



HAL
open science

OUPS ! Les émoticôns, les petits mots des émotions : des acteurs majeurs de la cognition verbale interactive

Didier Bottineau

► **To cite this version:**

Didier Bottineau. OUPS ! Les émoticôns, les petits mots des émotions : des acteurs majeurs de la cognition verbale interactive. Langue française, 2013, 180 (4), 10.3917/lf.180.0099 . hal-01812603

HAL Id: hal-01812603

<https://hal.science/hal-01812603v1>

Submitted on 11 Jun 2018

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.

L'expression verbale des émotions

Numéro coordonné par Nizha Chatar-Moumni
(MoDyCo, UMR 7114, CNRS & Paris Descartes)

Sommaire

Présentation

Nizha Chatar-Moumni

Syntaxe et sémantique d'un nom d'émotion anticipatoire devant autrui : *le trac*, une peur du dire, du faire ou de l'être

Christiane Marque-Pucheu

Interactions entre profil discursif et structure actancielle : l'exemple des verbes de *surprise* et de *respect*.

Iva Novakova, Vanessa Goossens & Francis Grossmann

Émotions, subjectivité et morphosyntaxe : l'impact de la clôture actancielle sur les verbes pronominaux à attribut de l'objet

PeterLauwers & Els Tobback

Vas-y marqueur d'attitude énonciative : du mouvement au mouvement d'humeur

Mongi Kahloul

Constitution d'un corpus d'« expressions verbales » (à partir de la classe *C* des *Verbes français* de J. Dubois et F. Dubois-Charlier). Esquisse d'une comparaison avec l'arabe marocain

Nizha Chatar-Moumni

OUPS ! Les *émotimots*, les petits mots des émotions : des acteurs majeurs de la cognition verbale interactive

DidierBottineau

Émotion et (a)thématicité : le type d'énoncé *Le facteur qui passe !* revisité

Naoyo Furukawa

Expression linguistique des émotions humaines

par le biais des verbes de cris d'animaux en russe et en français

Hanna Zhuraulovia-Ninitte

Didier Bottineau

MoDyCo, UMR 7114, CNRS & Paris Ouest

OUPS ! Les *émotimots*, les petits mots des émotions : des acteurs majeurs de la cognition verbale interactive

Résumé. – Dans cette étude, on montre que les *émotimots* et *émotiphrases* (interjections, expressions et phrases figées à caractère interjectif), loin de constituer de simples réactions émotionnelles à des stimuli situationnels, constituent de véritables opérateurs interactifs qui permettent de distribuer des processus cognitifs différenciés entre les participants à la conversation, y compris au locuteur lui-même : les *émotimots* participent d'un traitement actif de l'émotion en tant que perturbation interactive. On présente un ensemble de cas s'échelonnant du réflexe conditionné à l'improvisation théâtralisée en passant par la régulation semi-automatique des rapports interpersonnels, on étudie la variété des processus formels qui illustrent cette échelle, et on contextualise les spécificités des interjections françaises dans un cadre contrastif.

Mots-clés : *émotimots*, *émotiphrases*, langage, émotions, corporéité, enaction, cognition distribuée et étendue.

Abstract. – In this paper, it is shown *émotimots* («emotiwords») and *émotiphrases* (“emotiphrases”) (interjection, idioms and set phrases with an interjective undertone) are far from functioning as mere verbal responses in reaction to emotional stimuli. They are described as genuine interactive operators which distribute differentiated cognitive processes among the participants in the conversation, including the speaker herself, reflexively: emotiwords play a key role in the active processing of emotional events as disturbances of the verbal interplay. A series of cases is presented, ranging from verbal reflexes through semi-automatic interpersonal regulation to theatrical-like improvisation, in relation a the scale of formal fluctuations; and the language-specific values of interjection are set against a contrastive background.

Key-words: emotiwords, emotiphrases, language, emotions, embodiment, enaction, distributed and extended cognition.

1. Emotion, parole et cognition gestuelle

Les lexiques des langues naturelles présentent un nombre parfois impressionnant d'*émotimots* (émoticônes verbaux) et *émotiphrases* (expressions et propositions complètes à effet interjectif) : des unités signifiantes de diverses natures (pseudo-cris : *aïe ! ouille !* onomatopées : *pan ! vlan !*, interjections : *oups !, na !, miam !*, substantifs : *catastrophe !* (dont certains transgressifs, les jurons : *putain !* et leurs substituts plus corrects : *purée !, punaise !*), des adjectifs : *grave !, dément !, génial !*, des préfixes : *super !* des sigles : *lol !* des lexies : *bon sang de bonsoir !*, des citations : *Gag !, Bonjour les dégâts !*, des phrases figées : *il est trop !, ça va pas la tête ?*

1.1. Quelques approches antérieures

Les travaux existants ont abondamment porté sur la typologie des marqueurs concernés (Barbérís 1992, Kleiber 2006), la relation à l'onomatopée (Guiraud 1967), le statut d'unité

phrastique des marqueurs (Tesnière 1959 : les *phrasillons* ; Bally 1965 : l'interjection phrastique opposée à l'onomatopée non linguistique en syntaxe), le classement des émotions subjectives ou interactives exprimées, les conditions pragmatiques d'utilisation (Olivier 1994), les conditions d'apparition de formes innovantes (par emprunt xénolexical : *yesss !* ; par mode filmographique ou autre : *Casséééé !*). On a estimé des interjections qu'elles sont extérieures à la langue en tant que système, se bornant à exprimer les émotions à la manière d'un cri ou du langage animal (Moignet 1965), puis dépassé cette vision en évoquant un faire dans l'interaction ; on a signalé qu'elles ne se relient grammaticalement à aucun élément de la phrase, n'expriment pas de lien entre les éléments d'une phrase, mais peuvent soit faire phrase à elle seule (en particulier si on se réfère à la théorie de la phrase de Gardiner), soit intervenir en différents moments de la linéarité (début, milieu, fin), et pour certaines fonctionner comme des connecteurs discursifs (à l'initiale) et dialogaux (à la fin).

1.2. Situation de notre approche : l'émotion concerne l'individu mais aussi l'interaction

On considèrera dans la présente étude que les émotimots et émotiphases sont des unités verbales de production d'un effet à la fois émotionnel et interactif, et que leur forme s'échelonne de l'interjection souvent monosyllabique, parfois onomatopéique, à la phrase figée, en passant par divers intermédiaires (mots intacts ou diversement remaniés, affixés, redupliqués, intensifiés...), ce qui permet de fixer l'unité du concept du côté de la fonction pragmatique plutôt que de la forme, et de couvrir l'hétérogénéité formelle des exemples inventoriés dans les listes. La page de Wiktionary dédiée à l'interjection en anglais en inventorie 1634 au bas mot (mêlant des archaïsmes comme *Zounds !* (abréviation de *God's wounds*, blessures du Christ avant la Crucifixion ; utilisé par Shakespeare dans *Romeo and Juliet*), des régionalismes, des pédantismes, avec de grandes disparités de fréquence et de conditions d'emploi).

Faut-il se centrer sur l'émotion comme perturbation du sujet pensé comme individu, ou sur l'émotion pensée comme accident au sein d'une dynamique interactive ? Christophe 1998 insiste sur le fait que le traitement de l'émotion a insuffisamment pris en compte la dimension interactive et sociale en psychologie ; Cosnier 1986 et 1987, dans le cadre d'une approche éthologique du langage, voit dans la parole l'outil de la résolution de crises interactives. Le mot *émotion* lui-même, étymologiquement, signifie « trouble moral » (avant 1475, G. Chastellain, *Chronique*, éd. Kervyn de Lettenhove, *Œuvres*, t. 4, p. 224) et (1512) « troubles, mouvements (d'une population ou lors d'une guerre) » (J. Lemaire de Belges, *Illustrations de Gaule et Singularitez de Troyes*, Livre II, éd. J. Stecher, *Œuvres*, t. 2, p. 107) : la notion de mouvement (motion), avant que de concerner la perturbation individuelle, a eu trait à l'animation des groupes ; à la limite, centrer l'émotion sur le sujet exclusivement comme on le fait encore parfois tend à relever d'un malentendu sémantique qui s'enracine dans l'évolution du sens du terme même. Il s'impose donc d'articuler le rôle ou l'effet de l'émotimot dans l'expression de l'émotion subjective et sa contribution dans l'économie des relations collectives perturbées par les « éruptions » personnelles.

L'émotion a longtemps été conçue comme un *évènement corporel*, la réponse à un stimulus : réponse physiologique observable empiriquement (pâlisement), analysable scientifiquement (rythmes respiratoires et cardiaques, variation de taux hormonaux et d'activité électrique), et partiellement traduite en ressentis pour l'expérient (palpitations, spasmes, sensation d'étreinte ou d'étouffement...). Pour certaines émotions primaires et universelles comme la grande frayeur, les réponses mesurables et observables sont généralement considérées comme universelles, même si la question est débattue. Mais la plupart des émotions sont des cocktails de ressentis hétérogènes (colère, agacement, embarras, honte, joie...), liés à la complexité de l'interaction en milieu social avec ses présupposés et

anticipations, et que le sujet apprend à vivre individuellement dans le cadre des rapports à autrui. De ce fait, l'émotion de l'un, manifestée en contexte interactif, perturbe non seulement son expérient, mais affecte l'ensemble du groupe. Pour cette raison, les manifestations émotionnelles se présentent aussi comme des répertoires de gestes relationnels « régulés », normativisés par des routines : il existe, dans les communautés humaines, des lexiques émotionnels qui caractérisent des cultures, et même des routines d'enchaînements formant une sorte de « syntaxe ». Même hors de ses manifestations verbales, les émotions sont munies de propriétés interactives qui les rapprochent du terrain des interactions verbales.

1.3. Du côté langagier, les émotions figurent de deux manières dans les langues :

- soit on parle des émotions. On dispose pour cela dans les lexiques (i) d'un répertoire des catégories d'états d'âme (*sensations, humeurs, émotions, sentiments*), (ii) d'un répertoire d'évènements et états psychologiques spécifiques (*peur, amour, haine, colère, honte, embarras*), et (iii) d'un ensemble de constructions permettant de gérer leur articulation (*avoir + N, être en + N...*). On laisse de côté cette dimension dans cette étude.

- soit on « joue » des émotions : on les manifeste ou les met en scène au moyen des émotimots et émotiphrases. Le problème est que le mot oral, en tant que signifiant, est lui-même un geste corporel, articulatoire, se situant sur le même terrain que les manifestations somatiques émotionnelles. Les émotimots seraient-ils des réponses à des stimuli comme le cri de douleur est la réponse à une stimulation excessive ?

Dans la présente étude, on défend l'hypothèse que les émotimots sont fondamentalement des mots comme tous les autres : des reproductions de modèles d'autrui, des comportements collectifs appris au gré des interactions, des opérateurs munis d'un sens convenu. Les locuteurs apprennent à les pratiquer de manière plus ou moins automatique, voire réflexe dans certains cas. De ce fait, leur sémantique ne réside pas tant dans la classe d'émotion qu'ils encodent que dans l'effet émotionnel qu'ils produisent sur la scène interactive au moment de leur survenance : cet effet consiste à la fois à se faire vivre réflexivement une expérience émotionnelle typique en la profilant conformément aux modèles collectifs par l'usage de l'émotimot qui la vectorise, et à distribuer aux allocutaires et observateurs témoins la connaissance et le partage empathique du modèle émotionnel éprouvé, ce qui contribue à réguler la coordination des comportements des uns et des autres en situation de crise inopinée et d'improvisation.

1.4. Le cadre théorique

On définit l'émotimot comme un opérateur *enactif*, un geste corporel verbal muni d'un effet cognitif conforme à un modèle collectif, d'ordre relationnel, intersubjectivement distribué entre les partenaires de l'interaction le cas échéant. L'émotimot permet de co-agir sur soi-même et sur autrui en temps réel. Ce geste peut survenir en tant que partie du fonctionnement du réseau interactionnel, étant involontairement pris en charge par l'un des participants (paradigme de la cognition distribuée non localisable), comme il peut être volontairement pris en charge en vue de produire ou simuler des effets intentionnels.

Cette étude se rattache implicitement au paradigme de la « cognition des 4 E » (*4E cognition - embodied* : incarnée ; *embedded* : située dans l'environnement ; *enacted* : produisant des effets cognitifs à travers l'action ; *extended* : artificiellement médiée par des moyens technologiques, comme on le verra avec le rôle d'internet) et rattache les compétences langagières à une technique cognitive interactive et incarnée (Bottineau 2012), qui consiste à produire des effets sémantiques au moyens d'activateurs de modèles de connaissance, d'expérience et de construction.

2. Du geste réflexe à la régulation émotionnelle interactive

2.1. Le mot quasi réflexe

Certains émotimots ont un fonctionnement quasi automatique très proche du réflexe conditionné en réponse à une situation vécue d'ordre psychologique ou pragmatique. C'est tout particulièrement vrai du cri de douleur *aië* (sensation et non émotion), qui semble se présenter comme une réponse. La chose est pourtant illusoire : le mot *aië*, comme tout autre, est appris et relatif à une langue, son lexique, son système phonologique ; et surtout, il se prête à une gamme de variations formelles et contextuelles qui l'affranchissent du statut de réponse, comme *aië aië aië* anticipatif, ou *ai-e !* de protestation véhémement.

Dans les bandes dessinées, les émotions primaires comme la peur, la colère, sont exprimées par des diacritiques convenus (points d'interrogation et d'exclamation, variant en forme, taille, couleur, texture visible, comme le point d'exclamation brisé, fréquent dans *Astérix* ; ou encore divers pictogrammes comme la tête de mort avec ses dents, le poing, le tourbillon...) : les interjections, en général assez complexes, sont utilisées à la fois pour spécifier l'émotion et pour caractériser le personnage, souvent en le ridiculisant (un Romain dit rarement *aië*, mais plutôt *ouap ! ouaille ! waioutch !* et bien d'autres). En fait, dans bien des cas, il n'existe pas vraiment d'interjection signant caractéristiquement une émotion simple comme le coup de foudre ou le « désoubli » (le moment où un souvenir important revient brusquement à la conscience).

Ces quasi-réflexes verbaux, de forme normalisée par l'usage collectif, fournissent aux usagers des sortes de « prêt à réagir », des gammes de gestes émotionnels préformatés qu'un sujet peut exécuter à tout moment, seul ou en présence d'autrui, et être compris : *bof !* pour le désintérêt, *yesss !* pour l'enthousiasme, *rrrôôô* pour la réprobation choquée, *pouah* et *beurk* pour l'anticipation ou la sensation de l'écoeurement, tous les jurons du dépit. Ces gestes verbaux-émotionnels créent l'illusion de la subjectivité du fait de la spontanéité apparente de leur emploi, mais ils sont hautement contraints dans leurs conditions d'emploi et produisent des effets intersubjectivement distribués extrêmement précis, que chaque sujet apprend par la pratique à produire dans le cadre des interactions communautaire. Ces gammes de geste participent de la spécification culturelle d'un groupe donné et de l'inscription de chaque sujet dans la dynamique de groupe par le jeu des contributions efficaces qu'il introduit dans les enchaînements. Considérons le cas de *oups*.

2.2. Oups!

Lorsque l'on commet une maladresse comme renverser un verre en présence d'autrui, on profère, presque inmanquablement, « oups ». Dans une langue donnée, le sujet parlant qui maîtrise *oups* est entraîné à proférer la reconnaissance de ses erreurs et maladresses de manière instantanée et automatique, à la limite sans aucune intention ni conscience de le faire au départ, mais avec pour effet de produire réflexivement une telle reconnaissance à l'arrivée, puisque le sujet perçoit son propre dit, se perçoit comme ayant dit la chose, s'interprète lui-même comme ayant reconnu son erreur – et admet implicitement l'avoir faite, et perçoit autrui dans l'environnement comme réagissant à cette reconnaissance.

On ne peut pas dire que *oups* « exprime la reconnaissance d'erreur » en tant qu'exclamation intentionnelle, car *oups* fonctionne en fait comme opérateur survenant automatiquement dans certaines situations de dérèglement, avec pour effet de coordonner et synchroniser les réceptions interprétatives et les réactivités pragmatiques des différents sujets confrontés : *oups* attribuée au geste maladroit une valeur convenue et acceptée, minimise le cas échéant la gravité matérielle ou symbolique de la chose, amorce un engagement individuel ou collectif dans sa réparation, et en principe prévient toute autre réaction émotionnelle plus

critique, telle que le juron de dépit de la part du fauteur ou l'invective de la part des éventuelles victimes. Le rôle de *oups* est d'activer un modèle de régulation des comportements interactifs en situation de mini-crise : sa profération par l'un amorce involontairement et multilatéralement une distribution de rôles différenciés ayant trait à la reconnaissance, l'excuse indulgente, la réparation et la relance de la dynamique perturbée, ce qui fait beaucoup pour un seul mot lorsqu'il fonctionne dans sa pleine efficacité.

Dans leur fonctionnement automatique, des mots comme *Pardon!* et *Merci!* produisent des effets distributifs comparables : leur pratique réflexive amène les usagers à distribuer malgré eux des coordinations de rôles sociaux qui garantissent la fluidité des interactions et préviennent les conflits par politesse – le fait d'être *poli*, métaphoriquement le fait de présenter une surface lissée par friction, sans aspérités, qui n'accroche pas en cas de contact avec la surface d'autrui, elle aussi *polie*.

2.3. Expression individuelle et régulation interactionnelle

On peut interroger l'émotimot à la fois sous l'angle individuel et interactionnel :

- (i) quelle est la nature de l'émotion qui le motive, et quel est son effet réflexif sur la régulation de cette émotion auprès de l'expérient ? Par exemple *zut*, *mince* et *flûte* atténuent le dépit, alors que *merde* et *bordel* le développent et le compensent par effet d'exutoire, au risque de l'amplifier.
- (ii) quel effet produit l'effet sur la coordination interactive des interlocuteurs ou sujets confrontés (même sans dialogue) ?

Dans le premier cas, on pense la sémantique lexicale sur l'individu, ses émotions, ses motivations, au risque de surévaluer son intentionnalité. Dans le second cas, on pense la sémantique lexicale comme un système d'opérateurs agissant sur la relation intersubjective au sein des groupes et au moyen des contributions vocales individuelles des participants, conformément au paradigme de la cognition distribuée (pour l'action sur la relation) et incarnée (pour la modalité corporelle et motri-sensorielle de l'action elle-même) : dire *pardon*, ce n'est pas demander pardon, c'est distribuer deux rôles par lesquels le fauteur reconnaît sa faute et la victime l'accepte (une fois que pardon est dit, la victime, en principe, ne peut plus protester sans transgresser la règle des enchaînements d'actions programmées par le mot), ce qui fait de pardon un performatif distributif.

Adresser à quelqu'un *zut*, *merde*, *flûte*, *prout* etc., ce n'est pas l'informer de quoi que ce soit ni révéler un état d'âme subjectif, mais intervenir sur la relation locuteur-allocutaire en redéfinissant en temps réel les valeurs et rôles symboliques distribués à l'un et l'autre, et expliciter la teneur de cette réforme du « casting » dans une situation donnée nécessiterait un exposé étendu, ce qui en dit long sur l'efficacité et la rentabilité schématique et opératoire de ces mots, qui en *font* bien plus qu'ils n'en *disent*, en proportion inverse.

Quand un membre d'un couple, dans l'exercice de la relation amoureuse, dit « je t'aime », dans la plupart des cas il n'informe pas l'autre qu'il l'aime, il éprouve le besoin, sous une impulsion émotionnelle ou sentimentale, de poser ou renouveler le « contrat amoureux » par lequel l'expression lie les partenaires en distribuant des rôles bien définis, et dire « je t'aime » c'est autant agir sur soi-même en confirmant une manière d'être et un engagement qu'« informer » l'autre en vue qu'il s'y ajuste. Toutes ces expressions sont plutôt réfractaires à une analyse sémantique statique où l'on s'interroge sur ce qui est dit au juste, de quoi on parle, mais elles deviennent transparentes si on s'interroge sur l'effet intersubjectif produit par leur mobilisation.

3. De la réponse stimulée à l'improvisation théâtrale

Les émotimots possèdent des qualités contradictoires : d'un côté, leur emploi collectif conditionne des réflexes régulateurs des incidents émotionnels individuels dans le contexte interactionnel ; de l'autre, ils se prêtent à un usage contrôlé permettant un usage dégagé du réflexe et son exposé à une variation des conditions d'insertion contextuelle qui les affranchissent de leur dimension automatique, tels que *un film carrément bof, oups de chez oups, super méga oups, big beurk* etc.

3.1. Emploi-réflexe individuel

Méthodologiquement, pour valider l'idée de mots réflexe, on dispose de l'observation dans l'expérience commune de la vie quotidienne, mais celle-ci échappe largement aux corpus oraux, dont les contenus sont le plus souvent contraints par des limites matérielles et éthiques (telle que l'observation d'échanges publics en classe, mais pas privés à domicile ; l'anonymation et le filtrage des échanges *a posteriori* si les participants le réclament, etc.) et les expériences psycholinguistiques ne permettent pas de susciter des interventions sincères et mesurables. J'ai donc à plusieurs reprises réalisé des expériences verbales improvisées dans des situations favorables, comme la suivante.

Lors d'une conversation en marge d'un colloque, j'explique, en présence de plusieurs collègues dont une Russe et une Allemande, que les Allemandes, lorsque un homme (leur mari ou autre), dit une bêtise (un propos à double sens, une provocation ludique), ont pour habitude de l'interrompre spontanément avec bienveillance, par réflexe, en proférant *da, da, da, da, da* (soit à un rythme lent de deux *da* par seconde, soit à un rythme rapide de quatre *da* par seconde, selon l'urgence de la situation). Et pour tester sur l'Allemande la validité du propos, j'ajoute que lorsqu'une femme dit *da, da, da, da, da*, la signification de la chose dépend essentiellement de la langue qu'elle parle, allemande ou russe. L'Allemande n'a alors pas pu s'empêcher de produire la séquence attendue, se rendant compte de l'absurdité de la chose un instant plus tard en observant l'hilarité de son mari.

Un réflexe de ce type échappe à la cognition catégorielle et calculatoire : certains émotimots sont des gestes par lesquels nous *fonctionnons* plus que nous *n'agissons*, et il s'avère nécessaire d'intégrer ce fait psychosocial au cœur même des propriétés grammaticales de cette classe de mots pour la catégoriser correctement du point de vue de la linguistique ; en l'occurrence, la disjonction sémantique – pragmatique n'est pas réalisable. Dans diverses langues (allemand, espagnol) il existe également une intervention *shhh* proche de « chut » ou « silence » mais qui dénote une réaction émotionnelle féminine apparemment spontanée face à un propos masculin provocateur, éventuellement osé – en fait, un réflexe verbal appris, contextualisé, et réservé à un groupe de sujets parlants. Contrairement à *dadadadada*, *shhh* n'a pas pour effet d'interrompre l'interlocuteur, juste de solliciter le silence en réaction à une émotion. Cette interjection, comme bien d'autre, est non-conforme à la phonologie ordinaire : une consonne syllabique (cf. *pss(t)*) ; ou en anglais *yikes* (cette diphtongue précédée d'une palatale est un hapax), *ugh*, *phew*, *whew*, *gah* (avec divers phonèmes hors paradigme : fricatives vélaire, bilabiale et laryngale finale).

3.2. Emploi-réflexe intersubjectivement distribué

Le cas de *da, da, da, da, da* est cependant exceptionnel : dans l'usage observé, il ne semble pas s'utiliser autrement que comme mot-réflexe. De manière générale, les émotimots présentent à la fois les emplois automatiques, conditionnés par l'usage et distributeurs d'effets, et les emplois libres, où le locuteur fait preuve de degrés variables d'autonomie énonciative. Les principaux cas sont les suivants :

- le locuteur transfère analogiquement l'émotivité automatique à une situation d'emploi qui ne le déclenche pas mécaniquement. Un exemple spectaculaire a été fourni avec *oops* anglais par le candidat à l'investiture républicaine pour la présidentielle 2012 Rick Perry (RP), lorsque, interrogé par le journaliste Ron Paul et débattant avec Mitt Romney sous la modération d'un animateur (*Host*), il a été incapable d'énumérer les trois agences fédérales que son programme prévoyait de supprimer¹ :

R. Perry: I think we are getting all tangled up around an issue here about can you work with Democrats, can you work with Republicans? Yeah, we can all do that. But the fact of the matter is we better have a plan in place that Americans can get their hands around and that's a reason my flat tax is the only one of all of the folks these good folks on the stage it balance it is budget in 2020. It does the things though the regulatory climate that has to happen. And I will tell you, it is three agencies of government when I get there that are gone. Commerce, education, and the - what's the third one there? Let's see.

R. Paul: Five! (*rires*)

R. Perry: Five? Okay. Commerce, education, and the - (*pause*)

M. Romney: - EPA? (*Environmental Protection Agency*)

R. Perry: EPA, there you go.

Host: Is EPA one you are talking about? (*incrédule et hilare*)

R. Perry: No, sir, no, sir. We are talking about the - agencies of government - EPA needs to be rebuilt.

Host: You can't - you can't name the third one? (*stupéfait*)

R. Perry: The third agency of government I would - I would do away with education, the - commerce. Commerce and, let's see. I can't. The third one, I can't. Sorry. **Oops!**

Le candidat, considérant rétroactivement son acte manqué comme une bourde analogue à un geste manqué, a fini par produire, comme un aveu d'impuissance, le *oops* de sortie de crise, qui stabilise la situation par la reconnaissance de l'erreur. Cette gaffe mémorable, très médiatisée, a mis un terme définitif à la candidature de Rick Perry.

- il se développe actuellement, en anglais comme en français, un usage par lequel *oups / oops* est utilisé comme commentaire par un observateur qui attribue à un acte observé le statut de bourde, et simule le *oups* par lequel cet acteur pourrait, par réflexe, accuser réception de sa propre erreur : ainsi, pendant la campagne où Bush (père) était opposé à Clinton, Bush a remercié ceux qui l'accueillaient pour un discours par le lapsus *Thank you so much for this nice recession* (*recession* se substituant à *reception*), ce qui a soulevé un *Oops !* chez un des journalistes présents. Exemple français : Le Post a titré récemment *Oups, le lapsus de Daniel Cohn-Bendit : "Marine Le Pen a raison"*². *Oops !* est aussi le titre d'un magazine « pipole » féminin (français)³ de grande diffusion (avec sous-titre à double sens : *Les stars n'ont qu'à bien se tenir !*).

Cet emploi qui se généralise revient à adopter par empathie le point de vue du gaffeur, mais implique également que si un sujet parlant est censé être entraîné à produire un *oups* en cas d'acte manqué, un sujet parlant est également entraîné à *recevoir* un « oups » de la part de celui qu'il voit commettre un acte manqué, et si ce *oups* attendu ne vient pas de la part de celui qui aurait dû le produire en première instance, il peut être, en compensation, introduit

¹ Video en ligne : http://www.huffingtonpost.com/2011/11/10/rick-perry-oops-video_n_1085336.html

² Cohn-Bendit interrogé par Delahousse, 19 décembre 2011 : "*Vous êtes toujours un optimiste ?- Oui vous allez voir, on va s'en sortir, l'Europe va s'en sortir, et Marine Le Pen a raison, ce n'est pas de revenir au franc qui va nous sauver mais c'est plus de solidarité et plus d'investissement en Europe qui va nous sauver. - Vous avez dit Marine Le Pen a raison, a tort je pense ? - [hilare] J'ai dit a raison ? Vous avez raison de me reprendre, je radote, c'est pour ça que je ne veux pas être candidat à la présidentielle.*" Ce lapsus est commenté par Le Post : [http://www.lepost.fr/article/2011/12/18/2663367_daniel-cohn-bendit-marine-le-pen-a-raison.html#xtor=EPR-344-\[NL_1144\]-20111219](http://www.lepost.fr/article/2011/12/18/2663367_daniel-cohn-bendit-marine-le-pen-a-raison.html#xtor=EPR-344-[NL_1144]-20111219)

³ <http://www.oops.fr/>

sur la scène par un autre participant ou observateur, et recevoir une valeur de commentaire selon le degré d'intentionnalité prêtée à la remarque par ses récepteurs (y compris le locuteur lui-même, qui *a posteriori* considère qu'il a voulu dire cela alors qu'il pouvait s'agir d'un réflexe). Autres exemples authentiques du même type :

- une fillette (deux ans et demie), entendant un adulte exaspéré par le temps perdu dans des embouteillages, conclut « c'est le bordel ! » - phrase qu'elle ne peut comprendre ni vouloir dire ; mais émotiphase qu'elle peut produire en assimilant l'énervement de l'adulte et en reproduisant une expression entendue dans des circonstances émotionnelles analogues, indépendamment des détails matériels et du sens des mots.

- à l'université, je me précipite dans un ascenseur dont les portes se ferment, et manque de heurter une collègue qui tenait un gobelet de café : une fois mon mouvement arrêté, je produis un *oups* ! qui faisait autant allusion à ma maladresse qu'à l'imprudance de la collègue avec son café (la scène est courante dans cet ascenseur). Ayant bien compris l'ambivalence du propos, la collègue a demandé : *qui ça, oups ?*

- dans le film *Independence Day* de Roland Emmerich (1996), Will Smith (Captain Steve Hiller, CSH), tentant son premier décollage en soucoupe volante extraterrestre, part en arrière et heurte le mur du hangar, ce qui donne lieu à l'échange suivant avec Jeff Goldblum (David Levinson, DL)⁴ :

CSH:	[<i>after reversing into the rear wall</i>] Oops.	[<i>après avoir heurté le mur derrière</i>] Oups.
DL:	W-what do you mean, oups?	C-comment ça, oups?
CSH:	Some jerk put this... [<i>turns the piece of paper round</i>] the wrong way round.	Il y a un idiot qui... [<i>il retourne la feuille de papier</i>] ... a mis ça à l'envers.
DL :	Don't say "oups".	Pas de "oups".
CSH:	What do you say we try that again?	Vous êtes d'accord pour un autre essai?
DL :	Yes, yes. Yes. Without the "oups". Thataway. [<i>points forward</i>]	OK, OK. D'accord. Sans le « oups ». C'est par là. [<i>il pointe le doigt vers l'avant</i>]

Pour le succès de la mission, il faut absolument que CHL se croie aussi compétent qu'il le prétend pour piloter la soucoupe : DL exige de lui qu'il corrige son *oups*, c'est-à-dire, en annule l'effet performatif, la reconnaissance d'erreur et la proclamation d'incompétence. Dans cette scène, David Levinson n'accorde aucune importance au choc qui vient de se produire ni au repositionnement de la feuille qui indique comment utiliser les commandes pour le guidage ; toute son attention est portée sur la neutralisation salvatrice du *oups*, laquelle passe par une reprise du dialogue en amont du mot fatal. Cette citation, très célèbre, fait partie des *memorable quotes* et est entrée dans l'usage courant (138000 occurrences google, dont beaucoup de la part de journalistes adressées à des politiques Américains, en particulier après l'affaire Rick Perry).

3.3. Simulations intentionnelles et variations formelles

Apparemment, le tour allemand *da, da, da, da, da* n'est utilisé que comme réflexe, ce qui en fait un cas particulier. En général, les émotimots spontanés font l'objet d'une gamme de détournements divers qui attestent de leur récupération contrôlée par les locuteurs, qui les emploient pour se mettre en scène comme éprouvant une émotion donnée, quitte à s'identifier à une classe de personnage par le mot utilisé. En la matière, on relève au moins les procédés suivants :

- **L'utilisation d'émotimots archaïques** (*bigre, fichtre, sapristi, saperlipopette, tralalère*),

⁴ <http://www.imdb.com/title/tt0116629/quotes>

légèrement désuets ou affectés.

Cet emploi est courant en langue parlée et dénote souvent l'habitude de certaines personnes à produire leurs émotions dans le cadre d'un jeu d'acteur qui différencie la source énonciative apparente de la personne telle qu'on est censé la connaître : l'émotion sincère émane d'un acteur de comédie, ce qui permet de masquer pudiquement et ludiquement la source réelle tout en comptant sur la complicité de l'autre et les habitudes partagées pour trier les instances confrontées.

Un collègue a ainsi pour habitude de proférer des *Bigre !* à chaque fois que se présente une situation compliquée, prenant un certain plaisir au rôle joué et dans l'effet produit sur les autres. Ce procédé prend souvent pour ressource des émotimots créés pour les besoins de la littérature, de la bande dessinée et du cinéma, comme le *M'enfin !* de Gaston Lagaffe, le *rrrôôgntudjûûû* de Fantasio, le *c'est pô juste* de Titeuf (cf. annexe), le *Damned* des personnages d'Edgar P. Jacob (Blake, Mortimer, Olrik), le *Cassééé !* (et toute la gamme) de Dujardin dans *Brice de Nice* et bien d'autres, souvent repris par des générations plus jeunes qui en ignorent l'origine et les assimilent comme des émotimots d'ambiance, détachés d'une source définie. On se croit parfois l'inventeur d'un émotimot, comme moi-même avec *Pouarf !* pour le ras-le-bol un peu dépité, mais dont Google détecte 24000 occurrences (cf. annexe)... Il est difficile de déterminer si l'on reproduit des exemplaires antérieurs inconsciemment enregistrés en mémoire procédurale, ou si l'on réinvente des formes conformément à des processus lexicogénétiques partagés.

- La variation sur les émotimots existants, par

- Intensification (*très, trop, super, hyper, méga, giga, carrément*) : *Renaissance Beach Resort & Spa: Agréable, mais la chambre trop bof; carrément oups! (ah oui carrément oups :lol: Pourquoi contredire une femme, il est tellement plus simple d'attendre qu'elle change d'avis.), super oups, méga oups, giga oups* ; croisement de constructions : *oups de chez oups !* (par analogie avec *ouf de chez ouf*, *ouf* étant le verlan de *fou* : *S a m a n t h a !!!!!!!!!!!!! Complètement oups ou ouf !?????*) ; *super méga oups !* (en référence au *Super méga casse !* de *Brice de Nice*) A propos d'un anniversaire oublié : *Oups de chez oups!!!!!! 😊 Je suis désolée Stel., de t'avoir zappée! 🤪* ; *Oups de chez oups ! J'ai failli rater l'Épiphanie.*
- Recatégorisation : utilisation d'émotimots comme adjectifs de jugement de valeur : *avoir son bac avec mention bof* (1470 occurrences Google)⁵ ou *mention très bof* (7 occurrences) ; adverbe de verbe : (*ce mec*) *il embrasse très bof*, ici aussi avec croisement de constructions (cf. *avoir son bac avec mention bof, rater son bac avec mention (très/trop) nul*). *Bof* est couramment utilisé précédé de l'adverbe *très* (151000 occurrences Google), voire de deux adverbes (261000 occurrences) ou trois (78500 occurrences) ; au-delà, ce ne sont plus que des hapax.

Dans *trop bof*, *bof* est soit adjectif (*Ton style est trop bof*), soit adverbe (*Ça marche trop bof*) ; on trouve même *bof* comme adverbe semi-négatif (*Ça le fait bof*, 13200 occurrences, à rapprocher de *Ça le fait pas*).

Avec *oups* comme adjectif : *mais le dernier professionnel qui a touché mon pc l'a formaté et installé une version complètement oups!!!*

Emotimot et nom propre : dans *Les aventures de Tintin (Vol 714 pour Sydney)*, on trouve un pilote du nom de *Szut* (ce qui permet au Capitaine Haddock de trébucher, tomber dans ses bras, et s'exclamer ce prénom).

⁵ Il faut exclure les faux impacts, comme celui-ci : *Bonjour, La mention BOF, signifie Fédération Ornithologique Belge.*

L'anglais se caractérise par un usage diversifié de ce procédé : de l'exclamation admirative *wow !* « ouaouh ! » on tire un adjectif (*she's really wow*), un nom (*she's a wow!* = admirable dans la qualité évoquée en contexte: beauté physique, qualité du chant, talent d'oratrice ou de joueuse), un verbe *to wow*, aux constructions multiples (intransitive: pousser un cri d'admiration; transitive: adresser un cri d'admiration à une personne ciblée). Titre d'un article récent (25 mai 2012) : *Beyonce wows in first post-baby performance* (glose : Beyonce en concert suscite l'admiration à l'occasion de son premier concert post-accouchement)⁶.

- Recatégorisation par reduplication: (à propos d'un bronzage au henné en institut de beauté) *Le principe ? on vous enduit d'une préparation au henné sur tout le corps (bof bof l'odeur mais bon on s'y habitue vite et puis c 100% naturel donc que du bon pour la peau). On laisse bosser 1/4 heure au chaud puis gommage, puis douche, puis pour terminer en beauté petit lissage au miel sur tout le corps... :-)* En cette position, *bof* employé seul serait compris comme interjection, pas comme adjectif : **bof, l'odeur !* l'interjection acquiert le statut de mot ou de locution (au sens de « pas terrible ») du fait de la reduplication, qui lui fait perdre son statut de réponse onomatopéique et lui confère un statut syntagmatique.

Aïe peut être triplé *aïe aïe aïe !* (expression de l'appréhension d'une catastrophe imminente) ou quintuplé *aïe aïe aïe aïe aïe*, avec une prosodie particulière (alternance des niveaux mélodiques haut-moyen-haut-moyen-haut) et un emploi plus directement relié à une catastrophe en cours de déroulement (avec réprobation et appréhension des conséquences).

- Reduplication et aspect : les interjections, par leur dimension performative, ont un aspect perfectif en ce qu'elles marquent l'exécution en une tirade brève d'un processus complet tel que la reconnaissance d'erreur (*oups !*), la prise de décision (*bon !*), l'appréciation conclusive (*bien !*), le détournement par désintérêt (*bof !*). La reduplication permet non pas de répéter le processus, mais d'impliquer que le mot dans sa première édition ne conclut pas l'affaire, si bien que le processus est saisi imperfectivement, dans l'intériorité de son déroulement, avec l'hésitation que cela suppose : *bon bon bon !* (on revient en arrière sur une décision suite à une protestation énergique de l'interlocuteur) ; *bof bof bof* (on hésite à statuer définitivement sur la valeur de l'objet) ; *oups oups oups oups oups* : on se présente comme tentant de rattraper la bourde en temps réel, à mesure que la catastrophe se produit, et avant que le résultat n'appelle un *oups !* conclusif, lequel à lui seul reconnaît définitivement la maladresse et ses conséquences (ce quintuple *oups* a été proféré par un maladroit qui, ayant renversé sa bière sur la table d'une terrasse parisienne, tente d'éponger le liquide avec son gilet avant qu'il ne se répande sur les genoux de sa compagne, avec un succès limité).
- Recontextualisation : utilisation d'émotivots dans des genres textuels ou discursifs décalés, comme ce titre de bande dessinée⁷ *Beurk ! La cruelle histoire de l'humanité*, ou *Zut !*, nom de répertoires de dossiers qu'une collègue avait créé sur mon ordinateur pour des fichiers d'articles rédigés par elle.
- Variation morphologiques et mots-valises comme *mouaif* = *mouais* + *bof* : *Mais en fait ya pas de nouvelles... c'est une période mouaif... Nul, très nul et trop nul* ont été complétés par *super/hyper/méga/giga/archinul, nullissime, nul à chier / nullache* ou

⁶ <http://www.usatoday.com/life/music/news/story/2012-05-25/beyonce-show-baby-blue-ivy/55213978/1>

⁷ Auteur : David P. [sic], éditions Jourdan, trois volumes parus, <http://www.eric2.net/eurobd/keurk.html>

nullach, tous utilisables comme interjections. On peut prédire *nullachissime*, indéfecté à ce jour (mais : *bofissime* 1720 occurrences, *boffissime* 245 occurrences, comme *coucou coucou !! mon loft est bofissime lol!!*, où le *lol* exprime sans doute davantage l'auto-satisfaction éprouvée par la rédactrice de cette phrase incongrue que le côté comique de sa situation).

- Recontextualisation intonative : *Lol!*, intensifiable par reduplication (*lololol!*, *lololololol!*), peut aussi signifier « ça ne fait rire personne » avec l'intonation et le regard adéquats (ton bas, mimique réprobatrice ou consternée).

- **Innovation pure et simple** : par utilisation inédite de mots intacts ou déformés comme interjections (*Grave! Sale! Crade! Gag!* dans le *Collaro Show*), éventuellement avec reduplication (*(Oh) Dur! Dur!* avec l'index et le majeur des deux mains levées en V de la victoire – même origine, 1978⁸); par invention de formes inexistantes : *Lin-lin!* (Roland Magdane; signification approximative : « tu déconnes totalement » / « c'est du délire total », se prononce avec une gestualité manuelle et mimique indescriptible⁹, qui a été très à la mode en milieu scolaire, s'utilisait couramment comme forme d'invective entre automobilistes énervés à la fin des années quatre-vingt.

Une fois lancées, ces interjections disparaissent ou se libèrent de leur contexte d'origine en évoluant sémantiquement et syntaxiquement : *Dur dur*, dont l'emploi isolé est presque obsolète (malgré quelques survivances : *le lundi matin, dur dur / dur dur dur*), est désormais associé à la construction *de + infinitif*, comme avec le titre d'une chanson de Jordy, 1992 : *Dur dur d'être un bébé*; Florence Foresti, un sketch de 2009 : *Dur dur de vieillir*; divers blogs : *Dur dur de contester un PV, Dur dur de s'abonner aux forfaits mobile de Free, Dur dur l'élection de Miss Côte d'Ivoire 2012, Scarlett Johansson : Dur dur d'être la plus belle femme du monde*). Même le CNRS l'a adoptée dans un titre qui commente une interview : *Dur dur d'être un artiste*¹⁰.

Le développement des nouvelles technologies de la communication (courriels, chats, forums) a créé des lieux où les internautes produisent d'eux-mêmes une image théâtralisée par la surenchère d'émotivité simulée et une créativité que l'on ne trouverait sans doute pas dans des productions orales spontanées : [sic] *pri en fla gran déli d'overdoze de gato arab hi hi oups de oups de oups ... ; oups de oups de oups de oups / Je ne sais plus ou me mettre / *confuse* / J'suis toute rouge de honte / Que dois-je faire pour me faire pardonner , j'suis toute honteuse ... Me pardonnerez vous un jour ?* Ce procédé permet de ponctuer un récit d'insertions de fragments de paroles simulées, plausiblement extraites de segments de discours ou de pensées empruntées aux événements narrés au moment de leur déroulement : *oui je sais , et elle me la prouvé encore ce soir , suite a mes betises oups , j ai monter et demonter un meuble dans le salon , sans protéger le sol oups oups oups , pas bon la pas bon LOL*; cet entrelacement des instances énonciatives présente et passée permet de raconter la scène en la rejouant et de déclencher le rire.

Plus généralement, ces discours écrits se présentent comme des patchwork énonciatifs qui regorgent de segments de phraséologie interactive impliquant des jeux de rôles reliant plusieurs personnes, créant l'impression que le scripteur est effectivement engagé dans une

⁸ http://www.dailymotion.com/video/x564lf_collaro-show-1978_fun

⁹ Pour plus de détails, voir l'affiche et la video de *Lettre à ma mère* :

<http://www.youtube.com/watch?v=BAxjL0wZH8>

¹⁰ CNRS, *Le journal*, 236, septembre 2009, titre d'une interview de Pierre-Michel Menger, sociologue, directeur de recherche au Centre de sociologie du travail et des arts (CNRS / EHESS) à Paris, <http://www2.cnrs.fr/journal/4463.htm>

série d'interactions virtuelles, ou du moins sait jouer le rôle de ces interactions et se présente comme un virtuose spontané (en anglais, *a natural*) de ce genre discursif. Chaque variation idiosyncratique sur les lexies est censée manifester la virtuosité de son créateur en articulant les figements et la créativité, mais la manière dont circulent les créations sur les media fait que chaque innovation prolifère très rapidement (trouver 13200 occurrences de *Ça le fait bof* est tout de même assez stupéfiant). Comme cette manière de « se faire être » verbalement est caractéristique des communautés d'internautes qui se rencontrent *in absentia* dans les espaces virtuels des divers réseaux sociaux, elle contribue à forger l'identité de modes interactifs au sein de communautés émergentes, et finit par profiler des psychologies de groupes et des mentalités qui créent des effets d'ambiance de famille, d'où leur succès considérable.

L'usage des émotimots dans leur dimension interactive, même dans ces espaces de communication où la rencontre est factice, contribue ainsi à développer des genres interactionnels qui font émerger bilatéralement des états de conscience émotionnels coordonnés chez les interacteurs. Il se forme ainsi des modes de vie émotionnelle psychosociale régulés par des structures interactionnelles formalisées qui intègrent l'émotimot et sa variation créative, elle-même régulée, au cœur de leur fonctionnement.

4. Universalité et relativité des émotimots dans les langues naturelles

Certaines sensations et émotions primaires comme la frayeur, l'appétit, le dégoût, sont physiologiquement ancrées dans la dynamique du corps commun partagé par les êtres humains indépendamment de la culture dans laquelle ils se développent et de la langue qui vectorisent leurs interactions, aussi trouvera-t-on des correspondances telles que : français *pouah / beurk / ouac*, anglais *yuck*, allemand *bäh / pfui / igitt* (fréquent dans les romans graphiques d'Ulli Lust), espagnol *puaj*. Cependant, la diversité des systèmes articulatoires, des dialectes, et plus généralement celle des manières corporelles de s'autoproduire par l'interaction verbale, garantissent que deux émotimots ne peuvent jamais être équivalents quand bien même ils s'utilisent dans des situations analogues : un Français disant *miam !* ou *miam miam !* ne produit pas le même effet qu'un Anglais disant *yum-yum* ou *yummy !*, ou un Espagnol *ñam ñam*, et curieusement il ne semble pas exister d'équivalent allemand (mis à part l'onomatopée *mmmh...*, cf français *mmm...* avec courbe intonative « en cloche » et regard gourmand).

Les procédés d'intégration discursive des interjections varient d'une langue à l'autre et s'appliquent différenciellement aux interjections : l'anglais *yum* a formé l'adjectif *yummy* « appétissant » (en plus familier), alors que le français *miam miam* a formé un nom (affichage de bureau : *On peut apporter son miam-miam* ; autre version : *On peut apporter son manger*) et un verbe *miamer* en mamounais (cf. annexe). Le *aïe aïe aïe* français (anticipation d'une catastrophe) se dit *Ouch !* en anglais, lequel a été emprunté par diverses langues (espagnol *auch !*, trouvé ainsi graphié dans de la correspondance personnelle). *Oops / oups* est mondialisé, tout comme *yesss !* (mouvement descendant des poings serrés) et bien d'autres, mais leurs réalisations se présentent comme des interprétations (au sens musical) de *partitions émotionnelles ritualisées* contextualisées par les environnements culturels différenciateurs.

Il arrive fréquemment que des interjections passent pour équivalentes parce que le doublage cinématographique, avec ses contraintes syllabiques, a produit des occurrences de référence qui font jurisprudence en traduction jusque dans les dictionnaires : dans *Gone with the Wind* (*Autant en emporte le vent*, 1939), Scarlett O'Hara (Vivien Leigh) prononce un *Fiddledeedee !* qui a été traduit par *Taratata !* Le premier, de *fiddle* « violon » (et comme verbe : « trafiquer, truquer, bidouiller, tripatouiller »...) marque le rejet amusé ou méprisant d'un propos jugé absurde ou non crédible ; le second, onomatopée du clairon militaire (cf. *La garde montante* dans le *Carmen* de Bizet), est utilisé pour enjoindre autoritairement un locuteur de se taire lorsqu'il tient un propos irrecevable. Les motifs émotionnels, léger d'un

côté¹¹, militaire de l'autre, divergent, mais la traduction française fait désormais autorité au point d'avoir motivé le nom du programme télévisuel *Taratata !* de Jacques Martin (1973), vingt ans avant celui de Nagui (1993).

Enfin, toutes les langues possèdent des interjections qui caractérisent en propre les communautés qui en font usage, comme le très polysémique *ay* espagnol, le *Na !* français¹², le polysémique *na* allemand (*Na und ?* « et alors ? » (*So what ?* en anglais); *naja* « enfin », utilisé lorsque l'on change de thème de conversation, ne pouvant rien faire pour résoudre le problème évoqué précédemment ; *Nanu ?* « Tiens ? », « Ben alors ? », expression gentille de la surprise adressée par un adulte à un enfant, très courante dans les bandes dessinées). Ces émotimots formalisent des protocoles communs d'autoproduction des sujets en instance d'engagement verbal dans le rapport à autrui, et leur exécution distribue autant les rôles qu'elle constitue son agent-source. En les jouant, chacun renouvelle par ses actes son identité et appartenance culturelle à un groupe. Leur comparaison interlinguistique livre des clés sur la nature des comportements épiphylogénétiques à intérioriser pour l'apprentissage d'une langue seconde, ou autre mode d'autoproduction et d'engagement verbal dans l'interaction, et ouvre des perspectives sur l'intériorisation de la « mosaïque psychologique » de l'interculturalité (Ladmiral & Lipiansky 1973, et en littérature *Les mots étrangers* de Vassily Alexakis).

Conclusion

Dans le cadre d'une approche enactive de l'expérience langagière, on propose que les émotimots et émotiphases jouent un rôle dynamique structurant dans la distribution de rôles émotionnels complexes à répartir entre les interlocuteurs. Certains d'entre eux surviennent dans des circonstances émotionnelles caractérisées, parfois assez univoques, et semblent fonctionner comme des réponses verbales à des stimuli émotionnels en situation.

Mais on constate que les émotimots se relient à des contextes émotionnels complexes qui ne sont pas ramenables à une typologie élémentaire ni du côté de la psychologie, ni du côté de la typologie lexicale et phraséologique des émotions et sentiments mise à disposition par le lexique de chaque langue ; et que l'usage de l'émotimot ne sert pas tant à expulser verbalement un ressenti émotionnel qu'à en réaliser un traitement actif, à la fois réflexif (fonction exutoire ou autre) et transactionnel (fonction régulatoire dans l'exercice des coordinations intersubjectives en situation de perturbation).

En abordant l'émotimot dans le cadre du paradigme de la cognition incarnée, distribuée, enactive et étendue, on se donne les moyens de spécifier la nature et la configuration des effets subjectifs et intersubjectifs produits dans une situation interactive donnée, en relation avec tous les paramètres (gestuels, culturels, dont la diffusion médiatique) et en tenant compte des modalités corporelles de leur production. Une telle approche, à partir des caractérisations linguistiques, ouvre la voie à une intégration méthodique des émotimots dans les méthodes d'enseignement des langues et de formation des apprenants.

L'importance de la chose n'a pas échappé aux éditeurs commerciaux, avec des publications telles que *Youpi ! Oups ! Beurk ! Tout sur ces émotions qui pimentent la vie, les petites et les grandes, les simples et les complexes, les émotions en général et certaines émotions en particulier comme la surprise, la colère, la joie, la honte, la tristesse, la jalousie, la fierté, la peur, le dégoût, la douleur, l'amour, le mépris, la nostalgie, la compassion, la frustration, l'angoisse, la rancune, le remords, le désir, la déception, la culpabilité, le chagrin, le trac*

¹¹ Cf. le jeu d'actrice de Vivien Leigh: <http://www.youtube.com/watch?v=Z0hTvKgsKsY>

¹² Cf. Astérix et Cléopâtre (Gosciniy & Uderzo) : Cléopâtre ayant coupé le ruban inaugural du palais dont César voulait empêcher la construction, elle lui rend les ciseaux en proférant *Na !*, et Astérix de commenter : *Ça, c'est un beau Na !* (qui, s'il eût été plus long...).

voit les chiens Samba et Umbro et dit "Ta", je lui réponds, oui c'est "Samba et Umbro" (2 dalmatien). Elle a droit à quelques léchouilles de la douce Samba en passant 🐶 (désolée pour les anti-toutous 😊 oui, j'ai 2 chiens et un enfant en bas-âge 😊)

On rentre, je termine de lui donner le potage (enfin j'essaie). Je la prends sur mes genoux pour que tout se passe bien. Une cuillère, 2, 3 ... et patatra, rebelote, la miss jette la cuillère 😊 Je suspecte un bébé voulant jouer 😊 Je "self-control" sur moi-même 😊, respire un grand coup, tsssssssssssssssssssssssssss sss (dehors les mauvaises méchantes ondes 😊)

Vient enfin le dessert, reste un entremet à la framboise. Là, pas un bruit, pas un geste, j'ouvre la bouche, je mange... Pouuuuuu, fait du bien un peu de calme !!!!

Digestion faite, je la couche. Pendant 1h15 je l'entends bavasser dans son lit. Monsieur et moi sommes en bas, dans la salle à manger en train de regarder la tv. La miss parle, râle, pleure... je me décide à aller la chercher 😊 Et là, elle est toute joueuse, comme si elle avait dormi 24h d'affilées 😊. On en profite. Papa joue avec, moi aussi. On joue à "il est où le bébé ?" (on lui met une serviette sur la tête, elle ne bouge plus, regarde d'un oeil qui dépasse de la serviette et, tin tin, se montre 😊 parents gagas). Puis, viens l'heure où la miss est carrément HS, mais carrément de chez carrément.

Au dodo, une tite histoire de doudou avant de dormir et plus un son, plus un cri, plus rien..... Houra !!! La miss dort 🙌🙌🙌🙌

Fait du bien quand LA MISS dort quand même, nan ?????

Choco, en repos !

Références

- AUCHLIN A. (1995), « Le bonheur conversationnel : émotion et cognition dans le discours et l'analyse du discours », in D. Véronique & R. Vion (eds), *Modèles de l'interaction verbale*, Aix-en-Provence : Publications de l'université de Provence, 224-233.
- BALLY C. (1965⁴), *Linguistique générale et linguistique française*, Berne : Francke.
- BARBERIS J.-M. (1992), « Onomatopée, interjection: un défi pour la grammaire? », *L'information grammaticale* 53, 52-57.
- BARBERIS J.-M. (1995), « L'interjection: de l'affect à la parade, et retour », *Faits de langues* 6, 93-104.
- BOTTINEAU D. (2010), "Language and enaction", in STEWART J., GAPENNE O., Di PAOLO E. (eds), *Enaction: toward a new paradigm for cognitive science*, MIT, 267-306.
- (2011), « Parole, corporéité, individu et société : l'embodiment entre le représentationnalisme et la cognition incarnée, distribuée, biosémiotique et enactive dans les linguistiques cognitives », in Guignard J.-B. (dir), *Linguistique cognitive : une exploration critique*, *Intellectica* 56/2, 187-220.
- (2012), « La parole comme technique cognitive incarnée et sociale », *Linguistique et phénoménologie du langage*, *La Tribune Internationale des Langues Vivantes*, 52-53, 44-55.
- BURIDANT C. (2006), « L'interjection : jeux et enjeux », *Langages* 161/1, 3-9.
- COSNIER J., DOLS, J.M.F., FERNANDEZ, A.J. (1986), "The verbalisation of emotional experience", in SCHERER, WALLBOTT, SUMMERFIELD (dir.), *Experiencing emotion: a crosscultural study*, Cambridge: Cambridge University Press, 117-128, 1986.
- COSNIER J. (1986), « La parole, régulateur émotionnel de la vie quotidienne. », in *Ordre et désordre de la parole*, Publications du C.R.I., 1-5.
- (1987), « Expression et régulation des émotions dans les interactions de la vie quotidienne », Paris : M.S.H., 1-19.
- CHRISTOPHE V. (1998), *Les émotions. Tour d'horizon des principales théories*,

- Lille : Septentrion.
- COLLETTA J.-M. & TCHERKASSOV A. (2003), *Les émotions: cognition, langage et développement*, Liège : Mardaga.
- DUCROT, O. et al. (1980), *Les mots du discours*, Paris : Minuit.
- ENCKELL, P. et REZEAU, P. (2003), *Dictionnaire des onomatopées*, Paris : PUF.
- GARDINER A. H. (1932/1990), *Langage et acte de langage : aux sources de la pragmatique*, texte édité et traduit par DOUAY C., Lille : Presses Universitaires de Lille.
- GUIRAUD. P. (1967), *Structures étymologiques du lexique français*, Paris : Larousse.
- JOUSSE M. (2008), *L'anthropologie du geste*, Paris : Gallimard, TEL.
- KLEIBER, G. (1986), « Déictiques, embrayeurs. *token-reflexives*, symboles indexicaux, etc. : comment les définir? », *L'information grammaticale* 30, 99-113.
- (2006), « Sémiotique de l'interjection », *Langages* 161/1, 10-23.
- LAVELLE L. (1942-2007), *La Parole et l'écriture*, L'Artisan du livre (1942) ; Le Félin (2007).
- MERLEAU-PONTY, M. (1945), *Phénoménologie de la perception*, Paris : Gallimard, TEL.
- MOIGNET G. (1981), *Systématique de la langue française*, Paris : Klincksieck.
- OGIEN A. (2007), *Les formes sociales de la pensée, La sociologie après Wittgenstein*, Paris : Colin.
- OLIVIER, C. (1994), « Les interjections et autres signaux linguistiques comme marqueurs d'actes de prédication », *Champs du Signe* 4, 215-231.
- PICOCHÉ, J. et ROLAND, J.-C. (2002), *Dictionnaire du français usuel*, Bruxelles : De Boeck/Duculot.
- PIOTROWSKI D. (2012), « Sur la 'concrétude' du signe : Saussure et Husserl », *Linguistique et phénoménologie du langage, La Tribune Internationale des Langues Vivantes*, 52-53, 30-43.
- PLANTIN C., DOURY M., TRAVERSO V. (2000), *Les émotions dans les interactions*, Lyon : Presses Universitaires de Lyon.
- ROSIER L. (1995), « L'interjection, partie 'honteuse' du discours », *Scolia* 3, 109-121.
- SIMONDON, G. (1989), *L'individuation psychique et collective*, Paris : Aubier.
- SWIATKOWSKA, M. (2000), *Entre dire et faire. De l'interjection*, Cracovie : Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellonskiego.
- TESNIERE L. (1959), *Eléments de syntaxe structurale*, Paris : Klincksieck.
- (1936), « Sur la classification des interjections », *Mélanges P. M. Haskovec*, Brno : Imprimerie Globus, 434-452.
- WILKINS D. (1992), "Interjections as deictics", *Journal of Pragmatics* 18, 119-158.