



Note sur l'intonation anglaise : Théories récentes

Mitsou Ronat

► To cite this version:

Mitsou Ronat. Note sur l'intonation anglaise : Théories récentes. Jacqueline Guéron; Thelma Sowley; Mireille Azoug. Grammaire transformationnelle. Théorie et méthodologies, Presses Universitaires de Vincennes, pp.253-268, 1982, Grammaire transformationnelle. Théorie et méthodologies, 978-2-903981-00-6. halshs-04218997

HAL Id: halshs-04218997

<https://shs.hal.science/halshs-04218997>

Submitted on 26 Sep 2023

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

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



Open licence - etalab

NOTE SUR L'INTONATION ANGLAISE :

THÉORIES RÉCENTES

Mitsou Ronat

De toutes les langues occidentales, la langue anglaise est certainement celle qui a inspiré le plus grand nombre d'études théoriques et expérimentales sur l'intonation [1]. Elle a en outre bénéficié de la confrontation entre deux traditions « concurrentes » — l'américaine et la britannique — qui, dans l'échange et la recherche d'arguments, ont grandement fait progresser l'étude empirique du problème. Pour rappeler, schématiquement, l'alternative, je dirai que l'école britannique avait tendance à considérer comme unité pertinente au niveau de l'intonation le « pattern » de la phrase entière, tandis que l'école américaine s'attachait à des unités moins vastes, constituants ou groupes accentuels. L'école « patterniste » met en général l'accent sur les oppositions sémantiques entre les contours; et elle utilise, comme mode scriptural de représentation, des configurations de tons *cinétiques*, montants ou descendants; l'école « atomiste », héritière de la phonologie structurale, a plutôt tendance à décrire l'intonation comme une succession de tons *statiques* (haut, bas, moyen,...) groupés éventuellement en « morphèmes » tonologiques.

En réalité, dresser une cartographie exacte des courants de pensée sur ces questions n'est pas chose facile, car les chercheurs ont souvent adopté des solutions mixtes selon les données étudiées. Et la lecture de la « littérature » intonative donne parfaitement raison à Robert Ladd (1980) quand il constate :

« Il n'y a pas d'interprétation particulière, pragoise, bloomfieldienne ou générative, des phénomènes suprasegmentaux. »

L'intonation, de fait, intéressait d'abord les phonéticiens, puis les psychologues et les stylisticiens [2]. Ceci explique qu'aux U.S.A. comme en Europe, pendant les vingt-cinq ans de l'après-guerre, les théoriciens de la syntaxe, de la phonologie et de la sémantique, aient pratiquement

ignoré les enjeux du domaine. Structuralistes, l'intonation échappait à une description par la «double articulation»; générativistes, elle semblait relever davantage de la performance que de la compétence.

Depuis cinq ans, la situation a changé de manière radicale: chez les générativistes du moins, l'intonation est devenue un domaine véritable d'investigation linguistique et théorique. C'est sur cette évolution que je vais donner ici quelques éléments d'information, en essayant d'en organiser les concepts.

La phonologie générative de Chomsky et Halle (1968) offrait une théorie phono-syntaxique de l'accentuation. Selon cette théorie, chaque phrase possède un accent principal et des accents secondaires hiérarchisés, décrits par la *Nuclear Stress Rule*, (N.S.R.), bien connue maintenant; cet accent principal est donné comme «noyau de l'intonation», et sur le plan sémantique correspond au focus de la phrase. C'est à peu près tout ce qui est dit de l'intonation dans le cadre de la *théorie standard étendue* [3].

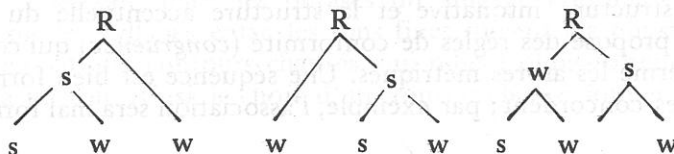
C'est certainement la thèse de Mark Liberman, en 1975 [4], qui a marqué le tournant décisif. Mais cette thèse n'aurait sans doute pas été possible sans un détour par les langues africaines. Dès 1971, les travaux de W. Leben (1973 et 1976), de E. Williams (1976) puis de J. Goldsmith (1974 et 1976) ont mis en question les notations traditionnelles de la phonologie en ce qui concerne les langues à tons (N. Woo (1969)). Auparavant, en gros, les tons étaient décrits par des matrices de traits distinctifs, et dans la description segmentale, les traits tonologiques étaient ajoutés aux autres traits distinctifs, exactement sur le même plan. Or il existe des langues, comme le margi et l'igbo, pour lesquelles cette représentation est totalement inadéquate. Par exemple, elle implique que la suppression d'une voyelle entraîne la suppression du ton, ce qui est faux: il existe des cas où la suppression du phonème laisse intact le ton, qui se reporte sur une syllabe voisine. Ou encore, elle ne décrit pas le phénomène du ton «flottant», lié aux frontières de structures syntaxiques (ou prosodiques), qui se réalise sur la syllabe ou la voyelle adjacente quelle qu'elle soit. Etc. De ces travaux est née l'hypothèse d'une ligne de représentation différente de la ligne segmentale: la ligne des tons; les deux lignes étant reliées par des règles de correspondances, dont voici les principaux cas de figure:

segments : X X X X X...\$ (frontière)
 | | | |
 tons : T T T T T T

Il était naturel de vouloir tester ces hypothèses (appelées «théories autosegmentales») sur des langues qui ne sont pas perçues comme des langues à tons, l'anglais par exemple; en effet, dans le cadre des grammaires génératives, toute hypothèse sur une langue peut être candidate à la grammaire universelle. Le pas fut franchi rapidement (voir Gold-

smith (1974, 1976)) et l'on a commencé à décrire l'intonation anglaise en dissociant les lignes segmentales et les lignes des tons (chaque ton pouvant être associé à une ou plusieurs syllabes).

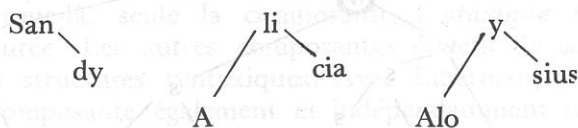
L'innovation majeure apportée par Liberman, à partir des théories autosegmentales, a été de montrer que les représentations tonologiques et phonologiques ne sont pas linéaires, mais doivent être des structures hiérarchisées, des arbres à embranchements binaires, par exemple :



où R = *Root* (racine), en tant que symbole initial; s = *strong* (fort) et w = *weak* (faible).

Ces structures sont appelées structures ou schémas *métriques*. Liberman fait deux hypothèses simultanées. D'une part il avance que l'*accent* linguistique (*stress*), auparavant donné comme trait sur une voyelle, est en réalité totalement dépendant de la structure générale du mot (ou du constituant), donc relatif (et non absolu). Il montre que les accents 1, 2, 3, 4,... utilisés dans les descriptions phonologiques antérieures sont simplement l'effet de positions de force ou de faiblesse dans la structure, selon le nombre de nœuds «s» ou «w» qui dominent un élément. L'élément le plus faible est un élément dominé uniquement par des «w», et l'élément le plus fort (l'élément *terminal désigné*, correspondant à l'accent principal) est dominé, dans le chemin qui le relie à la Racine, uniquement par des «s».

D'autre part, Liberman avance que les configurations intonatives ne sont pas des séquences linéaires de tons, mais sont elles aussi structurées par des arbres métriques. L'exemple qu'il étudie, son exemple «modèle», est le «chant vocatif», l'intonation d'appel, que l'on peut représenter figurativement ainsi :

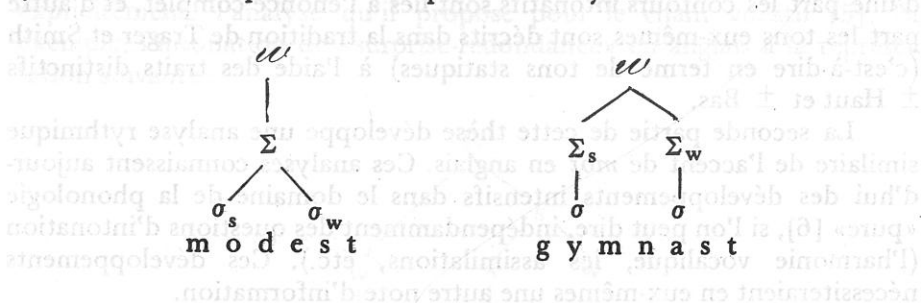


Cette unité intonative est composée d'un ton haut puis d'un ton moyen, l'ensemble pouvant être précédé par un ton bas. Liberman montre que le ton haut correspond à l'élément fort de la structure métrique; nous avons ainsi la structure intonative :

le constituant phonologique, le constituant intonational et l'énoncé; comme on le voit, ces catégories sont hiérarchisées et inclusives: chaque catégorie contient une ou plusieurs des catégories immédiatement inférieures. Selkirk propose un critère précis pour justifier l'existence des catégories: chacune est un *domaine* pour une ou plusieurs *règles* phonétiques ou phonologiques.

Pour la syllabe, par exemple, on sait que la notion de «mot possible» est défini sur la base des syllabes: si le mot *atktin* est impossible en anglais, c'est parce que *tk* n'est pas une fin de syllabe possible, et *kt* n'est pas un début. Parmi les meilleures raisons d'invoquer une catégorie «syllabe», je rappellerai la règle d'aspiration des occlusives, qui tient compte du *début* de la syllabe (sauf si l'occlusive est précédée de *s*). La syllabe est également le domaine de l'accent et du ton.

Le «pied» est composé d'une syllabe accentuée et éventuellement de syllabes inaccentuées. La représentation de Selkirk est supérieure à celle de Liberman en ce qu'elle permet de distinguer les représentations de *modést* et de *gýmñàst*, autrement donnés tous deux pour des séquences *s w*. Le premier correspond à un seul pied contenant deux syllabes, le second présente deux pieds d'une syllabe:



(où ω = mot, Σ = pied et σ = syllabe)

Au dessus du pied, Selkirk pose le mot prosodique (correspondant à la catégorie lexicale), dont l'existence linguistique est révélée entre autres par un traitement phonétique spécial des consonnes initiales (allongement) et des voyelles non-basses finales (tendues). Etc.

Ensuite vient le constituant phonologique, qui correspond parfois mais pas toujours [8] aux constituants syntaxiques majeurs; ces constituants sont le domaine, par exemple de la *Règle Rythmique* qui intervertit des *s* et des *w* pour éviter le «choc» de deux *s* consécutifs: *thirtéen mîles* devient *thúrteen mîles*. La règle de liaison en français est un autre exemple de règle prenant le constituant phonologique pour domaine.

Le constituant intonational est le support du *contour* intonational. Par exemple, la phrase

Jean est parti, je pense, vers vingt-trois heures

comprend trois constituants intonationnels. C'est aux limites des constituants intonationnels (avec ou sans pauses) que se réalisent les « tons frontières ». Quant à l'énoncé, il se présente comme structurant l'ensemble des catégories précédentes.

Il ressort de cette approche de la prosodie que la sémantique est apparemment exclue des critères pertinents de la théorie de l'intonation : Robert Ladd prend pour point de départ le présupposé contraire.

Robert Ladd se situe lui-même dans la lignée de Bolinger (Cf. note 1) : il défend le principe des configurations de tons cinétiques. Mettant l'accent sur la fonction sémantique de l'intonation, il cherche un dénominateur commun de *sens* entre les membres d'une même famille de contours ou les divers emplois du même contour. En particulier, il décrit longuement ce qu'il appelle les contours « stylisés » (dont le contour chanté est une espèce) comme signifiant un acte stéréotypé, habituel, répétitif. Par exemple, il oppose l'intonation d'information nouvelle :

Daddy fell downsta

i
r
s

à l'annonce du geste répété tous les jours :

Daddy fell downsta - -

airs - -

Ainsi, un appel au secours ne peut être compris qu'avec la première intonation :

Ra

p
e

et non avec la seconde :

Ra - -

ape - -

L'autre contour étudié en détail par Ladd, en tant que « mot » issu d'un « lexique intonationnel » indépendant de la syntaxe, c'est le contour dit « fall-rise », figuré ici à la fin de la phrase :

John doesn't drink because he is un^{hap}

qui donne la signification suivante : *C'est pour une autre raison que Jean boit*. On retrouve ce contour dans les dialogues du type :

(A : Do you want a glass of water ?)

B : I'll have a^{be} r.^e

Ladd définit ainsi le sens de tous les emplois du contour « fall-rise » :

L'intonation « fall-rise » ajoute l'information que la variable du « focus presupposition » [9] est un membre d'un ensemble qui est dans le contexte.

Nous verrons plus loin les conséquences théoriques de l'identification de ce contour.

Dans son livre, Ladd aborde toutes sortes de questions intéressantes, comme la critique des expériences faites autour des intonations émotives, le problème de la « *gradience* » (graduation ?) qui oppose l'interrogatif simple :

d
i
d
she

à l'expression de surprise-indignation :

d
i
d
she

mais les rassemble en tant que variantes d'une même catégorie intonative. Il fait également un historique clair des différentes solutions apportées à tous ces thèmes. La partie la plus prometteuse à mon avis touche l'importante question du focus et de la détermination des concepts qui en dépendent, ainsi que leur place dans la grammaire. Ladd à cet égard apporte une innovation comparable à celle de Liberman, mais du côté

de la composante sémantique. Il suggère que la sémantique n'est pas une simple interprétation de la syntaxe, mais possède une structure propre, reliée par des règles d'associations à la fois aux structures prosodiques (accentuelles) et structures syntaxiques.

En effet pour Ladd, il ne faut pas confondre accent (*stress*) et centre d'intonation, comme l'ont fait, à l'exception de Bolinger, la plupart des théories à base «syntaxique» de l'intonation. En utilisant une représentation *rythmique* de la phrase (selon le schéma de Liberman) permettant d'opposer le focus et la présupposition, il peut, dans le même mouvement, rendre compte de l'accentuation par défaut (*Default Accent*), illustré ici par :

A : Has John read Slaughterhouse-Five ?

B : No. John doesn't read books.

qui n'est décrite pratiquement nulle part.

Pour ce faire, Ladd procède en trois temps. D'abord, en affirmant que tout constituant d'une phrase, a priori, peut être focus :

- | | |
|---------------------------------------|----------|
| (i) John painted the shed yesterday | (Who ?) |
| (ii) John painted the shed yesterday | (What ?) |
| (iii) John painted the shed yesterday | (When ?) |

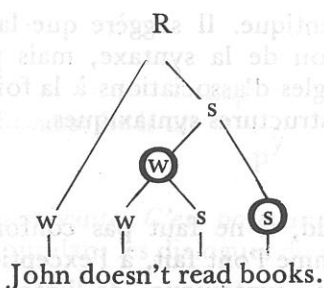
Les analyses antérieures présentent souvent les exemples (i) et (iii) comme contrastif, alors que (ii), qui *hors contexte* peut aussi répondre aux questions *what happened ?* et *what did John do ?* est dit présenter l'*accent normal*. L'ambiguïté de l'interprétation lui confère la «neutralité». Pour Ladd, la distinction ne doit pas être décrite par l'opposition normal/contrastif (il réserve le terme *contrastif*, éventuellement, à l'opposition *IMporté/DEporté*, etc.), mais par l'opposition *focus étroit-simple* / *focus large-multiple*.

Dans un deuxième temps, Ladd avance que l'anglais hiérarchise ses items lexicaux selon une échelle de «degrés d'accentuabilité». En gros, le nom est plus accentuable que le verbe (et les adverbes), le verbe que le pronom ou l'auxiliaire (mots fonctionnels), etc. Cette hiérarchie lui permet de poser la règle :

Règle du Focus (révisée) : le Centre d'intonation (*accent*) va sur la syllabe la plus accentuable du constituant focus.

Ceci explique que dans (ii), ce soit *shed* et non *yesterday* qui soit le centre d'intonation, si le focus est le VP.

Ainsi la configuration suivante permet de lire *books* comme le focus :



La troisième opération consiste à dire que le «default accent» est produit par la simple interversion de nœuds *w* et *s* dans une structure métrique. Ainsi en intervertissant les nœuds entourés d'un cercle dans l'arbre ci-dessus, on obtient l'exemple donné plus haut en réponse à la question *Has John read Slaughter-house five* ?

L'accentuation par défaut est à distinguer expressément de l'emphase (qui sert de contraste). On constate une différence d'interprétation sémantique entre :

John doesn't read books

et

John doesn't READ books (he burns them)

L'emphase est dans le signe d'une contradiction, d'une contestation quelconque par rapport à un contexte potentiel ou réel. L'accentuation par défaut est plutôt le simple signal que l'élément «faible» renvoie à quelque chose du discours antérieur. D'où les «effets spéciaux» produits par une réponse telle que

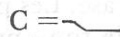
John doesn't read trash

qui ajoute une information nouvelle, selon laquelle le second locuteur n'a pas une opinion favorable du livre mentionné dans la question.

Janet Bing (1979 et 1980) enfin, dans la lignée de Ladd, propose pour sa part une théorie formalisée des quatre contours principaux de l'intonation anglaise liés aux phrases descriptives. Ce sont, d'après le consensus émanant des linguistes et des sujets parlants, les contours

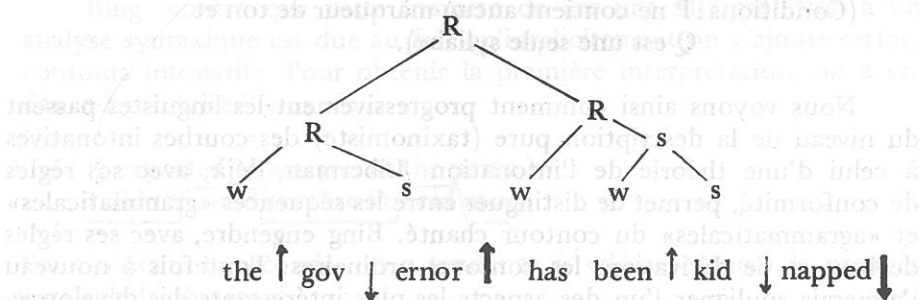
$\uparrow R \downarrow \downarrow$ A = $\sqrt{\quad}$, ex. you have the money,
(pour les affirmations)

$\uparrow R \uparrow$ B = $\sqrt{\quad}$, ex. you have the money ?
(pour les questions oui-non)

C = , ex. if you have the money, spend it
(pour les expressions non finales, les séries, les questions; en réalité, Bing montre que ce contour est *dérivé* du contour suivant (A-rise), puisqu'il peut se trouver dans les mêmes contextes, et se coordonner avec lui. Bing suggère ainsi qu'il y a des *structures profondes* intonatives, éventuellement différentes des courbes réalisées).

↑ R ↓↑ A-Rise = , ex. I didn't come because he told me
(pour les contrastes, voir ci-dessus l'interprétation «fall-rise», s'il est final; en position interne, il est l'équivalent du A final).

En tant que représentations abstraites, ces contours sont liés à la *racine* de la phrase, et se réalisent ensuite dans chaque constituant selon des règles de dérivations expliquant la variation, seul le contour final, toutefois, étant porteur de signification. Bing adopte, dans ses représentations, d'une part les arbres métriques de Liberman, et d'autre part les tons cinétiques (tons de proéminence, adjacents en «structure profonde» à la syllabe accentuée, et tons «frontières», dessinés en gras) :



Autre nouveauté de sa grammaire intonative, Bing distingue les contours de la phrase et les contours liés au discours; par exemple les incises du type:

My next-door neighbors, (the finks he said), have been coming over every night
sont appelées «expressions de classe 0», et ne changent pas la valeur de vérité de la phrase, contrairement aux incises de «classe 1»:

My next-door neighbors, the Finks, have been coming over every night

qui jouent un rôle dans le calcul de la vérité de la phrase. Les premières sont les seules à ne pas présenter de « changement de ton » près d'une syllabe accentuée. Bing montre également que les trois contours principaux (A, B et A-rise) peuvent avoir des réalisations différentes de celles auxquelles on s'attendrait. Ainsi, dans une forme emphatique présentant un ton frontière initial tombant, le ton de proéminence se produit *après* la syllabe accentuée :

Do you like breakfast in bed ?

devient

Do you like breakfast in bed ?

Pour décrire ce phénomène, Bing propose une véritable règle transformationnelle :

↓ P ↑ Q Y (facultatif)
(l'accent)
1 2 3 4 5 ⇒ 1 2 ∅ 4 3 5

(Conditions : P ne contient aucun marqueur de ton et
Q est une seule syllabe).

Nous voyons ainsi comment progressivement les linguistes passent du niveau de la description pure (taxinomiste) des courbes intonatives à celui d'une théorie de l'intonation. Liberman, déjà, avec ses règles de conformité, permet de distinguer entre les séquences « grammaticales » et « agrammaticales » du contour chanté. Bing engendre, avec ses règles de base et de dérivation, les contours ordinaires. Toutefois à nouveau j'aimerais souligner l'un des aspects les plus intéressants des développements de son travail, du moins dans le cadre actuel des hypothèses discutées par les linguistes générativistes : touchant la question des « formes logiques » (interprétation sémantique) et de l'organisation de la grammaire. Bing avance que c'est le *contour* qui engendre la perception de « l'accent principal » de la phrase, par conséquent du focus. Cette idée est liée intrinsèquement aux hypothèses d'autonomie structurale de l'intonation par rapport à la syntaxe et à la phonologie (au sens étroit). La syntaxe donne le parenthésage segmental ; la phonologie donne l'accentuation de mot et de groupe : elle ne désigne pas, entre les groupes accentués, le groupe le plus accentué. Ainsi, dans les exemples bien connus de Jackendoff [10] :

Fred ate the beans
2 1

et

Fred ate the beans
 1 2

c'est le choix du contour A et du contour A-Rise qui implique que le focus est *beans* dans le premier exemple, et *Fred* dans le second.

Autre conséquence de l'autonomie de l'intonation: ce seraient également les contours et non le parenthésage syntaxique qui joueraient un rôle dans la détermination du champ de la négation. En général, on décrivait l'ambiguïté perçue dans les exemples du type:

I didn't come because he told me

comme un effet de différence dans la structure de constituants. Dans un cas, la subordonnée serait rattachée au nœud S de la principale (il peut y avoir une légère pause), et la phrase signifie *c'est parce qu'il me l'a dit que je ne suis pas venu*; dans l'autre, la subordonnée serait rattachée au VP, et la phrase signifie *je suis venu, mais pour une autre raison*. Le champ de la négation ne contient pas la subordonnée dans le premier cas, tandis que dans le second il la contient exclusivement.

Bing montre que cette manière de lier une interprétation à une analyse syntaxique est due au fait qu'implicitement on y ajoute certains contours intonatifs. Pour obtenir la première interprétation, on a tendance à produire l'énoncé:

(I expected to see you at the party.)
 I didn't come because he told me.

Pour obtenir la seconde, on a tendance à «désaccentuer» la première partie de la phrase:

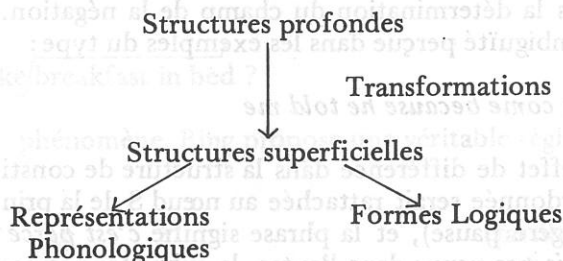
(I knew if he told you to come that we'd see you)
 I didn't come because he told me.

Or il existe deux autres possibilités, qui montrent que ce n'est pas le «*phrasing*» qui est en cause, mais la catégorie intonative de la fin de la phrase:

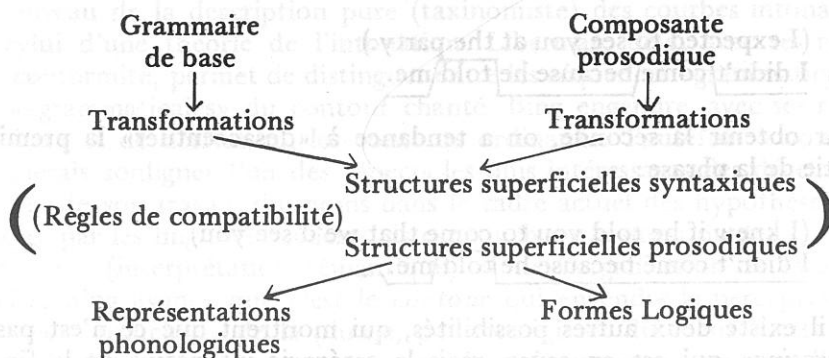
(Why didn't you come ?)
 I didn't come because he told me.
 (si je ne suis pas venu, c'est parce qu'il me l'a dit)

(You always do everything he says)
 I didn't come because he told me.
 (si je suis venu, ce n'est pas parce qu'il me l'a dit).

Cette dernière phrase, contrairement à la seconde, n'implique pas *je suis venu pour une autre raison*. Les différences de descriptions structurales n'expliquent pas les quatre possibilités. En revanche, on peut remarquer que la négation porte sur la subordonnée dans le cas où la phrase comporte un A-Rise final, et sur la phrase entière, dans le cas d'un A. Mon opinion personnelle, quant à ce type d'exemples, est que la «géographie» du modèle génératif risque d'être modifiée de manière appréciable dans les années qui viennent. En effet, au lieu d'un schéma interprétatif :



on pourrait imaginer un schéma dans lequel les structures de surface à interpréter seraient les superpositions des structures superficielles syntaxiques et prosodiques :



CONCLUSIONS.

Il est évident que le présent résumé des travaux en cours sur l'intonation ne donne que quelques aperçus de la question dans son ensemble, à l'image d'ailleurs de la parcellisation des approches selon le choix des auteurs. Nous devons constater néanmoins un net progrès des connaissances ces dernières années. Auparavant, la croyance était largement

répandue que l'intonation se caractérisait par une diversité infinie dépendant de l'attitude du locuteur (colère, surprise, indignation, tendresse, politesse, incrédulité, indifférence, anxiété, etc., etc.). Par ailleurs, les fluctuations des courbes enregistrées correspondant à des paroles «libres» renforçaient l'idée d'une grande complexité classificatoire. Les différentes approches présentées ci-dessus constituent donc un premier pas vers une rationalisation du domaine : en délimitant d'abord des lieux de régularité et en proposant des formalismes pour en rendre compte, elles mettent à jour les différents paramètres dont la variation produit la diversité superficielle des courbes. Il reste cependant beaucoup à faire : en particulier, pour donner un cadre cohérent à tous les phénomènes qui sont décrits séparément (les «chants», la phono-syntaxe, le focus et la désaccentuation, les «liaisons» physiques-phonétiques, la «gradiance», les contours «grammaticaux», etc.). Pour y parvenir, il serait sans doute préférable de dépasser l'antagonisme des traditions et des notations (cinétiques/statiques).

Une solution qui me paraît plausible, si j'en juge du moins par la relative aisance avec laquelle elle s'applique au français, serait de concevoir une théorie de l'intonation comparable à la théorie grammaticale présentée par Chomsky dans *Structures Syntaxiques* : susceptible de combiner de manière homogène un ensemble de niveaux hétérogènes, chaque niveau définissant son domaine et ses règles. Naturellement, comme on dit, toute décision en ce sens ne pourra être que «question empirique».

NOTES

- [1] Les plus connues sont les suivantes : Kenneth Pike, *The Intonation of American English*, 1945, Ann Arbor : Univ. of Michigan Press ; George Trager et Henry Lee Smith, *Outline of English Structure*, 1951, Norman, Okla. : Battenburg Press ; Dwight Bolinger, «Intonation : Levels versus Configurations», 1951, *Word* 7, *Generality, Gradiance and the All-or-None*, 1961, La Haye : Mouton ; M.A.K. Halliday, *Intonation and Grammar in British English*, 1967, La Haye : Mouton ; David Crystal, *Prosodic Systems and Intonation in English*, 1969, Cambridge : Cambridge Univ. Press ; Philip Lieberman, *Intonation, Perception and Language*, 1967, Cambridge : MIT Press.

[2] Voir à ce sujet le recueil d'articles *Intonation*, édité par Dwight Bolinger, 1972, Penguin Books.

[3] La NSR s'applique cycliquement, de la manière suivante: au premier cycle, chaque élément lexical reçoit un accent 1; on efface les premières parenthèses et l'on descend d'un degré les accents qui ne sont pas l'accent le plus à droite, et ainsi de suite. Par exemple:

(S	(Paul)	(VP	(teaches)	(English)	VP)	S)	
-- 1 -		-- 1 ----	-- 1 ----				(accent de mot)
		-- 2 ----	-- 1 ----				NSR: 1er cycle
-- 2 ----		3	-- 1 ----				NSR: 2ème cycle

Dans «Deep Structure, Surface Structure and Semantic Interpretation» (traduit dans *Questions de Sémantique*, le Seuil, 1975), Chomsky donne cette définition (développée également dans R. Jackendoff, *Semantic Interpretation in Generative Grammar*, 1972, MIT Press): «Le focus est un syntagme contenant le centre d'intonation; la présupposition, une expression obtenue en remplaçant le focus par une variable.»

Cf. également, *Langue, Théorie Générative Étendue*, 1977, édité par M. Ronat, Hermann, Paris.

[4] Cf. également Liberman, M. et Alan Prince, «On Stress and Linguistic Rhythm», 1977, *Linguistic Inquiry* VIII: 249-336.

[5] Liberman introduit également dans sa thèse la notion de *grille métrique* qui fait intervenir la durée comme élément rythmique. Par exemple, une «accentuation» sur *struck* dans:

/ /
John struck out my friend

correspondant en fait à un allongement de la voyelle de *John*.

[6] Cf. *Papers on Syllable Structure, Metrical Structure and Harmony Processes*, (1979) édité par Ken Safir, *Working Papers in Linguistics*, Vol. I. MIT.

[7] Un résumé est accessible dans «On Prosodic Structure and its Relation to Syntactic Structures», 1978, Conference at the Mental Representation of Phonology. (Cf. Indiana Publications.)

[8] Par exemple, alors que la structure syntaxique découpe ainsi la phrase suivante: ((The absent-minded professor) ((has been avidly reading) (about the latest biography (of Marcel Proust))))

la structure prosodique en fait quatre constituants:

/ The absent-minded professor / has been avidly reading / about the latest biography / of Marcel Proust /

[9] Voir note 3.

[10] Voir note 3.