  
TO:N/>  
(0.4)

PAS <((en criant)) tu arretes un petit peu:>  
(2.6)

PAS CONNARD ((elle sort de la pièce))  
THI c'est ça tchao **(00:45:20)**  
(0.3)

THI va bien te faire BAIsers=  
FRE = TA GUEULE  
(1.2)

THI t' as un problème toi aussi/  
(1.6)

FRE c'est toi qui as un problème  
(0.9)

THI eh ben va la rejoindre ta p'tite mère\

**((2006\_NP\_disputeFamilleFRAPPE))**

**(01:20:00)**

PAS qu'est-ce qu'i' t'as dit/

LUC rien\

PAS (6.4) tu lui as rien dit/

(19.5)((PAS rejoint son fils et elle le gifle))

PAS regarde moi (1.4) regarde MOI/ <(en criant)(0.6) pourquoi tu l'as FRAPPE:>

THI lâche-moi/

PAS <(en criant) pourquoi tu l'as frappé:/>

THI <(en criant) lâche-moi\>

PAS <(en criant) pourquoi tu l'as frappé:/>

THI j'étais fâché:

PAS <(en criant) REGARDE-MOI> **(00:02:20)**

(1.3)

PAS <(en criant) pourquoi tu l'as frappé:>

THI lâche-moi\

PAS <(en criant) pourquoi (.) regarde-moi(.) pourquoi tu l'as frappé:/>

LUC <(en criant) arrêtez:>

PAS <(en criant) pourquoi tu l'as frappé:>

THI <(en criant) mais lâche-moi sale pute (0.9) et toi tu t'es fait baiser elle t'a tout pris et tu t'es laissé faire\ c'est une pute/>

LUC maintenant tu arrêtes tu m'entends/ <(en criant) tu arrêtes et tu te tais BORDEL ta mère n'est pas une pute\ (.) et PERSONNE n' s'est fait baiser d'accord/

(22.1)

LUC on est ici ça n'a pas marché c'est tout\

((THI et LUC se séparent)) **(00:03:20)**

**((2006\_NP\_DisputeMAISON))**

**(00:20:47)**

THI qu'est-ce qu'il vient foutre ici\  
(0.9)

PAS mais: RIEN thierry\  
(1.5)

THI qu'est-ce qu'il venait de foutre ici=

PAS =mais aRREte/ c'est juste pour savoir combien la maison vaut/ c'est tout\  
(0.3)

THI on n'en a rien à x/ de combien vaut la maison\ on la vend pas tu COMPRENDS ÇA/ hein/ on la vend PAS/  
(0.3)

THI hein/ (.) alors: t'arrête de faire ta p'tite GAMINE parce que: de tes p'tits projets à la con là on n'en a RIEN à fout'=  
(0.3)

FRA c'est bon thierry calme-toi\  
(0.3)

THI mais putain c'est c'est elle n'a pas le droit de vendre la maison c'est à nous/ (.) elle est à nous/ (.) papa nous l'a fiée à nous/ (.) t'as rien à voir avec cette maison\  
(0.3)

PAS tu veux que je crève ici c'est ça/  
(0.8)

tu veux ma MORT/ ((la mère part en claquant la porte))

((2006\_NB\_disputeMariFemmeDEBROUILLE))

(00:56:13)

PAS bonjour  
NFE bonjour\  
(2.1)  
PAS il est là luc/  
NFE oui/(1.2) luc/  
(11.8) ((LUC rejoint MER))  
PAS je peux te parler/  
(16.1) ((LUC rejoint PAS))  
LUC je t'écoute  
(3.8)  
PAS il faudrait que tu t'occupes un peu des enfants  
(2.0)  
LUC c'est nouveau ça  
(1.7)  
LUC et pourquoi/  
(1.2)  
LUC pour que tu vendes la maison dans leurs dos/  
PAS non mais je m'en fous d' cette maison\  
(1.4)  
PAS mais j'aimerais bien respirer un peu (.)c'est tout/  
(2.2)  
LUC qu'est-ce que j'ai à voir là-dedans moi\  
(1.7)  
PAS (00:57:13) ben moi je sais plus quoi faire avec eux/  
(4.2)  
LUC 'coute pascalle t' as voulu le divorce t' as eu le divorce (1.2) t' as  
voulu t' débrouiller toute seule tu t' débrouilles toute seule\  
(1.5)  
LUC et t'assumes maintenant\  
(6.4)  
LUC tu veux plus que j'aïlles les voir à la maison\ alors s'ils veulent me  
voir ils viennent ici\ c'est tout\  
(1.8)  
LUC ils sont assez grands non/  
((LUC part et ferme la porte))

**((2006\_NP\_DisputeRETARD))**

**(00:28:30)**  
PAS j' suis désolée  
(3.0)  
PAS j'ai oublié  
(3.2)  
THI t' as vu l'heure qu'il est/  
(1.4)  
THI t' étais où/  
(0.6)  
PAS rien j'ai été me promener  
(2.9)  
PAS mais je peux t'amener maintenant si tu veux=  
THI =ça sert à rien là  
(0.6)  
THI j'ai raté mes cours  
(0.7)  
THI j' t'avais dit que j'avais cours à TROIS heures (.) si tu m'aurais  
prévenu j'aurais pris un bus j' t'aurais pas attendu comme un con là  
PAS j' suis désolée thierry ça peut arriver j'ai oublié:/  
(0.5)  
THI °c'est ça°\  
(.)  
THI et qu'est-ce t' as foutu jusque là/  
PAS mais rien j'ai été en ville\  
(4.2)  
PAS excuse-moi/  
(5.1)  
THI elles sont où les clés\  
(3.5)  
MER elles sont l-  
(2.9)  
THI va trainer ton cul en ville ((il part)) **(00:29:30)**

**((2006\_JVB\_DisputeCouloir))**

(00:10:39)  
MER ça va/  
(2.7)  
PER il faisait une CHALEUR dans le rer:  
(0.9)  
PER ça va/  
(4.4)  
PER qu'est-ce que t'as fait aujourd'hui/  
(0.7)  
ELI qu'est-ce qui s'est passé papa/  
(0.4)  
PER comment ça/  
(0.6)  
ELI tu sais très bien  
(0.4)  
ELI il est pas parti comme ça juste à cause de sa chambre (.) .h: entre  
vous qu'est-ce qui s'est passé (.) dis-moi  
(2.3)  
ELI DIS-MOI je veux savoir:/  
PER (.) mais c'est rien passé\  
(1.5)  
PER juste c' qu'on t'as dit c'est tout  
(0.4)  
ELI j' te crois pas je veux que tu m' dise  
(0.8)  
PER h: je t'ai dit elise\  
(0.5)  
ELI j' te CROIS PAS/  
MER arrête lili  
ELI arrête quoi/  
(0.6) loïc est j' sais pas où dans la nature ça se trouve lui est  
arrivé quelquechose  
(0.4)  
ELI et toi t' es là tu fais rien/  
(0.7)  
ELI tu vas à ton boulot tu regardes ton p'tit courrier  
(0.6)  
ELI c'est quand même un peu d' ta faute s'il est parti non/  
(0.9)  
PER qu'est-ce que tu veux que j' fasse ma p'tite fille  
(1.1)  
ELI j' sais pas aller à la police par exemple  
(0.5)  
ELI c' sera peut-être temps tu crois pas/  
(0.6)  
PER j' suis allé  
(0.9)  
ELI quand ça/  
(0.5)  
PER j' sais plus y a dix jours **(00:11:39)**  
(1.4)  
ELI et:/ (0.3) alors/  
(0.4)  
PER et alors rien  
(0.5)  
PER j'ai dit qu'il était parti  
(0.4)  
ELI et qu'est-ce qu'ils ont dit/  
(1.1)

ELI Réponds me:rde  
PER ne parle pas comme ça s'il te plaît: (.) ils ont dit qu'il est majeur  
qu'il fait c' qu'il veut  
(0.6)  
ELI et:: ils vont rien faire ils vont pas le chercher/  
(1.0)  
PER ils ont pris mon téléphone s'il arriverait quelquechose on serait  
prévenus  
(1.9)  
ELI °super°  
(0.7)  
MER arrête de te faire du mauvais sang comme ça ça sert à rien\  
(0.9)  
ELI ça sert à rien  
(1.9)  
ELI °faites° CHIer

**((2006\_JVB\_DisputeTABLE))**

**(00:13:56)**

PER un quart d'heure bloqué à miromesnil j' sais pas c' qu' y avait\  
(9.5)  
PER alors cette première journée/  
(1.1)  
MER il était pas là/  
(1.5)  
PER ah  
(4.4)  
PER t' en veux/  
(1.3)  
ELI si ça s' trouve il est mort  
(0.7)  
PER dis pas de bêtises  
(0.9)  
ELI il m'aurait appelé sinon\  
(1.1)  
PER s'il y avait un problème on le saurait  
(1.0)  
ELI s'il était vivant il m'appellerait  
(0.9)  
ELI moi il m'appellerait\  
(1.3)  
ELI ((en pleurant)) .h:: je me suis pas engueulée avec lui moi  
(1.4)  
ELI je lui ai laissé je ne sais pas combien de messages il rappelle PAS/  
il répond pas et maintenant ça messagerie est PLEine  
(1.6)  
ELI on peut pas rester comme ça sans rien faire (0.4) c'est pas possible  
**(00:14:56)** (.) ce n'est pas possible moi je ne peux pas (.) vous  
comprenez/ (1.3)  
ELI je peux pas  
(2.3)  
ELI pourquoi vous me regardez comme ça/  
(3.3)  
ELI oh: putain/ ((elle sort de la cuisine))

**((2008\_CDN\_DisputeJAIGAGNE))**

**(48:50)**

MER ça va//  
(0.8)  
HEN oui/  
(1.6)  
MER tiens  
(1.1)  
HEN merci\  
(5.5)  
MER tu n' m'aimes toujours pas\ hein/  
(0.4)  
HEN mh\ (1.4) je n' t'ai jamais aimé  
(0.5)  
MER ((petit rire)) moi non plus  
(2.7)  
MER j'ai pas été une très bonne mère hein/  
(2.9)  
HEN non\  
(0.7)  
MER j'ai aimé un peu tes frères et sœurs mais moins que ton père n' les a  
aimés  
(0.2)  
HEN oh abel il adore elizabeth point barre les deux garçons:\ ouais  
(0.6)  
MER ouais moi aussi j'étais amoureuse de ta sœur  
(0.2)  
HEN mh  
(1.2)  
MER peut-être j'ai aimé ivan aussi\  
(1.2)  
MER pa'ce qu'il était si laid quand il était petit/  
(0.5)  
MER moi aussi j'étais très laide [quand j'étais petite]  
HEN [mmh toi/ ] (0.2) non\  
MER ah si:  
(0.8)  
HEN ((petit rire)) et moi/  
(1.0)  
MER toi/  
(0.3)  
HEN quand j' suis né/  
(2.2)  
MER toi bébé je sais plus:/  
(0.9)  
MER j'ai aucun souvenir  
(1.5)  
MER t' as des souvenirs de moi toi/ **(49:50)**  
HEN oui je me souviens quand ton frère était mort/ (.) c'était en quelle  
année déjà//  
(0.6)  
MER en soixante-et-onze\  
(0.8)  
HEN et bien là je t'aimais bien  
(1.4)  
HEN tu étais assise dans la veranda: .h  
(0.9)  
HEN je viens m'asseoir sur tes g'noux j' me souviens de ta robe beige  
(0.3) comme un velours j'escalade (0.9) oui là je crois que je  
t'aimais bien

(0.7)  
MER t' avais trois ans (0.2) .h et après//  
(0.4)  
HEN .h: la guerre  
(0.2)  
MER totale  
HEN .h: mais j'ai gagné/  
(1.1)  
MER PAS ENCORE mon fils/  
HEN excuse-moi mais tu as une myélodysplasie et je suis en (.) PARfaite  
santé °(donc)° tu auras BIen besoin de ma moelle  
(0.7)  
MER mais que tu es prétentieux/  
(1.7)  
MER il se trouve que ton n'veu est compatible lui aussi/  
(0.8)  
HEN °attends° paul le fou// m' `fin tu plaisantes  
(0.3)  
HEN il est complètement con/  
(0.2)  
MER mais que tu dis//  
(1.1)  
MER eh oui/  
(0.8)  
MER je suis compatible avec ENORMément de monde\  
(1.5)  
MER je suis^une femme TRES aisée de caractère/  
(0.8)  
MER BEAUcoup d` gens se plaisent^à ma compagnie  
HEN ((il tousse))  
MER même mon p'tit-fils que j` connais à peine est compatible avec moi/  
(1.3)  
MER toi tu es tout seul (.) et moi je suis TRES populaire **(50:50)**  
HEN eh oui et tu n'exclus pas de te trouver d'autres donneurs/  
(0.7)  
MER moi j` veux pas qu'on m'injecte cette chose blanche dans le co:rps  
(0.9) qui sortirait d` toi en plus/  
(5.4)  
MER paraît que ça peut changer le groupe sanguin/

**((2008\_CDN\_DisputePECHES))**

**(01:42:32)**

ELI où vas-tu/  
HEN je vais faire des paquets-cadeau pour mes neveux (.) le spectacle va commencer  
(.)  
ELI non ` faut pas de cadeau à mon fils  
(1.1)  
HEN ah=  
ELI et je préférerais que tu ne lui adresses pas la parole  
(0.6)  
HEN ((rire moqueur)) pourquoi/  
(1.6)  
HEN mais je suis assez drôle comme oncle non/  
(0.9)  
ELI tu peux duper le reste de la famille (0.3) pas moi  
(1.7)  
HEN ops je te vois réfléchir

((interruption : d'autres séquences sont introduites))

HEN tu essaies de te souvenir des offenses que j'ai commises  
(1.1)  
HEN et tu l'as oublié  
(0.7)  
HEN c'est ton drame  
(1.9)  
HEN il y a une seule personne (.) qui sache les pêchés que j'ai commis et c'est moi et tu n'oses pas me le demander  
(2.4)  
HEN alors mon sang il est pourri/ (.) mais c'est le même que ton fils imbécile\  
(0.3)  
HEN tu es même pas capable d'aider ta mère (.) moi je peux ton fils il peut sauf que t' as pas les couilles de lui prendre sa moelle  
(.)  
ELI ne t' sert pas de paul  
(1.1)  
HEN ah ben tiens  
(0.7)  
HEN mais j'ai changé d'avis  
(0.8)  
HEN ma moelle elle a un prix maintenant mais je l' fais payer (.) hein (.) mais je veux que ce soit ton tour je veux que le grand^abel il dise à sa p'tite sainte de dégager son cul des lieux et je vais êt' dans la pièce quand il le dira  
(.)  
HEN quand c'était mon tour ça n'a embarrassé personne alors bon t' sais maintenant c'est ton tour hein  
(.)  
HEN parce que la moelle c'est moi qui l'ai c'est pas toi  
(0.5)  
HEN sinon  
(.)  
HEN je la garde °hein° et c'est qui/ c'est ton fils le dingue qui s'y colle enfin le dire à junon

((interruption : d'autres séquences sont introduites))

HEN tu as GAGNÉ:  
(1.7)

HEN j'ai fait deux mois de taule mais je ne t'en veux pas la prison c'est très sous-estimé (.) bouffe impeccable j'ai lu un roman par jour on m'a refait les dents j'ai arrêté la drogue et on rencontre des types absolument formidables/

ELI deux mois c'est pas cher payé

HEN ((en partant et en claquant la porte)) ah/ t' es trop dingue mon amie

**((2008 CDN Dispute INVRAISEMBLABLE))**

(01:20:20)

HEN depuis six ans vous accepté ce truc (.) INvraisemblable (0.6) que  
c'est elizabeth qui dit la loi  
(1.7)

HEN hey/  
(1.0)

HEN <((hausse du ton de la voix)) d'où vous avez pu accepter une chose  
aussi saugrenue>  
(0.4)

HEN <((en criant)) par' q' j' vous avais prévenu que c'était pas sain ni  
pour elle ni pour vous ni pour personne (.) 'ors vous vous disiez  
laissons-la régenter les choses elle elle va s'apaiser MES COUILLES  
(0.7)

HEN CES CHOSES LA NE S'APAISENT JAMAIS  
(2.4)

HEN ((s'adressant à son frère)) et toi et abel vous l'avez sacrée pater  
familias et ça l'a rendue dingue  
(0.8)

HEN démerdez-vous avec ça  
(2.0)

HEN ((s'adressant à son cousin)) est-ce que c'était avant où après la  
mort de ma femme/  
(1.2)

SIM quoi/  
(0.6)

HEN HEY/ (.) .h: quand elizabeth a désiré mon éviction est-ce que c'était  
avant ou après la mort de madeleine/ (.) ah vous devriez le savoir  
(.) moi je m'en suis pas rendu compte évidemment je me disais  
bêtement elle a son caractère/ **(00:45:20)** ((s'adressant à son père))  
papa/ le jours chez l'huissier où elizabeth a racheté mes dettes à la  
condition que je dégage là j'ai compris qu'elle n'aimait pas ma race

ABE ah tout est allé de travers avec elizabeth je n'y ai rien su fai:re  
h.: terriblement TRISTE d'assister à ces haines

HEN ((sourire sarcastique)) laisse-toi à l'écart comme à ton habitude=  
IVA =non les autres pourraient se tenir à l'écart pas moi (.) j' suis un  
interventionniste  
(0.3)

HEN TOI/ mais tu parles (.) tu cours de droite à gauche tout f- te  
faisant des soucis tu faisais l'obligeant  
(2.9) ((HEN claque le verre vide sur la table pour avoir du vin))

HEN et pendant ce temps-là elisabeth et junon s'occupaient de tou:t/  
(0.6)

HEN pa:s^un qui ait la moindre idée dans la tête=  
SIM =fais attention aux autres henry (.) abel sylvia ton frère ils ont  
fait c' qu'ils pouvaient

HEN les idiots presque tous=  
ABE =plus tard un jour nous comprendrons=  
HEN =je ne crois plus à ces balivernes (.) plus tard on comprendra mais  
qu- qu'est-ce qu'il °x xx°

IVA pauvre henri  
(0.5)

HEN .h:/ mais comment j'ai pu être si aveugle  
(0.4)

HEN .h: me suis fait marcher dessus (.) j'ai pas fait attention

**((2008\_CDN\_disputeROSAIMEE))**

**(01:34:00)**

SYL >ce soir rosaimée m'a raconté que tu avais renoncé à moi/<  
SIM qu'est-ce qu'elle t'a dit rosaimée/  
SYL ça s'est passé quand/  
(3.6)  
SIM je sais pas de quoi parles-tu/  
SYL (0.6) .h je veux les détails/ (.) rosaimée a parlé d'une décision  
vous avez prise à trois (0.9) .h dis-moi où et quand  
(1.8)  
SYL c'était ici/  
(0.7)  
SIM c'était aux vacances de pâques en quatre-vingt onze  
(1.1)  
SIM à la salle des fêtes de Croix dans le vestiaire et: (.) et toi tu  
étais dans la salle  
(1.3)  
SYL je m'en souviens  
(1.2)  
SYL ivan/ il est au courant/  
(2.0)  
SIM c'est trop vieux tout ça  
SYL non je t` demande si ivan était avec vous au vestiaire ou si henri et  
toi vous avez décidé de notre sort dans son dos  
(1.8)  
SIM non ivan était là  
(2.0)  
SYL QU'EST-CE que vous avez dit/ **(01:35:00)**  
(2.4)  
SIM henri et moi nous parlions de toi nous (.) des trucs de garçons  
honnêtement  
(2.5)  
SIM ivan parlait plus il souriait  
(1.3)  
SIM puis il a dit  
(0.7)  
SIM si j` n'ai pas cette fille je ne me remettrai jamais  
(0.5)  
SYL et qu'est-ce que tu as répondu/  
(3.2)  
SIM je sais plus  
(2.1)  
SIM elle est bien pour toi:  
SYL NON j` veux le mot  
(0.7)  
SYL LE MOT/  
(1.4)  
SIM >j'ai dû lui dire< prends-la je te la donne  
SYL <((petit rire))> mais on me donne pas (.) j` suis pas un chameau ou  
une chèvre  
SIM j` te donnais à personne (.) j'avais vingt-sept ans: j'étais un  
imbécile (.) j'étais cru je suis^un homme cru  
SYL est-ce que tu m'aimais/  
(1.1)  
SIM oui  
(0.7)  
SYL est-ce que tu m'aimes/  
(1.1)  
SIM oui

(0.6)  
SYL t` es une ordure/  
(0.5)  
SIM non  
(0.4)  
SYL >tu fais comme si t` étais pas dans le jeu mais tu es dans le jeu/<  
(0.5)  
SYL la preuve c'est que tu as choisi à MA place  
(1.5)  
SIM j'avais raison (.) ivan t'aimait infiniment  
SYL NON (.) c'est ton amour qui est infini  
(0.8)  
SYL tu as joué à ma place et tu as triché  
(1.3)  
SYL main`nant je n' saurais jamais rien de ma vie  
(0.4)  
SYL c'est pas ma vie  
(1.2)  
SYL >tu m'as enlevé l` droit d` te préférer ivan< **(01:36:00)**  
(1.6)  
SIM henri c'était là aussi hein/  
SYL henri c'est pas pareil parce que toi tu m'aimes à fond  
(1.0)  
SYL henry il voulait juste coucher avec moi et il l'a fait  
(1.0)  
SYL depuis dix ans t` as aucune vie  
(1.1)  
SYL t` es minable dans ton atelier  
(1.3)  
SYL tu parles pas (.) tu es triste (.) chez nous ici tu passes les  
dimanches à  
faire la vaisselle à me regarder en cachette et à fuir mes enfants  
(0.4)  
SYL t'es un échec monumental accroché aux vuillard pour ne pas couler  
(2.8)  
SYL tu t'es jamais remis à qu'on soit pas ensemble  
((elle part))

**((2009\_NMF\_DisputeFORGET))**

**(00:28:50)**

NIG forget something/

(1.1)

GUL AH: léna tu tombes bien\ une pression amicale néanmoins décidée:/ on m'a encouragé à offrir ma chambre à NIGEL/ pour son séjour ici sous prétexte qu'elle se situe euh:: je cite géographiquement plus prêt de vot'e progéniture\ moi c'est pas que ça me coûte tu me connais: je voudrais pas que ça m'interdise de te fournir des lettres INSULTANTES à son égard lors de votre p'tit procès conjugal

(0.5)

GUL excuse-moi nigel mais:\

LEN gulbène j' te permets plus de faire des blagues sur mon divorce d'accord/

(0.6)

GUL d'accord/

NIG hein détends-toi léna:

**((2009\_NMF\_DisputeHOMMEINVISIBLE))**

**(01:20:28)**

LEN euh michel mon père/  
(1.7)

MIC tiens/ euh je croyais que: j'étais devenu l'homme invisible moi\ (0.3)  
remarque c'est pas mal hein/ c'est reposant après le turbin/ .h::  
parce que: ta maison/ c'est le paradis du plombier\ mais il y a de  
quoi faire pour deux penda:nt un mois/ au moins ça fuit de partout\  
puis électricité c'est pareil\ [c'est pas aux normes\]

LEN [je te prie papa ] tout le monde sais que je fais  
tout mal/ et tout le monde s'en fou laisse tomber:\  
(0.4)

MIC non mais je m' disais que: le jeune homme ne sait peut-êt'e pas: (.)  
où il met les pieds/  
(0.9)

LEN t' es vraiment infecte  
(0.3)

SIM je m'appelle simon/  
(0.8)

SIM vous pouvez m'app'ler comme ça  
(0.6)

MIC ben bienvenu simon do:nc/  
(0.6)

MIC .h puisque simon il y a  
(1.0)

MIC qu'est-ce que vous faites dans la vie simon/  
LEN mais c'est quoi ces questions débiles/ j' suis chez moi j'invite qui  
j' veux:/  
(0.3)

LEN c'est DINGUE/ vous êtes là depuis deux jours/ je me sens virée:\  
(0.7)

LEN ton assiette (0.4) j'ai pas beaucoup de vaisselle j'ai tout laissé  
chez nigel et cassé le reste dans les transports  
(1.8)

MER vous n'aimez pas le:s endives braisées/  
(1.0)

LEN PERSONNE n'aime les endives braisées dans la vraie vie maman\  
(0.4)

MER ben pas du tout qu'est-ce que c'est que ces affirmations à la mords-  
moi le nœud:/ plein de gens aiment les endives braisées/ il suffit de  
savoir les accommodER/ **(01:21:28)**

LEN mais comment tu parles/  
(1.0)

MER tu n'as pas apporté le plateau des fromages/  
LEN .h: du fromage après la tartiflette y a quoi en dessert du cheesecake/  
(1.0)

MER oh .h: solitu:de\  
(13.5) ((MER quitte la salle à manger et LEN la suit))

SIM bon ben (0.6) on ne les attend pas

MIC ah ben non  
(0.5)

MIC elles n'avaient qu'à êt'e là:

**((2009\_NMF\_DisputePOUF))**

**(00:45:40)**  
GUL MON BEAU SIMON/  
(0.3)  
ELI ah::  
GUL ((il chante))  
(2.0)  
ELI j' suis CONTENTE de te voi:r/  
LEN ben on s'est vues ce matin quand même\  
(0.5)  
ELI <((en riant)) ah oui>  
(1.4)  
ELI tu connais mon grand frère simon/  
(1.0)  
SIM [bonjou:r\ ]  
GUL [t' as fait vite/]  
LEN bonjour  
SIM ça va/  
LEN mh mh\  
GUL non/  
(0.4)  
SIM ouais j'ai fait vite\ tu sais alors regarde je me disais (.) est-ce  
que vous avez des p'tites poules là/ c'est nouveau ça/  
GUL [xxx ]  
LEN [gulbène/]  
(0.5)  
GUL oui:  
(0.5)  
LEN tu peux venir me voir/ vous nous excusez/  
(0.4)  
LEN viens  
(0.8)  
GUL on revient  
(8.2) ((LEN et GUL rentrent dans la maison))  
LEN tu crois que je te vois pas venir avec tes gros sabots/  
GUL (1.0) et quoi/  
(1.0)  
LEN pourquoi t' as invité simon/  
(1.4)  
GUB ben je pensais pas que ça te dérangerait/ (.) c'est élise qui lui a  
proposé de s'arrêter ici avant d'aller aux vieilles charrues\  
LEN (0.5) ben c'est con parce que ça me dérange:/  
GUL oh: tu le connais tu l'as d'jà vu:  
LEN ben je t'en remercie je m'en souviens très bien (1.0)\  
GUL et alors il est où le problème/  
LEN (3.8) à mon déménagement c'est simon qui a gentiment proposé de rester  
pour m'aider à monter les meubles  
GUL (0.7) mais oui ça a été sympa d' sa part il t'as pas obligée/  
**(00:46:40)**  
LEN (2.6) il s' trouve qu'après il m'a collé pendant une bonne partie de  
l'année  
GUL (0.6) non\  
(1.9)  
GUL y a eu- vous êtes non at-  
(0.5)  
GUL je savais pas/  
LEN (0.7) ben lui il le sait\ vois tu/ (0.3) alors ce genre de traquenard  
ça suffit\ (0.6)  
GUL on dîne ensemble ce soir et il repart demain te fais pas toute une  
histoire (0.7)

LEN t' es trop nul gulbène  
GUL (1.7) tu vas virer de combien des personnes ici/ avant d'arrêter de nous faire chier/  
LEN (1.5) ma vie vous emmerde/ (1.1) ma façon de penser vous emmerde\  
(0.5) que j' disparaisse complètement ça serait la bonne solution/  
GUL j'ai pas dit ça\  
LEN si c'est exactement c' que tu viens de dire\ (0.8) et t' as encore certainement raison d'ailleurs/ (0.7) vas-y dégage\  
GUL TOI dégage::  
LEN CONNARD  
GUL PAUV'TACHE

**((2009\_NMF\_DisputePROCHAIN))**

**(00:23:30)**

ANN mh/  
LEN qu'est-ce que nigel fout dans vot'e jardin/  
(1.7)  
ANN j'invite qui j' veux chez moi/  
(1.8)  
AUG du pain maman/  
(7.6) ((LEN donne du pain à AUG))  
LEN va dehors s'i' t' plaît  
(0.4)  
ANN mange pas tout augustine hein/ (0.4) on s' met à table dans cinq minutes  
(0.3)  
LEN j' imagine que tu trouves TRÈS INTELLIGENT d' avoir fait ça/  
ANN j' ai proposé à nigel de s' installer ici pendant que ton père et moi nous serons à rome\ (.) je pensais qu' il était urgent qu' il voie ses enfants/  
(0.6)  
LEN il était urgent que tu foutes la MERDE oui/  
(0.9)  
ANN ta sœur t' a obtenu un rendez-vous dans sa librairie avec son patron\  
(.) c' est mardi (1.8) tu finis la semaine et/ si ça marche tu la remplaces pendant son congé de maternité\  
(0.4) h:: (2.1) <tu dois(.) t' occuper de toi léna (.) de toi seule>  
LEN (2.1) mais ça va pas Frédérique et toi  
ANN (0.8) fais pas d' histoire (0.5) tout est arrangé:/  
MAT annie/ (0.4) i' faut les cacher vite (.) on n' avait pas l' droit de les pêch[er  
ANN  
<[ah non mets pas ça là moi j' en veux pas j- ((en criant))> de toute façon j' ai pas le temps de les vider/ on en fera rien maintenant\  
MAT nigel les dépiautera ce soir **(00:24:30)** il va les griller les gosses seront contents/  
(0.5)  
ANN il va rien griller du tout\ fous-les à la poubelle  
LEN (0.3) mathias tu peux m' emmener main' nant à la gare/  
MAT (0.4) c' est: opération évacuation là/  
LEN (0.3) discrètement=  
ANN =tu vas faire ça/ (0.5) not'e car part à trois heu::res/ (0.5)  
LEN ben je te laisse expliquer à tes p'tits enfants que t' as mis leur mère à la porte/  
ANN (2.1) tu compliques toujours tout\  
(1.6)  
MAT oké j' vais chercher les clés euh:: je t' attends dehors/=  
LEN =attends euh tu peux monter prendre mon sac là-haut que je veux pas croiser les enfants/  
(4.1)  
ANN tu peux PAS faire l' enfant comme ça toute ta vie: (0.9)  
LEN la discussion est close entre nous maman (0.9) t' as toujours pris l' parti d' nigel/ (0.7) le parti de l' ordre en fait\  
(0.7)  
LEN <((rire ironique)) tu manques tellement d' imagination>  
(0.9)  
ANN l' amour du prochain ça te dit que' que chose\  
LEN =OH::/ mais tais-toi\  
(0.6)  
ANN RESTe déjeuner  
(0.7)  
ANN et si c' est trop une épreuve tu partiras au même temps que nous

```
(0.9)
LEN non\
(0.3)
LEN si je pars je pars maintenant
(0.3)
LEN sinon je pars avec les enfants
((LEN quitte la cuisine))
```

**((2009\_NMF\_DisputePROFITENT))**

(00:20:59)

PER regarde-moi ça: un mois et demi/  
FRE très beau  
(2.6)  
LEN salut  
PER salut  
LEN salut  
FRE ça va/  
LEN et toi/  
FRE ouais  
(3.9)  
FRE fais gaffe y a ton chat qui a pissé devant le frigo/  
LEN il est où maintenant/  
FRE ils sont tous à l'écluse avec mathias et les enfants/  
LEN c'est peut-être pas la meilleure place/ pour un chat\  
FRE antoine partage pas ton avis\  
LEN personne n'a pu l'en empêcher/  
(12.0) ((LEN prends son bol et rejoint FRE dans le jardin))  
LEN tu peux pas faire un peu moins de bruit là/  
(1.7)  
FRE au fait le chat botté à fond à six heures du matin/ j` suis pas sure  
que ça soit très bon pour ma grossesse\  
(0.7)  
LEN augustine ne voulait plus dormir\  
(0.5)  
FRE c'est pas à elle de décider quand toute la maison doit se lever\  
(1.1)  
LEN maman était déjà debout à refaire ses valises  
(0.8)  
FRE tes enfants te tyrannisent tu t'en aperçois même pas/  
(0.4)  
LEN je suis débile forcément (1.0) les mères se connaissent en servant un  
fromage blanc (0.5) **(00:21:59)** excepté toi bien sur tellement  
PARFAITE\  
(1.2)  
FRE ça va j` te reproche rien/ je t` dis juste que tes enfants profitent  
de toi  
(0.6)  
LEN tu t'es jamais demandé ce que voulait dire cette phrase/ (0.3) ILS  
PROFITENT de toi/  
(1.3)  
LEN c'est ton idée tellement machiste de l'endurcissement par assèchement  
du cœur\  
FRE machiste moi/  
(0.7)  
FRE tu es devenue dingue  
(1.7)  
FRE vraiment/ (0.5) y a simon t` ramasse la p'tite cuillère pis main'nant  
tu t` permets de m` faire la leçon/  
(0.5)  
MER bon allez les filles on se dépêche il est [onze heures et demi (.)]  
GUL [allez on se dépêche ] il  
est onze heures et demi hein/=  
MER =je vous avez prévenu aujourd'hui on déjeune à midi pé[tante]  
GUL [tante]  
MER notre car part à trois [heures  
GUL [heures  
MER qui va me chercher le [pain/]  
GUL [pain ]  
LEN moi j'y vais::

(0.9)  
MER tu t'es même pas lavée::/  
(0.6)  
MER Frédérique/  
LEN ne demande pas à Frédérique je t'ai dit que j'y allais j'y vais tout  
de suite\  
(0.3)  
MER coiffe-toi un peu: s'il te plaît/

**((2009\_NMF\_DisputeSORRY))**

**(00:35:43)**

NIG les enfants il est temps de dire les adieux à votre mère  
(6.3)

NIG le train est dans quarante minutes il faut qu'on se grouille  
(0.3)

LEN j'ai changé d'avis/  
(0.9)

LEN je dors ici ce soir (0.3) et j' remonte demain\ en bonne harmonie/ si  
ta pouffe nous pourrit pas trop la vie\  
(0.8)

AUG tu restes là maman/  
(0.5)

NIG qu'est-ce que tu racontes léna/  
(0.9)

NIG j' suis venu très gentiment dans ta maison à garder nos enfants sur la  
demande de ta mère et parce que tu joues ta vie sur une reconversion  
dans la librairie m'a-t-on dit  
(1.5)

LEN et alors/ (1.0)

NIG c'est pas que je sois^occupé/ mais je bosse quand même de temps en  
temps\ je sais ça ne se voit pas c'est ma petite élégance mais bon il  
ne faut pas pousser non plus (1.0) les vacances avec mon ex épouse  
chez mes ex beaux-parents (0.6) j' suis pas mûr  
(0.9) excuse-moi/ (.) j'avais cru comprendre que t' étais là parce que  
les enfants te manquaient\  
(0.3)

NIG les enfants oui\  
(12.9) ((LEN sort de la pièce et NIG la suit)) **(00:36:43)**

LEN je rêve pas/ (.) c'est bien toi qui joue à tout est comme avant/ (0.8)

NIG t' es fatigante léna

LEN eh beuh c'est ça\  
(.) t' as raison\ je dois être folle bonne à  
enfermer/ (0.4)

NIG joue pas la névrosée ça va

LEN QUOI la névrosée/ (1.0)

NIG la mère истérique (0.3) avec ses cris ses enlacements mortels (0.7)  
°xxx° (0.8) un peu moins d'effusion là::

LEN c'est fini le coup de la mère irresponsable/  
(1.0)

NIG j'ai pas dit que t' étais irresponsable  
(0.8)

NIG tu vois c'est toi qui mélange tout:/  
(2.3)

NIG t' es malhonnête léna\  
(0.9)

NIG trouillarda et malhonnête\  
(0.4)

LEN c'est bon ben je dégage

NIG (1.3) t' as exigée d'être toute seule avec les gamins jusqu'au divorce  
(0.8)

LEN pour te permettre de vivre pleinement ton histoire de cul MERDeu::se/  
(0.4)

NIG <((en criant)) six mois sans les voir (.) c' qui est^une vraie  
dégueulasserie mais j'ai fermé ma gueule là on m'accorde une semaine  
de grâce/> c'est normal que j'en profite\  
(0.6)

LEN mais qu'est-ce que t' avais besoin/ de venir ici\  
(0.9)

LEN j- j't'avais dit que j' te les donnerais deux jours la semaine  
prochaine\  
(0.9)

NIG <((en criant))putain de cadeau deux jours mais TU T'ENTE::NDS/>  
(00:37:43)  
(6.1) ((LEN rentre dans la chambre des enfants))  
LEN <((en pleurant)) lève-toi et habille-toi antoine>  
(1.8)  
LEN viens ma puce  
(1.0)  
LEN papa nous emmène à la gare\  
(1.0)  
LEN on rentre à paris  
ANT on dort plus/  
(0.7)  
LEN dépêche-toi ramasse tes affaires dans ton sac à dos/  
(1.2)  
NIG arrête tes effets de pop qui claque y en a eu assez aujourd'hui/  
(5.4) ((NIG fait la bise aux enfants))  
NIG c'est moi qui me barre (.) i'm sorry kids (0.9) c'est votre mère qui  
décide\  
(3.0) ((NIG part))  
SIM qu'est-ce qu'on fait/  
LEN (3.0) on bouge pas

**((2009\_NMF\_ETOUFFE))**

**(01:21:58)**

LEA excuse-moi mais j'étouffe

MER (1.5) t'étouffes depuis que t'es née/

LEN (1.4)

MER qu'est-ce que tu veux qu'on y fasse\

(2.4)

MER c'est la faute de ton père/ ce macho/ (0.6) c'est moi qui te culpabilise/ c'est ta sœur qui t'écrase/ (0.6) ton mari qui pense qu'à lui (1.6) et toi là dedans/ (2.8) d'oxygène y en a LARGement assez pour tout l'monde\ vois-tu/

(0.9)

LEN ben non y en a plus on est trop\ (1.2) tu vois pas tu t'es juste habituée à pas respirer/ (0.8) ta p'tite vie tes p'tits gestes\ (.) les caprices de papa/

MER (0.6)

LEN les diktat des uns et les problèmes des autres/ (2.0) tu crois toujours qu'un jour ça s'arrêtera: (2.8) et qu'un jour tu seras libre (.) mais non/ (0.8) ça ne s'arrêtera jamais t'es foutue (.) c'est une vie pour rien

(1.2)

LEN moi je veux pas m'habituer j- voilà j- je préfère:/

MER tu préfères quoi/ (2.3) sortir avec un adolescent de vingt ans/ (1.1)

LEN simon/ mais il a à peine cinq ans de moins que moi:

(1.6)

MER et tes enfants/ qui:

LEN arrête de juger tout c' que je fais **(01:22:58)**

**((2009\_MF\_DisputeBAGARRE))**

**(00:45:23)**

AUD .h: et à la mort de grand-père vous n'avez pas eu d' nouvelles de loulise/

(0.9)

MAR mais qu'est-ce que tu racontes/ (1.0) ATTENDS (.) on va aller l' poser là-

d'ssus c' sera mieux (0.5) sera plus pratique h.

(2.3)

AUD elle aurait pu l'apprendre et:/

(0.5)

MAR et quoi//

(1.6)

AUD revenir/

(1.3)

MAR mais tu dis n'importe quoi\

(9.3)

AUD et en vidant la maison vous n'avez RIEN trouvé/

(4.1)

MAR je t'ai déjà dit que ton grand-père (.) a jeté toutes ses affaires quand elle est partie\ (0.8) audrey tu tu m'énerves/ mais pourquoi tu me parles encore de ça/ j-\

(6.1) ((MER et AUD s'assoient dans le jardin))

AUD °merci°

(7.4) **(00:46:23)**

AUD j'ai trouvé un cahier (2.5) avec des brouillons de lettres (1.2) et des choses qu'elle écrit sur elle (0.6) sur vous sur sa vie

(1.8)

MAR ah bon\

(1.0)

AUD tu veux le voir/=

MAR =non\

(0.8)

AUD ça t'intéresse pas de le lire//

(1.3)

MAR NON mais:\ je pense qu'evelyne adorera/

(2.5)

AUD j' l'ai trouvé dans la cuisine (.) derrière un meuble (1.6) elle était pas aussi insensible que tu l' penses

(2.2)

MAR ça m'est égal c' qu'elle était\ (.) elle est partie c'est PLUS mon problème\ (2.4) c'est ça que t' es venue faire dans la maison/ fouiner chercher les: (1.5) mais (.) à ta place j' regard`rais vers l'avenir parce que (.) à ce rythme tu: (0.7) tu vas finir toute seule/ (.) et: ça ça m' désole si tu veux l' savoir\

(4.7)

AUD .h j' suis tombée d'ssus PAR HASARD/

(1.4)

MAR tu sais on peut passer sa vie à r`garder en arrière: hein le temps s'étire à l'infini c'est c'est .h ((°petit rire°))(0.5) qu'est-ce que ça apporte\

(4.5) **(00:47:23)**

MAR tu vois toujours ton: un psy au fait/

(1.1)

AUD non\

(2.1)

MAR tu fais des progrès (.) c'est bien/

(1.6)

AUD ((en riant)) °j' vais° y r`tourner en rentrant

(2.1)

MAR tu vas aller encore pleurer sur ta (0.7) MAUvaise mère (1.1) qui préférerait ses malades à l'éducation d` sa fille (1.4) .h: c'est ça ton plaisir hein/ (1.4) te RÉPANDRE sur ton malheureux sort (0.7)

AUD pourquoi tu m'agresses comme ça/ c'est INSUPPORTABLE:/

MAR mais c'est TOI qui cherches la bagarre en PERMANENCE// (1.4) on voit bien que tout t'insupporte chez moi je suis pas avEUGLE audrey/ (0.6)

AUD <(en criant)) mais c'est pas ça maman mais c'est fatIGANT de pas arriver à s` parler normalement/ (2.2) c'est vrai je rentre je sens que tout pose problème/ (1.0) que j` sois dans la maison ÇA T'AGACE (0.5) que j'achète des trucs pour te faire plaisir ÇA T'AGACE (0.9) LE DINER T'AGACE même la nappe que j` choisis\ (0.5) TOUT (.) TOUT est mauvais\ (1.4) j` pars au bout du monde et quand je reviens/ (.) c'est le même cirque\ t` es toujours aussi dure **(00:48:23)** toujours toujours aussi autoritaire et c'est très pénible>

MAR tu es INCroyable (0.7) c'est INCroyable (0.8) m'entendre dire ça par une fille qui m'a (.) ABANDONNÉE (0.6) >non mais t` es complètement FOLLE/< (.) mais je comprends pourquoi t` es seule/ (.) QUI/ peut t` supporter\

AUD bon je vais y aller [j-

MAR [h.:

AUD je crois que c'est mieux là\ (4.0)

MAR <((en criant)) de toute façon on ne s'est JAMAIS supportées\ (1.4) tu m'as toujours rendu (.) RESPONSABLE DE TOUT/ (.) COUPABLE DE TOUT/> (6.3)

AUD c'était pas facile de partir si loin (1.4) c'était une opportunité (0.7) je l'ai prise et je r`grette pas (0.9) t` as pas déterminé ma vie t` es pas l` centre de ma vie\ (0.9) ta mère est partie parce que ça l'aurait anéantie de rester (.) pas à cause de toi (1.0) la culpabilité c'est juste quelque chose d'humain (0.7) j` t` rends coupable de RIEN (0.7) et MOI AUSSI je me sens coupable mais tu m'as jamais laissé d'autre choix\ ((AUD part)) **(00:49:23)**

**((2009\_MF\_DisputeBISTROT))**

**(00:28:00)**  
ONC et alors audrey/  
(1.1)  
ONC tu as quelqu'un/  
(0.5)  
AUD moi//  
(2.2) ((AUD soupire))  
AUD euh: non\ ((petit rire))  
(.)  
ONC oh: \  
(0.7)  
MAR fin au moins on peut très bien s'épanouir seul  
(0.3)  
PER ((rire)) des fois tu parles  
ONC tu sais audrey/ j'ai rencontré:  
(1.1)  
ONC ma femme  
(0.4)  
ONC à quarante ans  
(1.6)  
ONC je suis resté des années à errer d'histoire en histoire jusqu'au jour  
où la bonne personne ((rire)) se présente  
(0.3)  
ONC c'est elle/  
(0.5)  
ONC la bonne personne  
(0.9)  
ONC jusqu'au jour ou on est enfin prêts et que le désire est °plus  
fo:rt°=  
TAN =oui enfin  
(0.3)  
TAN moi ça faisait des années: hein qu'i' me plaisait  
(0.5)  
TAN mais il était sauvage avec les femmes (0.2) il faut comprendre quand  
vot' mère vous abandonne c'est un peu compliqué forcemment/  
(3.1)  
MAR on va finir de mettre la table audrey/  
(1.0)  
COP en tous les cas ça paraît courageux d'être partie comme ça=  
XXX °merci°  
(0.2)  
TAN oui mais: à l'époque elle a été scandaleuse  
XXX °merci°  
(1.0)  
MAR not' mère est partie parce qu'elle était une femme sans cœur  
(0.9)  
MAR pas du tout parce qu'elle voulait êt' libre  
(0.6)  
TAN je pense que martine a raison  
(0.5)  
TAN une mère n'abandonne pas ses enfants comme ça xxx °et moi j'ai  
toujours pensé qu'elle était partie pour un homme/° **(00:29:00)**  
(0.5)  
TAN c'est ça qui a brisé le grand-père (.) ah oui xxx et puis surtout à  
cette époque (.) non/  
(0.6)  
ONC peut-êt'  
(1.6)  
ONC c'est délicieux

(1.4) ((rires))  
AUD c'est un canard à la paulus  
(0.9)  
ONC alors (0.8) à la santé d'audrey (1.1) hein/ (0.8) et à la bonne idée  
de venir nous voir  
(.)  
AUD merci  
PER à ta santé ma chérie  
AUD alors à vous et: ((toux)) à la liberté des femmes  
(1.9) ((rires))  
PER à la paulus  
ONC ouais  
((rires))  
ONC j'ai l'impression que c'est la première fois qu'on peut parler  
normalement à cette table  
(1.2)  
ONC quand on était gamins on n'avait pas le droit d'ouvrir la bouche  
(0.9)  
MAR même si tu ne t'entendais pas avec papa je te demande de respecter sa  
mémoire au moins hein dans sa maison  
(0.6)  
MAR tout ce que tu peux dire m'est parfaitement égal  
TAN i: i' fait rien martine tu sais hein il dit rien il fait rien rien du  
tout  
(1.9)  
AUD et sinon Frédéric ce grand hôtel ça te plait/  
(0.8)  
FRE ouais  
(0.3)  
PER ah oui au fait xxx (.) félicitations hein bravo:/  
(0.3)  
MAR parce que sans l'argent qu'il t'a donné je pense que vous aviez des  
difficultés à monter ton bistrot (.) ça au moins tu peux le  
reconnaître **(00:30:00)**  
(0.7)  
ONC arrête avec ça martine si tu ne le sais pas ça n'a pas été facile  
d'accepter cet argent/  
(0.4)  
ONC hein/  
(0.6)  
ONC c'est vraiment parce que la (.) la banque bloquait le crédit  
(0.8)  
ONC il a fini par me filer un peu de pognon j'avais presque quarante ans  
(0.6)  
ONC je te fais pas d'soucis non plus on sait très bien qu'audrey en  
profite  
(2.2)  
ONC je dois xxx à personne  
(1.0)  
TAN c'est vrai martine c'est idiot la laisser vide toute l'année elle va  
finir par se dégrader cette maison  
(0.2)  
TAN on était d'accord (.) pour ne pas la vendre  
(0.5)  
PER ouais mais le moment est peut-être venu de prendre une décision est-ce  
qu'on pourrait faire des travaux et la louer  
ONC oui ça serait bien de faire quelques travaux  
(0.4)  
MAR avec quel argent/  
(0.8)  
ONC on pourrait vendre les meubles à un antiquaire

(0.4)  
ONC on pourrait tout reprendre  
MAR >en plus si c'est pour se faire arnaquer par ces voleurs alors AUTant  
vendre la maison et garder les meubles  
(1.8)  
ONC ben c'est comme tu veux (.) moi ça m'est égal=  
AUD =bon ben c'est réglé  
(2.4)  
AUD euh (1.2) qui reprendra du canard/  
(1.5)  
TAN frédéric toi aussi tu pourrais profiter de cette maison/  
(0.4)  
TAN tu pourrais y venir avec tes copains  
ONC ouais tu pourrais faire péter la sono/  
(4.5) ((rires))  
MAR excusez-moi mais j'ai j'ai mal à la tête  
(0.3)  
MAR je vais rentrer  
PER non martine écoute: **(00:31:00)**  
(8.7)  
PER allons ma chérie:  
(1.7)  
AUD maman tu tu vas pas partir comme ça:  
MAR non toi ça va tu commence sérieusement à me fatiguer

**((2009\_MF\_DisputeCETTELOUISE))**

**(01:05:56)**

MIC non (.) je ne l'excuse pas  
(0.6)

MIC mais toi aussi t'es pénible hein  
(1.0)

AUD pourquoi c'est mal de vouloir comprendre ce qui s'est passé/  
(1.3)

MIC sa mère l'a abandonnée il y a plus de cinquante ans bon et alors  
qu'est-  
ce qu'y a à dire d` plus là-dessus/  
(0.9)

MIC pourquoi l'emmerdes avec ça/  
(0.6)

AUD j` suis SÛRE qu'elle sait des choses sur louise  
(0.7)

MIC mais qu'est-ce qu'elle t'a fait cette louise (.) (xxxxx) parce que:  
c'est une mère et qu'elle est partie/ (1.8) alors tu penses que le:  
(.) ta ta mè:re elle n'a pas su être: suffisamment: maternelle: et:  
t- tout le bazar/ (0.8) ah non (0.5) là t- tu m- tu m'emmerdes  
audrey avec cette histoire hein/ (2.1) parce que: (1.1) si c'était l`  
pè:re ce serait pas pareil (.) ça le le père (.) tout le monde s'en  
fout éperdument  
(0.5)

AUD °pourquoi tu t'agites comme ça°/  
(1.0)

MIC parce que le père tout le monde s'en fout (inaudible) (2.2) moi quand  
ta mère travaillait beaucoup j'étais à la maison j'ai (0.9) j'ai  
cuisiné pour toi j'ai j- j'ai suivi: (0.6) tes études: (0.6) bon ça  
t'as oublié hein/ (1.6) le père: ça compte pas (1.4) et j`sûr que d-  
de faire un enfant **(01:06:56)** sans qu'il ait de père tu n'y  
verrais: aucun problème aucun inconvénient hein  
(.)

AUD mais ((en riant)) qu'est-ce que tu racontes  
(1.9)

AUD h:  
(0.8)

MIC t'es enceinte c'est ça\  
(3.5)

AUD ((audrey acquiesce d'un signe de tête))  
(3.5)

MIC t'as pas vu dans quel état tu es/ (2.1) et ta mère s'en est rendue  
compte hein/ (4.4) al- ta ta t'arrives ici puis tu dis rien  
(2.9) faut créer un: un drame pour qu'on puisse connaître ENFIN UN  
PEU: .h quelque chose:: de ta vie:: de c`qui t'arrive :: (1.3) moi  
(1.8) ça me fait de la peine que tu dises rien

**((2009\_MF\_DisputeNAPPE))**

**(00:26:30)**

AUD oh: ça va suffire non/  
(0.6)

MAR oui\  
(0.9)

MAR oh ça sent bon/  
(1.9)

AUD oui j'ai fait une recette un peu ancienne  
(0.8)

AUD ça te rappelle rien/  
(0.5)

MAR non\  
(4.0)

MAR c'est quoi ce lave vaisselle/  
(1.2)

MAR ça marche pas=  
AUD =non  
(0.9)

MAR c'est pour installer ça que t'as chamboulé toute la cuisine/  
(0.5)

AUD les le: 1- la plomberie est pourrie on n'a pas pu le brancher  
(0.6)

MAR et t'avais besoin d'un d'un lave vaisselle pour toi toute seule\  
(1.7)

AUD mais:\ (.) je voulais améliorer un peu la cuisine parce que: (.) le design est parfait et: (.) i`manque juste du matériel moderne  
(1.6)

MAR je v` plus que tu touches à quoi que ce soit dans cette maison\  
(9.0) ((changement de pièce de MAR))

MAR elle a été brodée à la main cette nappe (.) on ne peut pas l'utiliser/  
(0.5)

AUD **(00:27:30)** ben quoi tu veux qu'on en fasse une tapisserie//  
(0.7)

MAR AIDE moi au lieu de toujours chercher à me: contredire\  
(4.8)

MAR °ça va°  
(3.0)

COU martine tu sais que: cédric a eu son BE pour hôtellerie et ben il a obtenu un très bon résultat et il a été pris en stage au grand^hôtel/  
(0.7)

MAR ah bon/ ((MAR se tourne en arrière))  
COU et AUD partent

**((2009\_MF\_FUSEEDETINTIN))**

**(00:07:43)**

MAR tout va bien/  
AUD j'ai du mal à me concentrer dans ma chambre  
(0.9)  
MAR ah y a beaucoup de bronchites en ce moment  
(2.8)  
AUD ce matin j` suis passée d`vant la maison de grand-pè:re/ elle est  
AUD vide non/  
(0.9)  
MAR c'est^inhabitable\  
(2.8)  
AUD .h si je reste ici j`vais rien faire/  
MAR mais tu viens d'arriver/  
(1.0)  
MAR tu peux te détendre deux jours et:\ (0.7) reprendre ensuite: ton  
travail  
(3.2)  
AUD tu m`demandais toujours d` t'accompagner quand t` allais voir grand-  
père  
(1.2)  
AUD comme si tu voulais pas rester seule avec lui  
(5.9)  
MAR >j' te demandais de m'accompagner pa` ce qu'il voulait t` voir/<  
(2.9)  
MAR ah oui/  
(1.1)  
MAR il t'aimait beaucoup/  
(1.0)  
MAR il a toujours demandé d` tes nouvelles  
(0.8)  
MAR tu l` sais très bien/  
(2.8)  
AUD alors il serait certainement content que je sois dans sa maison  
(4.1)  
AUD .h: je pouvais pas v`nir à l'enterrement\  
(0.8)  
AUD .h: je pouvais vraiment pas à c` moment-là (.) **(00:08:43)** .h je  
regrette de pas avoir été auprès de toi\  
(1.0)  
AUD je travaille beaucoup d`puis deux ans j` suis désolée:  
(1.0)  
AUD là aussi c'est pas prévu  
(0.7)  
AUD un ingénieur vient d` trouver un système très inventif pour  
économiser encore plus l'eau c'est un très beau PROjet (.) EXcuse-moi  
j'ai besoin de silence\  
(0.6)  
MAR ne finis pas comme une vieille fille\  
(6.3)  
MAR bon je retourne travailler  
(2.9)  
MAR les clés sont dans la cuisine/  
(1.2)  
MAR c'est le trousseau avec la fusée d`tintin



**DICHIARAZIONE DI CONFORMITÀ DELLE TESI  
PER IL CONSEGUIMENTO DEL TITOLO DI DOTTORE DI RICERCA  
(DICHIARAZIONE SOSTITUTIVA DI ATTO NOTORIO E DI CERTIFICAZIONE  
(artt. 46-47 del D.P.R. 445 del 28.12.00 e relative modifiche)**

Il/La sottoscritto/a...ELISA LUPETTI..... Nato/a il...10/12/1984.....  
a .....MASSA..... Provincia/Stato .....MS/ITALIA.....  
Dottorato di ricerca in ..LINGUISTICA FRANCESE.....

**a conoscenza del fatto che in caso di dichiarazioni mendaci, oltre alle sanzioni previste dal Codice Penale e dalle Leggi speciali per l'ipotesi di falsità in atti ed uso di atti falsi, decade dai benefici conseguenti al provvedimento emanato sulla base di tali dichiarazioni,**

**DICHIARA**

sotto la propria responsabilità, ai fini dell'ammissione all'esame finale per il conseguimento del titolo di Dottore di ricerca,

**di essere a conoscenza che,**

in conformità al Regolamento dell'Università degli Studi di Brescia per l'ammissione all'esame finale ed il rilascio del titolo per il conseguimento del titolo di Dottore di Ricerca, è tenuto a depositare all'U.O.C. Dottorati e Scuole di Specializzazione:

- n. 1 copia in formato cartaceo della propria tesi di dottorato e **l'esposizione riassuntiva (abstract) in italiano, se la redazione della tesi è stata autorizzata in lingua straniera;**
- n. 2 copie della tesi su DVD o CD-ROM per il deposito presso le Biblioteche Nazionali di Roma e di Firenze;

**DICHIARA inoltre**

- che il contenuto e l'organizzazione della tesi sono opera originale e non compromettono in alcun modo i diritti di terzi,
- **che sarà consultabile** immediatamente dopo il conseguimento del titolo di Dottore di ricerca, in quanto non è il risultato di attività rientranti nella normativa sulla proprietà industriale, non è stata prodotta nell'ambito di progetti finanziati da soggetti pubblici o privati con vincoli alla divulgazione dei risultati, e non è oggetto di eventuali registrazioni di tipo brevettale o di tutela.
- che l'Università è in ogni caso esente da qualsiasi responsabilità di qualsivoglia natura, civile, amministrativa o penale e sarà tenuta indenne da qualsiasi richiesta o rivendicazione da parte di terzi;
- che la tesi in formato elettronico (DVD o CD-ROM ) è completa in ogni sua parte ed è del tutto identica a quella depositata in formato cartaceo all'U.O.C. Dottorati e Scuole di Specializzazione dell'Università degli Studi di Brescia e inviata ai Commissari. Di conseguenza va esclusa qualsiasi responsabilità dell'Ateneo per quanto riguarda eventuali errori, imprecisioni od omissioni nei contenuti della tesi.

Dichiara inoltre di essere consapevole che saranno effettuati dei controlli a campione. Eventuali discordanze od omissioni potranno comportare l'esclusione dal dottorato di ricerca;

Luogo e data. 28/10/2014.....

Firma del dichiarante Elisa Lupetti.....