



National Library
of Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services Branch

Direction des acquisitions et
des services bibliographiques

395 Wellington Street
Ottawa, Ontario
K1A 0N4

395, rue Wellington
Ottawa (Ontario)
K1A 0N4

Your file *Votre référence*

Our file *Notre référence*

NOTICE

The quality of this microform is heavily dependent upon the quality of the original thesis submitted for microfilming. Every effort has been made to ensure the highest quality of reproduction possible.

If pages are missing, contact the university which granted the degree.

Some pages may have indistinct print especially if the original pages were typed with a poor typewriter ribbon or if the university sent us an inferior photocopy.

Reproduction in full or in part of this microform is governed by the Canadian Copyright Act, R.S.C. 1970, c. C-30, and subsequent amendments.

AVIS

La qualité de cette microforme dépend grandement de la qualité de la thèse soumise au microfilmage. Nous avons tout fait pour assurer une qualité supérieure de reproduction.

S'il manque des pages, veuillez communiquer avec l'université qui a conféré le grade.

La qualité d'impression de certaines pages peut laisser à désirer, surtout si les pages originales ont été dactylographiées à l'aide d'un ruban usé ou si l'université nous a fait parvenir une photocopie de qualité inférieure.

La reproduction, même partielle, de cette microforme est soumise à la Loi canadienne sur le droit d'auteur, SRC 1970, c. C-30, et ses amendements subséquents.

Canada

DU TEXTE À LA PERFORMANCE:
STRUCTURES NARRATIVES, TRAITS PHONOSTYLISTIQUES
DANS UNE PRODUCTION ORALE DE GÉRARD PHILIPPE

by

Nola Vera Accili
B.A., Simon Fraser University, 1989

THESIS SUBMITTED IN PARTIAL FULFILLMENT OF
THE REQUIREMENTS FOR THE DEGREE OF
MASTER OF ARTS
in the Department
of
French

© Nola Vera Accili 1993

SIMON FRASER UNIVERSITY

April, 1993

All rights reserved. This work may not be reproduced
in whole or in part, by photocopy or
other means, without permission of the author.



National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services Branch

395 Wellington Street
Ottawa, Ontario
K1A 0N4

Bibliothèque nationale
du Canada

Direction des acquisitions et
des services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa (Ontario)
K1A 0N4

Your file *Votre référence*

Our file *Notre référence*

The author has granted an irrevocable non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of his/her thesis by any means and in any form or format, making this thesis available to interested persons.

L'auteur a accordé une licence irrévocable et non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de sa thèse de quelque manière et sous quelque forme que ce soit pour mettre des exemplaires de cette thèse à la disposition des personnes intéressées.

The author retains ownership of the copyright in his/her thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without his/her permission.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège sa thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

ISBN 0-315-91145-X

Canada

APPROVAL

NAME: Nola Vera Accili
DEGREE: Master of Arts
TITLE OF THESIS: Du texte à la performance: structures narratives, traits phonostylistiques dans une performance de Gérard Philipe

EXAMINING COMMITTEE:

Chair: Barrie E. Bartlett, Associate Professor

Grazia Merler, Associate Professor
Senior Supervisor

Phyllis Wrenn, Associate Professor

Paul Matthew St. Pierre, Assistant Professor
Department of English, S.F.U.
External Examiner

DATE APPROVED: _____

April 6, 1993

PARTIAL COPYRIGHT LICENSE

I hereby grant to Simon Fraser University the right to lend my thesis, project or extended essay (the title of which is shown below) to users of the Simon Fraser University Library, and to make partial or single copies only for such users or in response to a request from the library of any other university, or other educational institution, on its own behalf or for one of its users. I further agree that permission for multiple copying of this work for scholarly purposes may be granted by me or the Dean of Graduate Studies. It is understood that copying or publication of this work for financial gain shall not be allowed without my written permission.

Title of Thesis/Project/Extended Essay

Du texte à la performance :
structures narratives, traits
phonostylistiques dans une
production orale de Gérard Philippe

Author: _____

(signature)

Nola Vera Accili

(name)

March 17 / 93

(date)

ABSTRACT

The present thesis examines a particular aspect of the linguistic analysis of literary texts: the phonostylistic value of relevant suprasegmental / prosodic features (voice intensity, intonation and pause) in Gérard Philipe's performance of three poetic texts representing three genres: a sonnet, a narrative, and a dramatic monologue.

Chapter Two presents an overview of the linear narrative model used (that of Propp, Larivaille and Pavel), as well as a discussion of its application to the chosen texts and of its relationship to the more global interpretations of these texts by literary critics.

Chapter Three presents a perception test in which students having a limited comprehension of French, and, consequently, of the content of the texts, were asked to comment on the recorded performances. Results from this study revealed that students were able to identify both thematic and structural components.

Chapter Four presents an objective, instrumental analysis of the oral productions. Results from a computerized spectrographic representation of the prosodic features revealed a link between these features and the fundamental narrative structure.

The conclusion confirms the existence, in each text, of a relationship between performance and textual structure. From the points of view of both production and perception, the nature of the text played an important role: the patterning of prosodic features corresponded to the canonical form of the sonnet, and to the more dramatic narrative and monologue; on the other hand, the relationship between perception and text structure was most evident in the narrative text. (In French)

Acknowledgements

I would like to express my appreciation to all of those involved in the preparation of this thesis: my supervisors Dr. Grazia Merler and Dr. Phyllis Wrenn for their assistance and encouragement; my external examiner Dr. Paul Matthew St. Pierre for his interesting and constructive comments; the S.F.U. French classes for their willing participation in my perception tests; and my friends and family for all of their support throughout the program. A special note of thanks to my dear Little Grandma, whose talent for storytelling I admire, and to whom I dedicate this project.

Table of Contents/Table des Matières

| | |
|--|------------|
| Title page..... | i |
| Approval..... | ii |
| Abstract..... | iii |
| Acknowledgements..... | v |
| Table of contents/Table des Matières..... | vi |
| Liste des Tableaux..... | vii |
| Liste des Figures..... | viii |
| | |
| 1. Introduction..... | 1 |
| 2. Analyse structuro-narrative du texte..... | 18 |
| 2.1 Introduction..... | 18 |
| 2.2 Discussion..... | 23 |
| 2.2.1 <i>Les Conquérants</i> | 24 |
| 2.2.2 <i>La Mort du Loup</i> | 32 |
| 2.2.3 <i>Le Misanthrope</i> | 42 |
| 2.3 Conclusion..... | 49 |
| 3. La Performance orale: interprétations auditives..... | 51 |
| 3.1 Introduction..... | 51 |
| 3.2 Discussion..... | 53 |
| 3.2.1 <i>Les Conquérants</i> | 53 |
| 3.2.2 <i>La Mort du Loup</i> | 55 |
| 3.2.3 <i>Le Misanthrope</i> | 58 |
| 3.3 Conclusion..... | 60 |
| 4. La Performance orale: analyse instrumentale des traits suprasegmentaux..... | 63 |
| 4.1 Introduction..... | 63 |
| 4.2 Discussion..... | 73 |
| 4.2.1 <i>Les Conquérants</i> | 73 |
| 4.2.2 <i>La Mort du Loup</i> | 82 |
| 4.2.3 <i>Le Misanthrope</i> | 92 |
| 4.3 Conclusion..... | 105 |
| 5. Conclusion..... | 107 |
| 6. Appendice: interprétations auditives - inventaire des commentaires recueillis..... | 116 |
| 6.1 <i>Les Conquérants</i> | 116 |
| 6.1.1 structure narrative binaire..... | 116 |
| 6.1.2 thématique..... | 117 |
| 6.2 <i>La Mort du Loup</i> | 118 |
| 6.2.1 structure narrative trine..... | 118 |
| 6.2.2 structure narrative binaire..... | 119 |
| 6.2.3 thématique..... | 119 |
| 6.3 <i>Le Misanthrope</i> | 120 |
| 6.3.1 structure narrative trine..... | 120 |
| 6.3.2 structure narrative binaire..... | 120 |
| 6.3.3 thématique..... | 121 |
| 7. Bibliographie..... | 122 |

Liste des Tableaux

| | | |
|----|--|----|
| 1. | Le modèle binaire de Pavel..... | 22 |
| 2. | Les modèles analytiques linéaires comparés..... | 23 |
| 3. | <i>La Mort du Loup</i> : structure de l'extrait analysé dans le contexte du poème entier..... | 34 |
| 4. | La structure narrative des trois textes..... | 50 |

Liste des Figures

| | | |
|-----|--|-----|
| 1. | intensité sonore, exemple: forte versus faible.... | 67 |
| 2. | intonation, exemples: courbes descendante, ascendante, plane..... | 69 |
| 3. | pauses, exemples..... | 70 |
| 4. | <i>Les Conquérants</i> , vers 1-4: patrons mélodiques. | 74 |
| 5. | <i>Les Conquérants</i> , vers 5-8: patrons mélodiques. | 78 |
| 6. | <i>Les Conquérants</i> , vers 9-14: patrons mélodiques. | 80 |
| 7. | <i>La Mort du Loup</i> , vers 43-52: patrons mélodiques. | 85 |
| 8. | <i>La Mort du Loup</i> , vers 53: patrons mélodiques. | 89 |
| 9. | <i>La Mort du Loup</i> , vers 54-60: patrons mélodiques. | 90 |
| 10. | <i>Le Misanthrope</i> , vers 1381-86: patrons mélodiques. | 99 |
| 11. | <i>Le Misanthrope</i> , vers 1387-90: patrons mélodiques. | 103 |

1. Introduction

Le désir de la voix vive habite toute poésie, en exil dans l'écriture [...]. Toute poésie aspire à se faire voix; à se faire, un jour, entendre: à saisir l'individuel incommunicable, dans une identification du message à la situation qui l'engendre, de sorte qu'il y joue un rôle stimulateur, comme un appel à l'action (Zumthor, 1983:160).

C'est à partir de cette conception de la poésie--qui affirme la priorité du niveau performatif--que nous allons mener la présente étude: nous allons explorer le rapport entre la structure narrative et la production orale de certains textes poétiques. L'optique dans laquelle Zumthor (1983:149) considère la poésie souligne le caractère sonore de ce genre littéraire: "tout se colore dans la langue, rien n'y est plus neutre, les mots ruissellent, chargés d'intentions, d'odeurs, ils sentent l'homme et la terre." Fónagy (1983:9) reprend cette perspective en notant que "La vive voix s'oppose en français comme en d'autres langues à la lettre morte." L'implication est que l'actualisation orale d'un texte parvient à approfondir l'expérience poétique du destinataire-auditeur, invitant celui-ci à une participation plus intime à l'oeuvre.

D'après Zumthor (1983:210), ce type de participation est encouragé par l'exécutant qui, en rendant le texte "vivant", accomplit une fonction capitale dans la réception de ce texte. C'est-à-dire effectivement que dans sa manifestation

écrite, l'oeuvre est incomplète: "L'action du compositeur, préliminaire à la performance, porte sur une oeuvre encore virtuelle" (Zumthor, 1983:210).

Cette valorisation de la production orale des poèmes se retrouve chez les poètes mêmes. Selon Aragon (1979:10) par exemple, la poésie c'est le chant: "Ce mystérieux pouvoir d'écho, ce qui fait vibrer les verres sur la table, frissonner les insensibles." L'identification de la poésie au chant par Aragon souligne la prépondérance de l'oralité. Queneau (1965:39) présente lui aussi ce point de vue:

Je ne conçois pas une poésie faite
seulement pour être 'vue', écrite, c'est-
à-dire qu'elle soit illisible à haute
voix, autrement dit encore qui n'ait
aucune vertu auditive, sans rythme de
quelque nature qu'il soit.

D'après l'argumentation de Valéry (1957:1255), il est nécessaire d'actualiser le texte, de le rendre vivant à travers l'oralisation: "Le poème est une abstraction, une écriture qui attend, une loi qui ne vit que sur quelque bouche humaine, et cette bouche est ce qu'elle est." Le texte n'est, selon Valéry, qu'un guide pour la réalisation orale virtuelle. L'emphase sur la performance de la poésie est ainsi bien évidente chez certains poètes.

Plusieurs théoriciens littéraires soulignent cette optique, en insistant sur le côté performatif des oeuvres poétiques. D'après Cane (1953:23), la poésie est destinée à

l'oralité: "poetry is primarily meant to be heard and should first of all be addressed to the ear, and is only secondarily meant to be read and for the eye." Dans son ouvrage *How Does a Poem Mean?*, Ciardi (1959:764) note que "Above all else, poetry is performance."

L'effet esthétique d'un texte poétique est augmenté, selon Stankiewicz (1960:74), par la performance artistique de ce texte: "not by chance are epics sung or recited by bards / 'singers', dramas performed by actors, lyric poems read by actors and poets." C'est que la production orale offre au destinataire-auditeur un éclaircissement de l'oeuvre poétique. Selon Geiger (1963:10), l'interprète oral représente le "critique primaire" de l'oeuvre; il n'a pas besoin de recourir aux moyens descriptifs employés par l'écrivain afin de communiquer le "ton" du poème: "the oral interpreter, as primary critic, can give the tone itself, in all its modifications."

D'après Finnegan (1977:121), la performance peut jouer un rôle essentiel dans la réalisation de la poésie comme littérature: "for its full form is more than just meaningful words." Comme Zumthor (1983), Finnegan (1977) reconnaît l'importance de l'oralité; elle considère le texte poétique comme incomplet dans sa forme écrite. Balpe (1980:69) exprime lui aussi ce point de vue lorsqu'il écrit: "Tout poème, même celui utilisant au maximum les possibilités

graphiques, porte en lui un besoin d'oralisation." Cet auteur suggère, en outre, que

...dans cette nécessité du "dire" poétique, c'est toujours un peu de ce délire qui passe, de cette joie profonde, fondamentale ...à découvrir en la langue une richesse, une puissance inattendues..." (Balpe, 1980:85).

Truax (1984:46) souligne que la poésie a toujours incorporé des éléments linguistiques et musicaux, et que le mouvement contemporain appelé "sound poetry" met l'emphase sur la performance vocale. Face aux oeuvres poétiques, l'attitude de Combe (1989:61) affirme une prééminence de l'oralité: "à travers la poésie c'est la voix qui est valorisée contre l'écriture."

D'autres théoriciens, ne se limitant pas forcément à la poésie, adoptent une perspective plus générale en ce qui concerne la suprématie de la production orale. D'après ceux-ci, l'oralisation de tout genre de texte littéraire enrichit l'expérience du destinataire. Dorson (1960:29-30) valorise le texte "vivant"--la voix qui, en plus des mots, peut servir à dramatiser le texte. Cette opinion est formulée de façon plus exacte par Marouzeau (1963:208). D'après celui-ci, le destinateur-orateur, pouvant exploiter de nombreux effets vocaux, a un grand avantage sur le destinateur-écrivain:

...il a sur l'écrivain l'avantage de pouvoir mettre en oeuvre tout ce qui est son et mouvement; il peut faire des effets de voix, articuler lentement, nettement, avec complaisance, ou au contraire précipiter son débit, parler d'affilée et sans reprendre haleine, ou au contraire pratiquer les pauses, les silences, les suspensions, donner de la voix ou descendre jusqu'au chuchotement; il prononce avec intensité une syllabe, un mot, une phrase, ou il glisse et escamote; il dispose de l'intonation, qu'il fait attendrie, pathétique, ironique, convaincante, douloureuse.

D'après Marouzeau (1963), donc, la production orale d'une oeuvre littéraire est une manifestation plus animée que le texte écrit; elle peut susciter chez le destinataire-auditeur des impressions que le texte ne pourrait pas déclencher.

Cette attitude est aussi évidente chez Tomatis (1963:37), qui suggère que la parole permet à l'individu d'atteindre un niveau communicatif supérieur: "Nous devons admettre que l'homme parle, que c'est pour lui le moyen le plus riche et le plus nuancé de sa communication." Selon Campbell (1967:9), cette richesse communicative est due à l'action de parler--le "faire": "the doing, the acting out, the performing of literature, all literature." Austin (1970:42) reprend cette optique en suggérant que "produire l'énonciation est exécuter une action."

Tout comme Austin (1970), Ong (1982) et Ubersfeld (1982) mettent l'emphase sur le caractère dynamique, actionnel de la performance. Ong (1982:32) insiste, lui, sur la puissance "magique" du mot dit--mot qui provient de l'organisme vivant. Selon lui (1982:8), "Written texts all have to be related somehow, directly or indirectly, to the world of sound, the natural habitat of language, to yield their meanings." Bien qu'elle traite d'oeuvres théâtrales, Ubersfeld (1982:275) souligne, comme Ong, le pouvoir énorme de l'actualisation orale. Le texte, selon elle, "est de l'ordre de l'illisible et du non-sens; c'est la pratique qui constitue, construit le sens."

En comparant les textes littéraires avec la musique, Oliver (1989:vii) suggère que "Until the melody is heard it cannot be properly suggested how it unites with meaning and emotional significance." La prépondérance de l'oralité est évidente aussi chez ce théoricien.

En gros, les critiques paraissent s'accorder sur l'idée que l'actualisation orale permet au texte de revêtir ses significations les plus profondes. De ces critiques, on pourrait déduire l'hypothèse que la performance d'un texte poétique impressionnerait le destinataire (auditeur) plus profondément que la simple lecture silencieuse du texte écrit. Cette impression que Zumthor (1983:31) trouve "d'une loyauté moins contestable que dans la communication écrite [...] d'une véracité plus probable et plus persuasive," et

que Ong (1982:32) et Fónagy (1983:211) rattachent à la 'dynamique' de la parole, est produite par la fonction *phonostylistique* du message oral.

Qu'est-ce que, donc, cette fonction? Tout d'abord, d'après Léon (1971:3), elle se distingue de l'autre fonction principale de la parole--celle *phonologique* / *phonématique*, qui, elle, "concerne essentiellement la forme sonore, phonématique ou prosodique, envisagée comme un ensemble de relations à valeur oppositive--pour reprendre un terme saussurien." C'est-à-dire effectivement que la fonction phonologique permet de différencier entre deux mots tels *saule* /sol/: "arbre ou arbuste qui croît dans les lieux frais et humides" et *sol* /sɔl/: "partie superficielle de la croûte terrestre" (voir les définitions fournies par le dictionnaire *Petit Robert I, 1986*), et entre deux phrases telles *il pleut* /2↘1/ (déclarative) et *il pleut?* /2↗4/ (interrogative) (Léon, 1971:3). Ces exemples démontrent le mécanisme oppositif de la fonction phonologique: les mots se distinguent par l'opposition vocalique /o/ (mi-fermée)--/ɔ/ (mi-ouverte) et les phrases, par l'opposition intonative (courbe descendante versus courbe ascendante).

La deuxième fonction--*phonostylistique*--apporte au message oral une information supplémentaire. Par contraste à la fonction phonologique, la fonction phonostylistique ne se fonde pas sur la notion d'une opposition linguistique

pertinente. Léon (1971:3) note que "tout en continuant de donner une information linguistique, le message 'il pleut' peut transmettre en même temps de la colère, de la surprise, un accent régional, un effet emphatique, etc." Le locuteur manipule des faits prosodiques / suprasegmentaux--faits de parole, tels l'accentuation et l'intonation, qui ne sont des propriétés ni des consonnes ni des voyelles simples (Ladefoged, 1982:285). De tels caractères de la parole, exploités dans la production orale d'une oeuvre littéraire, peuvent, sans changer le message linguistique pour autant, influencer la réception, l'interprétation du message par l'auditeur. Les aspects performatifs semblent pouvoir approfondir le message et, par conséquent, l'expérience de l'auditeur.

"Mais comment peut-on ajouter quoi que ce soit à une phrase déjà formulée sans la changer?" s'interroge Fónagy (1983:9) à propos de ce phénomène. D'après cet auteur, il s'agit d'une question de *style*, ou bien, pour reprendre la définition de Guiraud (1963:109), "l'aspect de l'énoncé qui résulte du choix des moyens d'expression déterminé par la nature et les intentions du sujet parlant ou écrivant." Guiraud souligne dans cette définition l'importance du *choix*, qu'il s'agisse du plan écrit ou bien de l'oral.

Les dictionnaires définissent le style vocal comme une "façon de parler, manière de s'exprimer." Cette interprétation suggère, comme le remarque Fónagy (1983:10),

qu'une même phrase peut être dite de différentes façons, ce qui implique, de nouveau, la notion d'un choix. D'après Fónagy (1983:316), "la réalisation de chaque phonème suppose un choix multiple et tout choix est significatif." Zumthor (1983:149) prétend, en outre, que ce choix stylistique peut dépendre du contexte de la situation de l'énonciation--des "circonstances"--plus que d'une structure prédéterminée: "Changez les circonstances, le sens et la fonction sociale du texte vécu se modifient."

La fonction phonostylistique recouvre deux sous-fonctions principales: l'une "expressive" et l'autre "appellative" (Troubetzkoy, 1964:17-29). La fonction *expressive* caractérise le sujet parlant, tandis que la fonction *appellative* (ou *impressive* pour reprendre le terme de Guiraud, 1953:47) est destinée à déclencher certaines impressions chez l'auditeur. Il faut néanmoins considérer que la fonction expressive peut, elle aussi, évoquer certaines impressions, émotions chez l'auditeur. Selon Troubetzkoy (1964:24), "Ces sentiments sont souvent [...] éprouvés par le sujet parlant lui-même, mais l'essentiel est que l'auditeur en soit atteint." Cette deuxième fonction--*impressive*--s'exploite de manière importante dans le domaine de la poésie, car il s'agit ici d'un niveau stylistique recherché. D'après Léon (1971:107),

Le niveau recherché est caractérisé par un ton soutenu employé en public. Il suppose un auditoire critique envers lequel on use généralement de procédés impressifs - on essaie d'impressionner, de convaincre ou de toucher.

Il nous a semblé, donc, important de choisir comme corpus de cette étude des textes *poétiques*. Nous avons choisi trois genres différents: un sonnet (*Les Conquérants* de Hérédia), un poème narratif (*La Mort du Loup* d'Alfred de Vigny, vers 41-60) et un monologue dramatique (*Le Misanthrope* de Molière, Acte IV, scène iii, vers 1371-90). Nous allons comparer la structure narrative de ces textes avec deux aspects de la performance: la *production* (ou les stratégies phonostylistiques exploitées par le sujet parlant) et la *réception* (ou les réactions subjectives de l'auditoire). Nous essayerons de déterminer s'il existe un lien entre ces deux niveaux performatifs et la structure d'ensemble du texte.

Les trois oeuvres du corpus ont certains traits communs. Chacune exploite, par exemple, une scène dramatique, une situation impliquant un déroulement temporel. Cet aspect se retrouve dans chaque texte, qu'il s'agisse d'un voyage nautique (*Les Conquérants*) ou d'une chasse aux loups (*La Mort du Loup*), ou bien d'une transformation psychologique (*Le Misanthrope*).

Mais outre le mouvement linéaire d'un point physique ou d'un état émotif / psychologique à un autre, dans chacun des

textes choisis se dégage la *force vectorielle* déterminant l'action, "le faire" ou l'acquisition du bien recherché. Cette force vectorielle correspond, dans le sonnet de Hérédia, au désir d'ouverture. Dans le poème de Vigny, la force vectorielle signifie le voeu chez les hommes de contrôler le destin d'autrui (c'est-à-dire les animaux sauvages), et le désir chez le loup de se soumettre au destin. Dans le monologue dramatique de Molière, la force qui détermine le comportement d'Alceste est l'angoisse du doute dans sa relation amoureuse.

Malgré la diversité de genres poétiques constituant notre corpus, chacun se prête bien à un classement *linéaire* des macro-séquences narratives. Nous avons choisi le modèle analytique unilinéaire (quinaire / trine / binaire) proposé par Propp, Larivaille et Pavel (voir Adam, 1985) qui souligne le thème central du mouvement (physique et/ou émotif), c'est-à-dire le déroulement temporel de la ligne dramatique.

Un autre élément commun aux trois textes est le pouvoir impressionniste de leurs interprétations orales par l'acteur Gérard Philipe. Dans la performance de chacun des textes choisis, cet acteur exploite certains aspects de sa voix-- aspects qui parviennent à émouvoir l'auditeur, suscitant chez lui des impressions émotives et/ou connotatives. Notre opinion s'accorde ainsi avec les remarques de certains critiques dramatiques à propos de Gérard Philipe: Beigbeder (1959:220), dans sa description de cet acteur, parle de

"magie" et de "génie"; Simon (1970:204-6), de sa part, suggère que G. Philipe "fut un comédien comme il y en a deux ou trois par siècle, sans doute le plus grand du nôtre...", un comédien "spontané et naturel." Jean Vilar, acteur et metteur en scène contemporain de Gérard Philipe, notait en 1954:

Ne paraissant jamais aller à la recherche de l'émotion, obéissant au chant profond du poème sans cependant se laisser gagner par celui-ci, éclairant l'idée ou le thème ou tel vers, sans heurts, sans faux effets..., il respectait ainsi-le savait-il?- le style aisé, que celui-ci s'envole ou retrouve aux réalités du poète (cité dans de Jomaron, 1989:461).

Moins directement lié à l'objectif de notre étude, les trois textes du corpus mettent en lumière des valeurs classiques tel que l'héroïsme (*Les Conquérants*; *La Mort du Loup*); le stoïcisme (*La Mort du Loup*); le tiraillement d'un coeur passionné (*Le Misanthrope*). Ces valeurs classiques correspondent bien au niveau stylistique soutenu des oeuvres.

Le sonnet de Hérédia *Les Conquérants* souligne, comme le remarque Ibrovac (1923:413), les idéaux de l'honneur et de l'héroïsme. Ince (1979a:118) observe chez Hérédia "a sense of wonder and love of the epic and heroic." D'après Szertics (1975:197-98), l'image héroïque prédomine. Hérédia, selon ce dernier, cherche ses modèles chez les 'bardes antiques' qui, eux, valorisaient l'action, le courage face à la mort, et l'accomplissement. Dénomé (1972:113) souligne cette

perspective lorsqu'il explique que "Les Trophées celebrate man's noblest and most admirable endeavour." Selon Harms (1975:73), le thème principal du sonnet est l'accomplissement humain. Ces commentaires fournis par plusieurs critiques de Hérédia font ressortir les valeurs classiques de ce poète parnassien.

Quant à Vigny, plusieurs critiques commentent, de manière générale, les aspects classiques caractérisant l'oeuvre de ce poète. Estève (1923:236) retrouve "Le gout de la hardiesse et de la grandeur." Barrière (1929:291) rapproche l'art de Vigny de l'art classique en soulignant que "Le point de vue sous lequel Vigny considère toutes choses l'apparente aux grands écrivains du XVIIème siècle." Selon Whitridge (1933:293), Vigny préfère "des esprits classiques [...], un art sérieux, noble." Plus particulièrement, Eigeldinger (1965:75) discute de l'héroïsme et de la virilité du poème *La Mort du Loup*. Le classicisme du sujet ainsi que de la forme de ce texte sont, ainsi, incontestés.

Le classicisme dans *Le Misanthrope* de Molière correspond, d'une part, à la dignité du sujet, "la plus haute société" pour reprendre la description de Doumic (1930:237), d'autre part, à son universalisme. Le tiraillement d'un coeur passionné, la recherche de la sincérité pourraient se caractériser comme des valeurs classiques. Concernant ce dernier aspect, Kermanac'h (1980:85) suggère que c'est le sérieux des idées de justice et de vérité qu'Alceste défend.

Malgré le caractère comique de la pièce, Jasinski (1963:319) remarque qu'elle met en valeur un "monde affiné, romanesque, où tressaillent des âmes plus émues et plus pures." Tous soulignent, donc, les valeurs classiques de cette pièce.

Notre choix des textes, par conséquent, est inspiré à la fois par l'universalité des thèmes, et leur traitement considéré "classique." Notre choix de l'acteur, de la performance, est également dicté par la réputation d'un acteur fort saisonné, ainsi que par la distance temporelle qui nous sépare de cette performance et qui la rend d'une certaine manière "classique" elle aussi, en dépit des traits "romantiques" qu'on attribue souvent à Gérard Philipe: la récitation de cet acteur reflète bien le style oratoire des années '50, un style emphatique.

Cette thèse consiste en deux sections majeures--la première section étudiera la manifestation *textuelle* des oeuvres poético-dramatiques (chapitre deux), et la deuxième porte sur la performance (chapitres trois et quatre). Pour effectuer l'analyse textuelle des oeuvres choisies, nous nous servons d'un modèle narratif de type linéaire. Pour justifier le choix de ce modèle, nous allons comparer, en outre, nos observations avec celles d'autres critiques moins linéaires et plus globalisants.

L'analyse des impressions subjectives de l'auditeur à l'écoute des poèmes (chapitre trois) est indispensable à

notre thèse. Selon Zumthor (1983:229), "L'auditeur 'fait partie' de la performance. Le rôle qu'il y remplit ne contribue pas moins que celui de l'interprète à la constituer. La poésie, c'est alors ce qui est reçu...". Zumthor (1983:230) ajoute à ce propos qu'"on pourrait sans paradoxe distinguer ainsi, dans la personne de l'auditeur, deux rôles: celui de récepteur et celui de co-auteur." A la réception de l'oeuvre, l'auditeur, en effet, construit le sens de l'oeuvre; ses réactions, ses interprétations de divers aspects de la performance, influencent la signification du texte. Etant donné, d'ailleurs, que le but de toute poésie est d'impressionner, d'émouvoir, d'enrichir les perceptions du destinataire, il est nécessaire de prendre en ligne de compte les effets sur l'auditoire. Nous avons, donc, choisi des étudiants ayant une connaissance faible du français pour nous assurer que l'auditoire réagissait au *style sonore* et non pas au sens du texte. Nous avons demandé aux sujets de noter, à l'écoute des performances, leurs impressions générales quant à la nature du texte. C'est ainsi que nous avons pu démontrer l'efficacité, le pouvoir communicatif des aspects suprasegmentaux de la performance.

Voulant ensuite vérifier de façon plus objective ces réactions, nous avons mesuré, par une analyse spectrographique, les traits prosodiques réalisés. Cette étude instrumentale (spectrographique) de la performance orale de Gérard Philipe effectuée sur ordinateur (chapitre

quatre) nous a permis de voir comment les tracés acoustiques indiquent en effet la nature particulière de certains traits *prosodiques / suprasegmentaux* réalisés par le sujet parlant.

Fónagy (1983:287) nous renseigne sur l'utilité d'une démarche instrumentale:

Les instruments du phonéticien nous permettent tout juste de délimiter avec précision les écarts qui se produisent au niveau sonore. Grâce à ce travail nous savons où chercher le message secret.

Ces écarts dont parle Fónagy (1983) incluent des variations des traits prosodiques--variations qui peuvent influencer la réception de l'oeuvre par l'auditeur en provoquant chez lui des impressions particulières. L'examen de divers mécanismes performatifs (traits suprasegmentaux) exploités par le sujet parlant Gérard Philippe nous a ainsi permis de constater les mécanismes de certains effets stylistiques.

L'étude du langage poétique classique vise traditionnellement une analyse des sonorités, de la distribution des rimes, du rythme, bref, toutes les notions pertinentes à la versification. La valeur expressive de ces données est universellement reconnue. La versification (comme la ponctuation qui guide l'acteur) vient, pourtant, de l'auteur et constitue donc une autre dimension de la performance. Puisque le but de cette étude est d'analyser l'apport de l'acteur, nous avons choisi de nous concentrer sur les traits suprasegmentaux, laissant de côté l'étude de

la versification, qui mériterait à elle toute seule une analyse détaillée. Nous allons, tout de même, signaler les convergences entre les effets prosodiques et la valeur expressive attribuée aux sonorités. En effet, nous espérons montrer que la prosodie telle qu'exploitée par l'acteur valorise des interprétations souvent controversées.

Les résultats des deux analyses--l'analyse subjective, impressionniste et celle plus objective, instrumentale--sont comparés à la structure narrative sous-jacente telle qu'elle se manifeste dans les trois textes en question (analysée au chapitre deux). Ceci nous permet de voir s'il existe un rapport entre les deux manifestations du texte poétique--celle de la structure narrative et celle de la performance.

2. Analyse narrativo-structurale du texte

2.1 Introduction

Notre étude des trois oeuvres poétiques--le sonnet *Les Conquérants* de Hérédia, le poème épique *La Mort du Loup* (vers 41-60) de Vigny, et le monologue d'Alceste dans *Le Misanthrope* (Acte IV, scène iii, vers 1371-90) de Molière--se situe d'abord au niveau structuro-textuel. Le but de ce chapitre est, ainsi, de mettre en lumière les **macro-séquences narratives** des textes choisis. Une telle approche permettra une appréciation préliminaire des thèmes principaux et de la ligne dramatique fondamentale parcourant chaque texte.

Une étude voulant rendre compte du lien étroit entre la structure textuelle et la performance orale doit nécessairement analyser le déroulement temporel de l'une et de l'autre. Les analyses structurales proposées par Propp d'abord et ensuite reprises de façon plus économique par Larivaille et Pavel (voir Adam, 1985:57-60), nous ont paru, donc, parmi les différentes manières d'étudier le texte, le mieux adaptées à notre objectif--celui de reconstruire les séquences narratives dans le temps. Pour cette raison, nous ne nous sommes pas servie des modèles peut-être plus globalisants de Greimas, ou avant lui, de Souriau et Jakobson.

Les trois textes choisis comme corpus de cette étude se prêtent bien à une schématisation linéaire des séquences narratives principales. Ce genre d'analyse fait ressortir, dans chacun des textes, l'aspect temporel du déroulement actionnel. Le modèle unilinéaire éclaire, en outre, la force vectorielle déclenchant l'action ou le "faire." C'est ainsi que le caractère performatif du texte est renforcé. Dans *Les Conquérants*, les aventuriers, accablés d'un grand désir d'ouverture vers l'inconnu, décident de voyager. Les personnages dans *La Mort du Loup* (vers 41-60) réagissent de façons diverses à l'inévitabilité de la mort: les hommes tâchent de contrôler le destin des autres, tandis que le loup, en se résignant silencieusement à la mort, accepte son destin avec courage et avec grâce. D'autre part, l'angoisse du doute dans la relation amoureuse constitue la force vectorielle provoquant le tiraillement d'Alceste dans *Le Misanthrope*.

Avant de détailler la structure narrative de chaque oeuvre et d'explorer son rapport avec la critique littéraire d'une part et l'objectif de cette étude d'autre part, il faut d'abord décrire le modèle analytique de base--notamment un modèle de type unilinéaire. La structure narrative fondamentale de ce genre de modèle--ou bien "l'algorithme narratif" selon Greimas et les sémioticiens du groupe d'Entrevignes (voir Adam, 1985:77)--correspond à la

combinaison de quatre énoncés: **Manipulation + Compétence + Performance + Sanction.**

Le premier énoncé--celui de la *manipulation*--se définit comme la structure contractuelle sur laquelle se construit le récit. Cet énoncé superstructurel correspond d'ailleurs à la situation initiale du modèle quinaire. Pour reprendre l'explication d'Adam (1985:77) à propos de la *manipulation*, "un **destinateur fait savoir (et vouloir) au sujet-héros** (sujet du faire) **quel doit être l'objet** de sa quête." Le destinateur révèle son désir, la force vectorielle déclenchant son action virtuelle. Adam (1985:78) ajoute que le destinataire (celui à qui l'objet est destiné) pourrait être le destinateur lui-même.

La deuxième macro-séquence constituant l'algorithme narratif est celle de la *compétence*, ou bien, de l'acquisition du savoir ou du pouvoir-faire. Cet énoncé correspond à l'épreuve qualifiante du modèle quinaire--c'est-à-dire, à la définition de **l'objet magique**, du bien recherché.

La *performance* constitue le troisième énoncé de l'algorithme narratif. Cette étape de la superstructure narrative représente l'épreuve principale du modèle quinaire--l'acquisition de l'objet magique. La séquence de la performance est, en outre, une séquence dynamique, actionnelle.

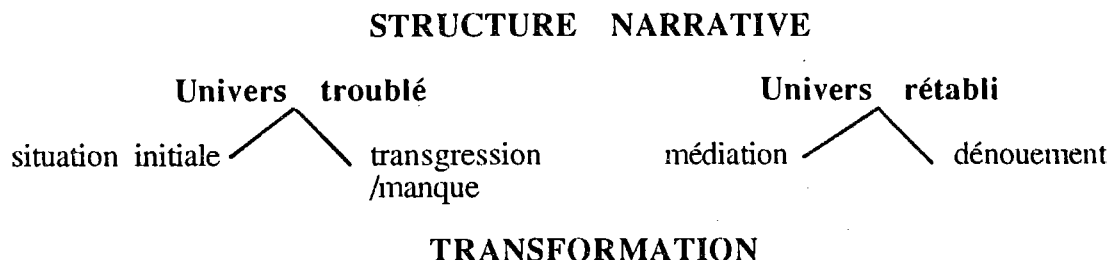
Le dernier énoncé de l'algorithme narratif est celui de la *sanction*. Cet énoncé sert à rétablir l'équilibre, et correspond aux épreuves glorifiante et finale du modèle quinaire.

D'autres modèles analytiques regroupent les séquences narratives plus économiquement que ne le font les modèles du Groupe d'Entrevernes et de Propp; ces modèles élémentaires assurent, tout de même, une certaine cohérence et progression chronologique du récit. Le modèle de Larivaille comporte trois énoncés principaux: 1. **AVANT** (état initial: SN 1 / manipulation); 2. **PENDANT** (transformation {agie ou subie = processus dynamique}, SN 2 / compétence (provocation), SN 3 / performance (action), SN 4 / sanction (conséquence); et 3. **APRÈS** (état final--équilibre: SN 5 / sanction). Cette possibilité combinatoire des séquences se fonde ainsi, comme le remarque Adam (1985:58-59), sur la notion de **triade**.

D'après Pavel, les séquences narratives peuvent se classer, par contre, selon un modèle **binaire** qui se caractérise par deux séquences majeures--celle d'un **UNIVERS TROUBLÉ** (qui comporte les sous-séquences de situation initiale + transgression / manque) et celle d'un **UNIVERS RÉTABLI** (qui comporte les deux sous-séquences de médiation + dénouement). Entre la transgression de la première séquence et la médiation de la deuxième, il se présente une transformation importante. Selon Pavel, on peut déduire un schéma en arbre de cette superstructure binaire (voir Adam,

1985:60). Le schéma présenté ci-dessous (Tableau 1) met en évidence un conflit de deux univers opposés:

Tableau 1: Le modèle binaire de Pavel



Ce modèle analytique binaire intègre les séquences narratives de façon nette et simple. L'énoncé principal de l'UNIVERS TROUBLÉ (situation initiale + transgression) recouvre trois séquences de l'algorithme narratif--celles de la *manipulation*, de la *compétence* (épreuve qualifiante) et de la *performance* (= l'action). Par rapport à la triade élémentaire délimitée par Larivaille, l'univers troublé consiste de deux séquences, AVANT et PENDANT. L'énoncé de L'UNIVERS RÉTABLI (médiation + dénouement) correspond plutôt aux séquences de glorification (épreuve glorifiante) et de sanction (situation finale). Selon Larivaille, cette deuxième étape principale du modèle binaire représente la séquence APRÈS de sa triade élémentaire.

Une schématisation en un tableau de tous les modèles mentionnés nous permet de voir clairement les relations entre les diverses étapes:

Tableau 2: Les modèles analytiques linéaires comparés

| Propp (quinaire) | Groupe d'Entrevrnes (Greimas) | Larivaille (trine) | Pavel (binaire) |
|---|---|------------------------------|-------------------------------------|
| SN 1 <i>situation initiale</i> | 1 <i>manipulation</i> | 1 <i>AVANT</i> | |
| SN 2 <i>épreuve qualifiante</i> (définition de l'objet magique) | 2 <i>compétence</i> | | 1 <i>UNIVERS TROUBLÉ</i> |
| SN 3 <i>épreuve principale</i> (acquisition de l'objet magique) | 3 <i>performance</i> | 2 <i>PENDANT</i> | |
| SN 4 <i>épreuve glorifiante</i> | 4 <i>sanction</i> | | 2 <i>UNIVERS RETABLI</i> |
| SN 5 <i>situation finale</i> | | 3 <i>APRES</i> | |

L'application du modèle unilinéaire au corpus, dans toutes les manifestations présentées ci-dessus, apparaît à la fin du présent chapitre (voir Tableau 4, p.50).

2.2 Discussion

Pour vérifier la viabilité de l'application de ce modèle analytique, nous allons comparer nos observations avec celles d'autres critiques littéraires. Il s'agira, donc, de rechercher **i.** s'il existe des dénominateurs communs entre notre approche structurale et les commentaires d'autres critiques se servant d'approches moins linéaires et plus globalisantes et **ii.** s'il est possible d'établir une relation entre l'approche structurale et l'objectif de notre thèse qui

est d'explorer le rapport entre la structure narrative et la production orale des textes poético-dramatiques.

2.2.1 *Les Conquérants*

Le classement des séquences narratives principales du poème *Les Conquérants* selon un modèle unilinéaire fait ressortir la force vectorielle déclenchant le déplacement des hommes d'un point géographique (l'Espagne) à un autre (l'Orient). Cette force signifie un grand désir d'ouverture vers l'inconnu--désir qui provoque, outre un mouvement physique, une transformation émotive, psychologique. On remarque ainsi que ces hommes--"gerfauts"--du début du sonnet, accablés d'énergie plosive, "...ivres d'un rêve héroïque et brutal" (v. 4), deviennent, plus tard, des rêveurs tranquilles qui "regardaient monter en un ciel ignoré/ Du fond de l'Océan des étoiles nouvelles" (vv. 13-14).

En plus, le schéma unilinéaire met en évidence une progression temporelle dont les séquences fondamentales sont le passé, le présent et le futur (ce qui correspond d'ailleurs à la triade élémentaire AVANT--PENDANT--APRÈS selon la théorie de Larivaille). Il faut souligner à ce point de notre argumentation que malgré l'emploi de l'imparfait de l'indicatif tout au long du sonnet, il semble exister quand même un certain mouvement dans le temps. C'est-à-dire que dans le cadre du passé, divers niveaux

temporels se manifestent: la vie en Espagne (qui représente la vie passée des hommes-voyageurs); le voyage (qui représente le présent--l'ici et maintenant--l'action en train de se dérouler); et le rêve, la contemplation du ciel, des "étoiles nouvelles" à la fin du sonnet (qui signifie un avenir optimiste). Cette observation est basée sur des critères sémantiques.

Pour explorer les mécanismes du modèle analytique unilinéaire tels qu'ils s'appliquent au sonnet de Hérédia, nous allons étudier de près chacune des séquences narratives principales. La première séquence du sonnet--la *situation initiale* ou l'AVANT selon Larivaille--est une séquence de *manipulation*, pour reprendre la première étape de "l'algorithme narratif" (Adam, 1985:77). Il s'agit ici de l'établissement d'un contrat à partir d'un manque initial, d'un déséquilibre. Ce déséquilibre fait d'ailleurs partie de l'énoncé de L'UNIVERS TROUBLÉ délimité par Pavel dans son schéma binaire:

*Comme un vol de gerfauts hors du charnier natal,
Fatigués de porter leurs misères hautaines,
(vv. 1-2)*

Sur le plan émotif, les "routiers et capitaines" (v. 3) se sentent affligés par un mode de vie astreignant--vie pleine de "misères hautaines." Poussés par une force vectorielle, par une ivresse "du rêve héroïque et brutal" qui est de réaliser une vie plus passionnante, plus

enrichissante, les conquistadors partent pour l'Orient "Comme un vol de gerfauts hors du charnier natal" (v. 1). Ils quittent--non sans nostalgie--leur domicile habituel de "Palos de Moguer" (v. 3). Le manque / déséquilibre initial du sonnet est, donc, un grand désir chez les hommes de plénitude, d'ouverture (= leur bien recherché). Ils veulent réaliser leur rêve de voyager, de vivre, en somme, l'aventure. Le contrat établi serait la décision que prennent les voyageurs d'agir, de *faire* quelque chose afin de réparer leur déséquilibre initial. Sur le plan physique, cette étape initiale du sonnet situe les conquérants géographiquement en Espagne. Quant à l'axe du temps, cette première séquence narrative se rapporte au passé: "partaient."

L'énoncé qui suit (SN 2) introduit la *compétence*, l'acquisition du savoir et du pouvoir-faire:

*De Palos de Moguer, routiers et capitaines
Partaient, ivres d'un rêve héroïque et brutal.
(vv. 3-4)*

Pour les conquérants, la compétence s'achève à partir du départ pour le nouveau monde où l'on espère retrouver de l'or, le "fabuleux métal / Que Cipango mûrit dans ses mines lointaines" (vv. 5-6). Le départ des conquérants pour le monde de l'Orient leur permettra de réaliser ce beau rêve libérateur. Cette séquence narrative marque d'ailleurs le début de la séquence médiane du modèle trine (Larivaille)--

celle du PENDANT--et correspond à la transgression de l'UNIVERS TROUBLÉ selon le modèle binaire de Pavel.

Ont lieu ensuite les deux épreuves principale et glorifiante qui correspondent à la séquence dynamique, transformationnelle du PENDANT. L'épreuve principale (SN 3)-- l'acquisition de l'objet magique--se caractérise par l'action-propre:

*Ils allaient conquérir le fabuleux métal
Que Cipango mûrit dans ses mines lointaines,
Et les vents alizés inclinaient leurs antennes
Aux bords mystérieux du monde occidental.
(vv. 5-8).*

Le deuxième quatrain peint les voyageurs en plein mouvement vers les "mines lointaines" (v. 5) de Cipango à la quête de leur rêve. Ce quatrain élabore l'envolée du premier quatrain, ce qui est indiqué par le temps passé du verbe: "allaient". Sur le plan sémantique, cette séquence se rapporte au niveau temporel du présent: l'action est en train de se dérouler.

Dans la quatrième séquence narrative, l'épreuve glorifiante ou la médiation de l'UNIVERS RÉTABLI selon Pavel, les conquérants achèvent, grâce à leur sentiment d'espoir, un état émotif équilibré:

*Chaque soir, espérant des lendemains épiques,
L'azur phosphorescent de la mer des Tropiques
Enchantait leur sommeil d'un mirage doré;
(vv. 9-11)*

Pour reprendre le classement élémentaire de Larivaille, il s'agit encore de la séquence transformationnelle du PENDANT, ou bien du présent au niveau temporel.

Le dernier énoncé mis en relief par le modèle linéaire (SN 5) est la *sanction*, la *situation finale*, le dénouement (UNIVERS RÉTABLI). Selon le schéma de Larivaille, il s'agit ici de la séquence APRÈS. Cette étape-ci correspond au deuxième tercet du poème:

*Ou, penchés à l'avant de blanches caravelles,
Ils regardaient monter en un ciel ignoré
Du fond de l'Océan des étoiles nouvelles.
(vv. 12-14)*

Les conquérants éprouvent ici un équilibre émotif: pleins d'espoir, ils imaginent des étoiles en rêvant à un monde merveilleux, ou bien les voient activement, scrutant l'univers nouveau à découvrir.

La situation finale du poème, qui situe les conquérants proches du nouveau monde, présente un renversement de la situation du début (c'est-à-dire, le passé / le vieux monde "Palos de Moguer" plein de "misères hautaines"). Hérédia semble avoir construit *Les Conquérants* par des séquences juxtaposées (modèle fondé, comme l'explique Adam (1985:76), sur la règle de l'enchaînement séquentiel). Dans ce poème, les séquences s'enchaînent selon un ordre chronologique. Cette structure linéaire fait ressortir une progression

spatio-temporelle et émotive des aventuriers à travers leur voyage.

En général, les critiques littéraires développent des observations semblables à celles soulignées par ce classement linéaire, chronologique des séquences narratives principales. Ince (1979a:52) discute de la stratégie antithétique exploitée par Hérédia--l'évocation d'une scène telle qu'elle est maintenant par contraste à ce qu'elle était avant. Il s'agit, en d'autres mots, d'une description des moments qui précèdent et qui suivent un événement important--notamment le départ héroïque des conquérants pour le nouveau monde. Le temps antérieur au départ des hommes (le passé, la vie en Espagne) se caractérise, comme l'analyse structurale révèle, par une accumulation de déséquilibre émotif et physique qui mène à l'action virtuelle. Pour reprendre notre discussion de la première séquence narrative, les conquérants sont accablés d'émotion. Ils veulent fuir une vie suffocante en partant vers le nouveau monde.

Ince (1979b:149) insiste sur cette force vectorielle qui ouvre le sonnet. D'après lui, "the sonnet opens like a thunderous fanfare: imagery of predatory birds leaving their eyrie helps convey the predominant impression of a fierce and awesome endeavour." Selon Berrong (1983:279), le conquérant--type de héros hérédien--représente un 'sur-homme': "not just a man but the fusion of a man and a powerful, violent animal." Ibrovac (1923:388) avait déjà noté que l'homme dans

Les Trophées se caractérise par des "passions atroces, viles ou sublimes." D'après Godoy (1955:85), le sonnet *Les Conquérants* représente un cosmos: "l'homme, les bêtes, les éléments, Dieu, y sont chantés avec une pudeur qui ne fait qu'en creuser la ferveur passionnée." Ces remarques décrivent bien le début puissant du poème.

Dénommé (1972:122) observe dans ce sonnet de Hérédia une transformation fondamentale entre quatrains et tercets-- transformation qui se retrouve dans le schéma linéaire présenté ci-dessus. D'après ce critique, les "aventuriers rapaces" des quatrains sont convertis par la beauté exotique du nouveau monde en "rêveurs poétiques." Cette transformation psychologique des conquérants est évidente dans le schéma unilinéaire. On remarque que dans les dernières séquences narratives (SN 4: *glorification* et SN 5: *sanction* / UNIVERS RÉTABLI / APRÈS), il se présente chez les conquérants un rétablissement d'équilibre émotif: ces hommes atteignent une certaine paix intérieure qui provient d'un sentiment profond d'espoir.

Selon Harms (1975:73), et, plus récemment, Lewis (1986-87:203), le sonnet *Les Conquérants* évoque l'idée de la progression, de l'anoblissement humain. Harms (1975:73) explique que ce sonnet "gives the impression, not so much of looking to the past, but rather of looking ahead in the sense of presenting some vision of man's potentiality." La notion d'amélioration, de projection vers un futur plein d'espoir,

est reprise dans la dernière séquence narrative du schéma linéaire. Cette séquence représente ainsi un renversement de la situation initiale qui dépeint les conquérants dans le cadre restreint, étouffant de leur passé.

Si la répartition quinaire est presque inhérente à la forme du sonnet (deux quatrains et deux tercets avec renversement final), la séquence temporelle AVANT--PENDANT--APRÉS, elle, ne l'est cependant pas nécessairement. Les critiques s'accordent pour souligner que l'emploi de l'imparfait tout au long du sonnet sous-entend un développement chronologique linéaire. Etant donné, d'ailleurs, que les barèmes esthétiques des parnassiens exigent une extrême rigueur, cette linéarité n'est pas entièrement surprenante. En d'autres mots, il semble bien que le modèle de Propp et des autres théoriciens narratologues est opératoire pour certains genres de poèmes.

Bref, les critiques du sonnet de Hérédia insistent sur le pouvoir transformateur du voyage nautique. D'après les divers auteurs cités, ce voyage opère non seulement un déplacement géographique du vieux monde vers le nouveau monde, mais aussi une métamorphose psychologique. La turbulence, l'agression initiale éprouvée par les hommes en Espagne (premier quatrain) change: s'approchant à l'Orient (deuxième quatrain et tercets), les voyageurs acquièrent un apaisement émotif.

2.2.2 *La Mort du Loup*

Ce poème narratif de Vigny se prête aussi particulièrement bien à un découpage linéaire des séquences narratives principales. Comme pour le sonnet de Hérédia, le modèle unilinéaire fait ressortir la chronologie des grandes étapes de l'intrigue, en plus des oscillations entre des énoncés actionnels et non-actionnels. En outre, l'analyse structurale souligne dans ce texte, comme dans celui de Hérédia, la force vectorielle provoquant l'action / l'acquisition du bien recherché.

Puisqu'il serait hors des limites du présent travail d'examiner les divers traits suprasegmentaux réalisés dans la performance du poème entier, et de formuler, en plus, des hypothèses concernant la valeur phonostylistique potentielle de ces traits, cette étude se concentrera sur l'un des passages les plus impressionnants, notamment les vers 41-60. Ce passage attire l'attention du destinataire-auditeur, lui permettant de ressentir les actions, les attitudes, et les émotions des actants.

Avant de procéder à une discussion détaillée de la structure narrative fondamentale de ce segment du poème de Vigny, il faut d'abord considérer son rapport avec la structure narrative du poème entier. Il représente la troisième macro-séquence narrative du poème entier--
l'épreuve principale ou l'action. A l'intérieur de cette

séquence narrative principale, nous avons pu dégager cinq sous-séquences narratives (qui seront examinées plus loin dans notre analyse). C'est ainsi que nous arrivons à réconcilier le passage choisi avec le poème entier (voir Tableau 3, p. 34).

La Mort du Loup s'ouvre avec une description du décor et des personnages principaux (= SN 1: situation initiale / AVANT). Les hommes découvrent les traces ou "marques récentes" des loups--marques qui "Annonçaient la démarche et les griffes puissantes / De deux grands loups-cerviers et de deux louveteaux" (vv. 22-23) (= SN 2: complication). Ils se préparent ensuite au combat: "Nous avons tous alors préparé nos couteaux." (v. 24). Les chasseurs aperçoivent finalement les animaux, "...quatre formes légères / Qui dansaient sous la lune au milieu des bruyères" (vv. 29-30), et c'est alors qu'ils confrontent le loup-père. Ce moment dramatique du poème--la séquence dynamique de l'épreuve principale (SN 3) / PENDANT / UNIVERS TROUBLÉ (transgression)--représente notre corpus. Les chasseurs tuent le loup dans un combat violent, mais finissent par admirer la stoïque résignation de cet animal (= SN 4 et 5: glorification + sanction / APRÈS / UNIVERS RÉTABLI).

Tableau 3: *La Mort du Loup* : structure de l'extrait analysé dans le contexte du poème entier

SN 1: Situation initiale AVANT UNIVERS TROUBLÉ
vv. 1-6

Il est nuit. Les hommes-chasseurs sont dans les bois à la recherche des loups.

SN 2: Epreuve qualifiante / complication:
vv. 7-40

Les hommes trouvent les marques des loups.

SN 3: Epreuve principale PENDANT **extrait analysé*
*action:

vv. 41-60

Le combat brutal entre les hommes et le loup. Les chasseurs tuent le loup.

Sn 1: situation initiale: vv. 41-42 avant
l'attente du loup avant l'arrivée des hommes
manque initial univers troublé
loup: liberté
hommes: conquête du loup / domination du monde sauvage

Sn 2: épreuve qualifiante / compétence: vv. 43-44
confrontation loup-chasseurs (= l'acquisition du savoir et du pouvoir -faire)
définition de l'objet magique:
loup: courage + héroïsme = liberté
hommes: conquête du loup / monde sauvage

Sn 3: épreuve principale: vv. 45-52 pendant
l'action / combat brutal, violent = l'acquisition de l'objet magique
loup: courage, héroïsme, stoïcisme
hommes: conquête physique du loup

Sn 4: épreuve glorifiante: vv. 53-56
loup: soumission altière, acceptation du destin
hommes: humiliation univers rétabli

Sn 5: situation finale: vv. 57-60 après
morale / leçon
loup: stoïque résignation
hommes: humiliation devant la nature: leçon importante

SN 4: Epreuve glorifiante:
vv. 61-72
admiration du loup (courage), réflexion

SN 5: Situation finale/morale APRÈS UNIVERS RÉTABLI
vv. 73-88
leçons:
stoïcisme; nécessité du courage / silence devant la mort

Le modèle linéaire peut ainsi rendre compte de la structure narrative sous-jacente de n'importe quel type de séquence narrative, qu'il s'agisse d'un poème entier ou bien d'une partie du poème: les micro-séquences reprennent la même structure que les macro-séquences.

Deux intrigues se dégagent de cette analyse structurale du poème et/ou du passage choisi: une trace les actions et les attitudes des hommes-chasseurs, l'autre, celles du loup. Il est, donc, aisé de délimiter deux lignes dramatiques correspondantes. La possibilité d'une double analyse structurale du texte permet ainsi une double analyse psychologique, ce qui explique la séquence actionnelle en fonction des attitudes des deux adversaires.

Ce classement linéaire des séquences narratives du passage met en relief les buts respectifs du loup (notamment l'héroïsme, la soumission totale au destin) et du "pacte social" consistant d'hommes et de chiens domestiqués (c'est-à-dire la conquête physique du loup, la domination du monde sauvage). L'analyse structurale permet, en plus, de cerner le "faire"--de connaître les mesures que chaque adversaire prend afin de réaliser son "bien recherché."

Pour le loup, le but de réaliser une existence noble, stoïque, et d'achever ainsi une certaine immortalité, est atteint. La force vectorielle déterminant la réalisation du bien recherché est le courage, la soumission silencieuse et

totale au destin. En revanche, les hommes, bien qu'ils parviennent par des moyens technologiques à tuer l'animal (et ainsi à accomplir leur désir de contrôler le destin d'autrui), échouent dans leur projet de le conquérir. C'est effectivement le loup qui, en mourant héroïquement, domine la situation.

La situation initiale de cet extrait du poème de Vigny-- ou bien la *manipulation*, l'AVANT, l'UNIVERS TROUBLÉ-- comporte un moment de suspense, d'attente:

*Le loup vient et s'assied, les deux jambes dressées,
Par leurs ongles crochus dans le sable enfoncées.
(vv. 41-42)*

Le loup s'assied de manière contrôlée, ses ongles "crochus dans le sable..." (v. 42). Il est ainsi évident que le loup se prépare déjà à la lutte, au "faire." D'après le point de vue des hommes-chasseurs, le manque initial est la présence physique du loup: le désir de conquérir cet animal représente, pour les hommes, la force vectorielle de leur conduite.

Dans la séquence narrative suivante (SN 2)-- la *complication* / la *compétence*--il s'agit de la confrontation entre le loup et les chasseurs (ce qui représente, pour les deux partis, l'acquisition du savoir et du pouvoir-faire):

*Il s'est jugé perdu, puisqu'il était surpris,
Sa retraite coupée et tous ses chemins pris,
(vv. 43-44)*

Cette confrontation physique permettra la lutte et la mort virtuelle du loup. Elle permet, en d'autres mots, l'acquisition du bien recherché des hommes (une chasse réussie) et du loup (le courage devant la mort).

En outre, cette séquence narrative définit, pour chacun des adversaires, *l'objet magique*. D'après la perspective des hommes, l'objet magique est représenté par le loup même--objet dont l'acquisition signifie la domination (plutôt illusoire) du monde sauvage, une sorte de contrôle dément en effet.

Pour le loup, en revanche, l'objet magique se définit comme la réalisation de l'héroïsme. L'action meurtrière portée contre le loup par les hommes-chasseurs permettra l'exposition virtuelle de cet idéal.

La séquence de la compétence est suivie par celle de la *performance--l'action*. Il s'agit ici d'une *transgression* pour reprendre la terminologie de Pavel, ou bien, selon Larivaille, de la séquence dynamique du PENDANT. Le combat violent accable le loup et les chasseurs:

*Alors il a saisi, dans sa gueule brûlante,
Du chien le plus hardi la gorge pantelante,
Et n'a pas desserré ses mâchoires de fer,
Malgré nos coups de feu, qui traversaient sa chair,
Et nos couteaux aigües qui, comme des tenailles,
Se croisaient en plongeant dans ses larges entrailles,
Jusqu'au dernier moment où le chien étranglé,
Mort longtemps avant lui, sous ses pieds a roulé.
(vv. 45-52)*

Pendant que le loup se bat contre le chien des hommes, ceux-ci l'attaquent brutalement. L'apparente défaite du loup représente, pour les chasseurs, l'acquisition de l'objet magique.

La séquence narrative suivante (SN 4) correspond à la résolution / glorification (Propp), à la médiation de l'UNIVERS RÉTABLI (Pavel), et à la séquence APRÈS (Larivaille). Cette séquence, qui présente une description des moments suivant le combat, est ainsi plus équilibrée que les précédentes:

*Le Loup le quitte alors et puis il nous regarde.
Les couteaux lui restaient au flanc jusqu'à la garde,
Le clouaient au gazon tout baigné dans son sang;
Nos fusils l'entouraient en sinistre croissant.
(vv. 53-56)*

En effet, la mort du loup représente l'accomplissement d'un but des deux côtés: pour les êtres humains, la domination de la nature sauvage est une sorte de glorification démente; pour le loup, qui réalise son bien recherché à lui--une mort noble--la glorification se trouve dans la capacité de souffrir en silence.

Il est néanmoins possible que les hommes, après avoir attaqué si brutalement l'animal innocent, se rendent compte du courage, de la grandeur du loup qui "meurt sans jeter un cri" (v. 60), et conséquemment, de leur lâcheté. Cette réalisation chez les hommes représente d'ailleurs pour eux une sorte d'amélioration: ils arrivent à connaître la

grandeur, le pouvoir de la nature et des animaux sauvages qui l'habitent. Ils arrivent, en somme, à s'humilier devant un monde tellement plus puissant que le leur. Les hommes en effet ressentent une certaine culpabilité: "Nos fusils l'entouraient en sinistre croissant" (v. 56). Le narrateur-poète exprime du remords:

*Hélas: ai-je pensé, malgré ce grand nom d'Hommes,
Que j'ai honte de nous, débiles que nous sommes!
Comment on doit quitter la vie et tous ses maux,
c'est vous qui le savez, sublimes animaux!*
(vv. 73-76)

La dernière séquence narrative--les derniers vers du passage--présente la *sanction*, la *morale*, le *dénouement* de l'UNIVERS RÉTABLI, ou bien, la séquence APRÈS. La leçon à apprendre ici est la nécessité du courage face au destin--la nécessité, en effet, d'une attitude de stoïque résignation. C'est effectivement le loup qui enseigne aux hommes cette leçon importante:

*Il nous regarde encore, ensuite il se recouche,
Tout en léchant le sang répandu sur sa bouche,
Et, sans daigner savoir comment il a péri,
Refermant ses grands yeux, meurt sans jeter un cri.*
(vv. 57-60)

Comme dans le sonnet de Hérédia, la situation finale de ce passage de *La Mort du Loup* présente un renversement du début. Si l'on considère d'abord la ligne dramatique traçant l'action et la psychologie du loup, on remarque que cet animal, vivant au début du passage, finit par mourir (c'est-à-dire, par être tué). Mais au delà de ce fait évident, on

observe aussi que le loup subit une transformation psychologique pertinente: cet animal, qui étouffe dans son domicile infesté par le "pacte social," finit par se libérer, par s'élever au-dessus des êtres humains. Sa mort stoïque, silencieuse représente pour lui une vraie victoire.

L'analyse de la ligne dramatique traçant la conduite et les attitudes des hommes révèle qu'au début du passage, ils traquent le loup afin de le tuer brutalement et de dominer ainsi le monde sauvage; cependant, à la fin ils apprennent du loup mourant que cette tâche est impossible à accomplir. Les chasseurs, une fois pris par leur jeu, subissent une humiliation importante.

Les observations de bon nombre de critiques soulignent la philosophie stoïque du poème--philosophie véhiculée par le loup. Ces critiques mettent en valeur l'attitude de ce personnage face à l'inévitabilité de la mort.

Whitridge (1933:169), Fayolle (1959:530), Sungolowsky (1968:165), Bonnefoy (1971:270), et Paraf (1978:97) par exemple, discutent tous de l'intérêt porté par Vigny à l'importance d'une attitude stoïque face à la souffrance ou au mal. Selon Whitridge (1933), *La Mort du Loup* peint la dignité d'un animal blessé et mourant. Cette observation correspond bien aux conclusions que révèle l'analyse structuro-narrative du texte: l'analyse structurale fait ressortir la conduite héroïque du loup-père. Malgré sa

grande souffrance, cet animal acquiert son objet magique: le stoïcisme et, par conséquent, l'immortalité.

D'après Saulnier (1967:123), le poème narratif de Vigny enseigne une "leçon violente faite pour réveiller l'effort des hommes." Saulnier insiste, en outre, sur la nécessité d'une morale d'honneur, du devoir sans espoir de récompense. Cette attitude ressort de notre interprétation structurale du poème. Lanson (1952:956) avait déjà présenté l'optique de Saulnier (1967): "l'honneur est de se taire, et de subir." De nouveau, notre schématisation linéaire du texte trace l'action héroïque du loup face aux hommes-chasseurs.

Eigeldinger (1965:74), en comparant le loup qui meurt "sans jeter un cri" à un soldat qui "se soumet aux décrets de la fatalité, accepte sa mort dans le silence, avec dignité, au nom du sentiment de l'honneur," éclaire le thème central du poème: le stoïcisme. Comme le montre notre analyse structurale, ce thème est incarné par le loup. Selon Castex (1968:81-82), Vigny "exalte l'héroïsme d'une vie sauvage qu'aucune tare morale n'a altérée," et dénonce la lâcheté qui "consiste à se donner de mauvaises raisons pour ne pas faire front." Le poète recommande ainsi, d'après Castex (1968:83), une soumission altière. Moreau (1946:51) suggère d'ailleurs que *La Mort du Loup* constitue un poème de byronien, de stoïcien, qui dénonce le pacte social, et conseille l'héroïque noblesse des servitudes acceptées.

Comme ces critiques du poème de Vigny, notre analyse sémantico-structurale fait ressortir la conduite stoïque du loup dans sa lutte avec le "pacte social." Il paraît, cependant, qu'une analyse de type *structural* permet de mieux cerner la force vectorielle qui déclenche l'action des deux adversaires--les chasseurs et le loup. Comme le montre notre étude structuro-narrative, le désir de contrôler, de dominer autrui, provoque la conduite virtuelle des hommes, l'acquisition de leur bien recherché; ils chassent et tuent un animal sauvage. Le loup, plus proche de la nature, accomplit avec plus d'élégance son destin: désirant une existence noble, cet animal se résigne silencieusement à une mort brutale.

2.2.3 *Le Misanthrope*

L'extrait tiré de l'acte IV, scène iii du *Misanthrope* de Molière (vers 1371-90) se prête également à un classement linéaire des séquences narratives. Une telle schématisation du passage fait ressortir, comme pour les deux autres textes analysés, une oscillation entre des séquences déséquilibrées et d'autres plus équilibrées (bien qu'il s'agisse dans le monologue du plan exclusivement émotif, psychologique). Les différentes phases émotives s'enchaînent chronologiquement: Alceste passe des sentiments de choc, d'extrême mélancolie et de confusion dans la première partie du monologue, à une

expression de colère explosive suivie d'une certaine tendresse dans la deuxième partie.

Comme dans les autres poèmes étudiés, il existe dans le texte de Molière un renversement de la situation du début: Alceste, initialement déterminé à poursuivre son but (qui est de reprocher à Célimène sa coquetterie, de rechercher la vérité), finit par demander à sa bien-aimée de feindre la fidélité, de "paraître fidèle" tout au moins.

Nous prétendons, en outre, que le découpage structural du texte de Molière, comme celui des autres textes analysés, souligne la force vectorielle déterminant le "faire," le tiraillement d'Alceste. Cette force puissante est l'angoisse du doute, de la jalousie ressentie par cet homme dans sa relation amoureuse.

La première séquence narrative du texte--la *manipulation* ou l'établissement du contrat--se caractérise par le choc initial d'un homme qui vient d'apprendre que sa maîtresse lui a été infidèle:

*Ciel! rien de plus cruel peut-il être inventé?
Et jamais coeur fut-il de la sorte traité?
Quoi! d'un juste courroux je suis ému contre elle,
C'est moi qui me viens plaindre, et c'est moi qu'on
[querelle!*

(vv. 1371-74)

Le passage commence ainsi par un déséquilibre, un manque qui est l'infidélité de Célimène; son dévouement envers Alceste est mis en doute. En apprenant qu'une lettre d'amour écrite par Célimène est en fait destinée à un autre homme, Alceste est bouleversé. Célimène affirme que le billet "est pour Oronte, et je veux qu'on le croie; / Je reçois tous ses soins avec beaucoup de joie" (vv. 1365-66). Alceste croit ainsi avoir le droit d'être fâché, et ne peut pas comprendre pourquoi Célimène le querelle: "Et ne me rompez pas davantage la tête" lui dit-elle (v. 1370). D'après Alceste, ce reproche est injuste et ironique. Pour rétablir son équilibre émotif, Alceste doit décider quoi faire. Son instabilité initiale, sa lamentation, correspond à l'UNIVERS TROUBLÉ (situation initiale) selon le schéma binaire de Pavel, et à la séquence AVANT d'après Larivaille.

Dans la deuxième séquence du modèle quinaire--l'épreuve *qualifiante* ou la *compétence*--le doute d'Alceste augmente ainsi que sa colère et sa jalousie. Ces sentiments représentent l'acquisition du savoir et du pouvoir-faire. Alceste se prépare maintenant à confronter sa bien-aimée (l'objet magique) avec l'intention de l'attaquer, de l'accuser d'infidélité. Alceste a le droit d'être angoissé, mais se doute néanmoins de sa fermeté, de son "pouvoir-faire." Il démontre ainsi une attitude psychologique contradictoire; il est trop amoureux pour pouvoir "raisonner" sobrement:

*On pousse ma douleur et mes soupçons à bout,
On me laisse tout croire, on fait gloire de tout;
Et cependant mon coeur est encore assez lâche
Pour ne pouvoir briser la chaîne qui l'attache,
Et pour ne pas s'armer d'un généreux mépris
Contre l'ingrat objet dont il est trop épris!
(vv. 1375-80)*

Il se présente, ensuite, l'épreuve principale, la troisième séquence narrative selon le schéma quinaire. Cette macro-séquence narrative, qui correspond à l'étape du PENDANT selon Larivaille et à la transgression de l'UNIVERS TROUBLÉ d'après Pavel, représente l'attaque propre--l'action. A ce moment dramatique, Alceste, accablé de colère et de jalousie, de doute, réalise son but: il attaque Célimène verbalement. La présence physique de cette femme, en plus d'un sentiment d'extrême colère ressenti par Alceste, déclenchent l'explosion de ce dernier. Il faut souligner, cependant, que l'accusation portée contre Célimène se mêle avec une déclaration d'amour à rebours; Alceste est aveuglé par l'amour. Cette séquence narrative marque le point culminant, dynamique, du passage:

*Ah! que vous savez bien ici, contre moi-même,
Perfide, vous servir de ma faiblesse extrême,
Et ménager pour vous l'excès prodigieux
De ce fatal amour né de vos traîtres yeux!
(vv. 1381-84)*

Les deux séquences suivantes--les épreuves glorifiante et finale (sanction)--semblent pouvoir se regrouper. Elles correspondent aux énoncés de l'UNIVERS RÉTABLI et de l'APRÈS. Aux prises avec la jalousie, Alceste trouve une solution de

compromis qui lui donne de l'espoir: il supplie Célimène de jouer la comédie, de feindre la fidélité, et de sauver ainsi les apparences. Cette solution, qui encourage le mensonge, contredit le principe de sincérité fortement soutenu par Alceste tout au long de la pièce:

*Défendez-vous au moins d'un crime qui m'accable,
Et cessez d'affecter d'être envers moi coupable;
Rendez-moi, s'il se peut, ce billet innocent:
A vous prêter les mains ma tendresse consent;
Efforcez-vous ici de paraître fidèle,
Et je m'efforcerai, moi, de vous croire telle.*
(vv. 1385-90)

Ce genre de classement structural des macro-séquences met en relief les attitudes psychologiques contradictoires d'Alceste--homme évidemment confus, frustré, déchiré à cause de la prétendue infidélité de sa maîtresse (on ne sait jamais si Célimène est vraiment infidèle ou bien si elle cherche simplement à dominer Alceste en le gardant dans un état d'incertitude). En plus, cette analyse renforce le "faire"; on voit comment Alceste agit face à son angoisse du doute dans sa relation amoureuse.

C'est surtout le caractère contradictoire d'Alceste qui est l'objet des critiques littéraires. Guicharnaud (1963:353, 440) insiste sur l'instabilité psychologique chez Alceste--"un personnage qui passe son temps à s'asseoir et à se lever, un personnage partagé entre les rentrées en soi-même et la lutte coléreuse contre autrui," et "qui ronge son frein dans un coin ou qui explose." Alceste représente en

outre d'après Guicharnaud (1963:448), un grand enfant ou un adolescent dont le comportement comprend des moments de mélancolie extrême et d'anxiété incontrôlable, intempéré, jalouse. Devant la colère de Célimène, Alceste devient, ironiquement, le calme raisonneur qu'il n'est pas, ce qui démontre un renversement de son attitude intransigeante des vers 1389-90. Guicharnaud observe finalement que c'est à cause de sa "faiblesse extrême"--de la force de son amour pour Célimène--qu'Alceste se met en contradiction avec lui-même.

Angué (1964:24) note lui aussi cet aspect contradictoire de la personne d'Alceste qui, selon lui,

...paraît aussi emporté que jaloux; il semble que rien ne peut diminuer sa colère et que la pleine justification de sa maîtresse ne pourrait qu'avec peine calmer sa fureur. Cependant, ce jaloux, cet emporté, ce furieux paraît tout radouci.

Selon Rudler (1972:vi) aussi, la contradiction dans le caractère d'Alceste est fort évidente:

...l'instinct...aura commis ses méfaits, avant que la raison n'intervienne; et le pauvre diable, pris ingénument au piège de la nature et de la femme, victime d'une surprise injuriera, maudira, suppliera la femme de lui mettre un bandeau sur les yeux par un de ces mensonges qu'il dénonce à cor et à cri.

D'après Rudler (1972), donc, Alceste se met en contradiction avec lui-même à cause de Célimène. Angué (1964) avait déjà commenté le pouvoir qu'a l'amour sur le coeur de tous les hommes.

Knutson (1976:165) remarque un décalage comique dans le caractère d'Alceste: face à la passion qu'il ressent pour Célimène, Alceste est prêt à sacrifier son principe le plus chéri--celui de la sincérité. Cette idée de contradiction est reprise par Hall (1984:210): "In Alceste Molière dramatizes the ways in which such abstractly incompatible aspects of character relate and interact simultaneously within the same personality." D'après Whitton (1991:68), Alceste représente un héros tragique--il reconnaît la contradiction entre ses principes et la passion qui le contrôle et le tourmente.

Ainsi, les critiques de la pièce de Molière soulignent l'instabilité émotionnelle d'Alceste dans sa relation amoureuse. L'aspect contradictoire, déséquilibré de la personnalité d'Alceste est mis en relief par la schématisation narrativo-structurale d'un seul monologue de ce personnage, dont notre analyse fait ressortir les états émotionnels variables--de mélancolie, d'extrême colère, de tendresse. Notre analyse révèle, en outre, que la force vectorielle déclenchant l'explosion d'Alceste (l'attaque portée contre sa bien-aimée) est l'angoisse du doute.

2.3 Conclusion

Les observations que plusieurs critiques des trois textes présentent dans une perspective historique, psychologique, ou thématique confirment les idées qu'une analyse structurale peut également élaborer. Il existe, cependant, un léger écart entre les conclusions se dégageant d'une analyse structurale et celles d'autres critiques davantage thématiques qui soulignent les contrastes: l'analyse structurale permet de mieux cerner le "faire." L'avantage de la critique sémantico-structurale proposée est qu'elle permet d'analyser le texte dans son déroulement dynamique, de l'étudier, bref, dans un contexte performatif. Nous allons comparer le texte écrit au texte dit, c'est-à-dire étudier sa phase performative.

Tableau 4: La structure narrative des trois textes

| | <u>Les Conquérants</u> | <u>La Mort du Loup</u> | <u>Le Misanthrope</u> |
|--|--|---|--|
| SN 1: | vv.1-2 (1er quat.) | vv.41-42 | vv.1371-74 |
| situation initiale manque: -manipulation = AVANT / Univers Troublé | plénitude, ouverture vers l'inconnu =manque initial / bien recherché | <i>loup</i> : liberté <i>hommes</i> : contrôle du destin d'autrui, conquête du loup =manque initial | l'assurance du dévouement de Célimène = manque initial |
| SN 2: | vv.3-4 (1er quat.) | vv.43-44 | vv.1375-80 |
| épreuve qualifiante définition de l'objet magique: (compétence) | rêve libérateur = nouveau monde; départ permet la réalisation de ce rêve | confrontation = compétence, <i>loup</i> : courage + héroïsme = liberté / objet magique <i>hommes</i> : conquête du loup / monde sauvage | cumul de colère + jalousie = compétence; Alceste se prépare à confronter Célimène (obj. magique) afin de l'accuser d'infidélité |
| SN 3: | vv.5-8 (2e quat.) | vv.45-52 | vv.1381-84 |
| épreuve principale -action / performance (acquisition de l'objet magique) = PENDANT / Univers Troublé (transgression) | hommes = en voyage, en plein mouvement vers le nouveau monde à la quête de leur rêve (objet magique) | le combat acquisition de l'objet magique <i>loup</i> : courage/ force, héroïsme <i>hommes</i> : conquête physique du loup | confrontation -combat: l'attaque; explosion coléreuse portée par Alceste contre Célimène, Alceste réalise son but d'accuser sa maîtresse mais avec une déclaration d'amour à rebours |
| SN 4: | vv.9-11 (1er terc.) | vv.53-56 | vv.1385-88 |
| épreuve glorifiante -performance = Univers Rétabli (médiation) | équilibre émotif, (espoir) + physique (voyage = calme) | glorification <i>loup</i> : soumission altière <i>hommes</i> : humiliation devant la nature | résignation à l'amour Alceste: calme, tendre envers Célimène |
| SN 5: | vv.12-14 (2e terc.) | vv.57-60 | vv.1389-90 |
| situation finale -sanction/ morale = APRES / Univers Rétabli (dénouement) | équilibre émotif + physique | <i>loup</i> : nécessité d'une attitude de stoïque résignation <i>hommes</i> : apprennent du loup une leçon importante | proposition d'Alceste à Célimène de feindre la fidélité = contre principe de sincérité |

3. La Performance orale: interprétations auditives

3.1 Introduction

...le lecteur se doit d'être totalement disponible à l'écoute, ouvert à l'inattendu, d'accepter de se laisser porter par le texte, parfois même au-delà de ce qui pouvait lui paraître antérieurement imaginable... (Balpe, 1980:85).

Etant donné que la poésie en général se rattache à la tradition orale et que les trois textes étudiés sont particulièrement proches de cette tradition--car il s'agit d'un sonnet (une chanson), d'un poème dramatique / épique, et d'une pièce--il est essentiel de mesurer, que ce soit même de façon impressionniste, les réactions subjectives d'un auditoire devant la lecture / performance d'un acteur connu (Gérard Philipe). Nous soulignons que la fonction phonostylistique impressive / appellative, qui est destinée à susciter chez l'auditeur certaines impressions connotatives et/ou émotives, joue un rôle fondamental dans la réception de l'oeuvre.

Les réactions subjectives des auditeurs lors d'une performance orale, qui sont, selon Finnegan (1977:214) parfois négligées ou considérées comme secondaires, méritent au contraire une attention toute particulière. L'auditeur, en remplissant la fonction créatrice de "co-auteur" pour reprendre le terme de Zumthor (1983:229), contribue effectivement à la performance.

Il nous a paru, ainsi, valable d'étudier les réactions des auditeurs à la performance des trois textes du corpus. Nous avons choisi deux catégories de sujets--un groupe de quinze étudiants ayant une connaissance restreinte du français et un autre groupe, de quinze étudiants également, ne pouvant même pas comprendre la langue. Les sujets participant à notre expérience sont des étudiants universitaires du premier cycle. Il nous a paru important de choisir un groupe d'étudiants ayant une faible compréhension du français et un autre groupe n'ayant aucune compréhension pour nous assurer de leur sensibilité au style sonore--c'est-à-dire aux aspects prosodiques / suprasegmentaux de la performance--plutôt qu'au sens des mots eux-mêmes. Notre objectif est de démontrer l'importance de la production orale: son pouvoir communicatif.

Pour exécuter cette expérience d'audition, nous avons demandé aux sujets de noter, à l'écoute de chacune des trois productions orales, leurs impressions ou réactions générales quant à la nature du texte: s'agissait-il, par exemple, d'un conflit ou d'une description calme, de paix. Nous voulions déterminer si les auditeurs pouvaient différencier et interpréter les intonations, les intensités variables de la performance: pouvaient-ils différencier la colère de la tristesse par exemple (l'écart entre les réactions des étudiants ayant une faible compréhension du français et ceux n'ayant aucune connaissance de la langue s'est avéré

finalement peu important). Nous avons voulu, par la suite, vérifier dans quelle mesure les impressions des auditeurs correspondaient aux séquences narratives étudiées au chapitre deux.

Dans ce chapitre nous présenterons, pour chaque texte de notre corpus, une discussion des commentaires subjectifs recueillis lors de notre étude auditive. Nous discuterons de leur lien avec la structure narrative sous-jacente. Nous avons regroupé ces commentaires systématiquement sous trois rubriques principales: *i.* ceux qui soulignent une structure narrative trine (la triade élémentaire AVANT--PENDANT--APRES); *ii.* ceux qui mettent en lumière une structure binaire comportant les deux macro-séquences narratives de L'UNIVERS TROUBLÉ et de L'UNIVERS RÉTABLI; et *iii.* ceux qui révèlent, de façon générale, les thèmes principaux du texte (voir l'appendice, pp. 116-121).

3.2 Discussion

3.2.1 *Les Conquérants*

Bon nombre d'impressions subjectives notées quant à la performance du sonnet de Hérédia (onze sur trente) soulignent une structure textuelle sous-jacente *binaires*. Les commentaires impressionnistes éclairent ainsi deux étapes principales dans la suite narrative--celle de L'UNIVERS TROUBLÉ (ou bien, le départ "héroïque et brutal" des conquérants pour le nouveau monde de l'Orient) et celle de

L'UNIVERS RÉTABLI (le grand voyage des hommes-rêveurs et l'équilibre psychologique suscité par ce voyage). Les sujets participant à notre expérience ont remarqué l'existence d'une opposition pertinente entre ces deux macro-séquences narratives. Selon eux, la première séquence représente un certain déséquilibre, dynamique, et la deuxième, un état plus équilibré, plus statique:

"emotional and intense, finally at the end we are left with a calm feeling"; "anger, urgency: sudden calm"; "forceful then more wavering..."

Ces remarques impressionnistes mettent en lumière une compréhension de la transformation qui a lieu dans *Les Conquérants*. Quoique les auditeurs n'aient pas compris les mots du texte--ils ont néanmoins perçu à la performance du sonnet un certain changement. Leurs commentaires révèlent une perception de la transformation émotive que les hommes-conquérants subissent à travers leur voyage nautique. En allant du vieux monde au nouveau monde (= déplacement physique), ces hommes sont de plus en plus contents, satisfaits de leur vie (= transformation émotive).

D'autres commentaires relevés de notre étude auditive du poème de Hérédia démontrent un niveau de compréhension élevé des thèmes principaux du texte. Dix-neuf étudiants ont noté cette compréhension thématique. Leurs observations soulignent, d'ailleurs, une appréciation surtout émotive du

sonnet; elles font ressortir les sentiments exprimés par les hommes durant leur voyage:

"Pride, nationalistic thrust, glory, trying to inspire"; "powerful and historical"; "authoritative, forceful, heroic"; "determination, solemnity..."

Malgré leur incompréhension sémantico-lexicale, il semble bien que la production orale ait inspiré aux étudiants des réactions se rattachant à un ton héroïque, solennel. Ces réactions montrent que le *style* de la performance, le "dire" poétique, joue un rôle non-négligeable dans la communication du sens et, par conséquent, dans l'expérience de l'auditeur face à l'oeuvre.

3.2.2 *La Mort du Loup* (vers 41-60)

Les commentaires subjectifs que nous avons recueillis de bon nombre de sujets à l'écoute du texte narratif de Vigny suggèrent une perception d'une ligne dramatique consistant soit de *trois* étapes narratives principales (AVANT--PENDANT--APRÈS) ou bien de *deux* étapes majeures (UNIVERS TROUBLÉ--UNIVERS RÉTABLI). Dans chacun de ces cas, les sujets ont noté l'importance d'un point dramatique culminant: l'apogée. Ce point culminant correspond à l'étape médiane de la structure textuelle trine (PENDANT) et à l'étape initiale de la structure binaire (UNIVERS TROUBLÉ). Dans *La Mort du Loup*, l'apogée se rapporte à la confrontation brutale, violente entre le loup, le chien et les chasseurs. D'autres

sujets ont fourni, d'ailleurs, des commentaires strictement thématiques.

Quant aux commentaires soulignant une ligne dramatique trine, seize auditeurs ont ressorti de la performance deux étapes statiques (AVANT et APRÈS ou les moments précédant et suivant le conflit) et une étape plus dynamique, actionnelle, celle du PENDANT ou le combat violent. Un patron actionnel d'abord montant (c'est-à-dire qui passe d'une séquence narrative statique (AVANT) à une séquence dynamique (PENDANT)), et ensuite descendant (qui passe d'une séquence narrative dynamique (PENDANT) à une séquence plutôt statique (APRÈS)) est évident selon les remarques des sujets:

"Telling a story; start-climax-sad ending";
 "Beginning creates anxiety, fear inducing
 suspense takes us to a climax"; "end-
 hypnotic, sleepy brings us back down..."

Ces réactions impressionnistes mettent en évidence une sensibilité structurale: les sujets ont repéré une ligne narrative comportant trois constituants principaux. Mais outre cette sensibilité à la structure du texte, les commentaires démontrent une perception des thèmes et des émotions soulignant cette structure.

Face à la performance du texte de Vigny par l'acteur-sujet parlant Gérard Philipe, onze étudiants ont ressenti la métamorphose qui s'opère dans ce poème:

"1st part: passionate with fervor-anger; 2nd part: reflective with grave concern over the state of one's soul"; "Harsh, fast-fierce, something bad happening. Quiet, calm period..."

Ces commentaires suggèrent une perception de la structure narrative binaire sous-jacente, c'est-à-dire des séquences de l'UNIVERS TROUBLÉ et de l'UNIVERS RÉTABLI. Ils font ressortir, en plus, des oppositions émotives soulignant cette structure. Les sujets semblent être sensibles aux oscillations entre des séquences turbulentes, dynamiques et d'autres plus calmes, statiques.

Les deux séries de remarques subjectives que nous venons de présenter ci-dessus--celles délimitant une structure textuelle trine et celles soulignant une structure binaire--mettent donc en évidence une progression linéaire dans la suite actionnelle et émotive du récit de Vigny. Cependant, quelques étudiants interrogés (trois) n'ont pas commenté la ligne dramatique; leurs réactions impressionnistes à la performance reflètent, de façon plus générale, les thèmes fondamentaux du poème:

"Regrets, mortality"; "eerie atmosphere, get the feeling of death..."

Sans parvenir à comprendre le contenu du texte récité, ces étudiants ont réussi à discerner de la production orale le thème prédominant du poème: la mort. Ces auditeurs ont pu ressentir, évidemment, un air de terreur dans la voix de l'acteur Gérard Philipe.

Nous avons remarqué une variation dans les réactions subjectives des étudiants-cobayes face à l'écoute du texte de Vigny. La plupart des sujets ont démontré une sensibilité à la structure textuelle fondamentale (cette structure étant soit trine soit binaire); leurs commentaires suggèrent, néanmoins, une compréhension des thèmes principaux soulignant *La Mort du Loup*. Les autres étudiants (une minorité) ont pu dégager seulement la thématique de ce texte.

3.2.3 *Le Misanthrope* (Acte IV, scène iii, vers 1371-90)

Les commentaires impressionnistes portant sur le monologue d'Alceste dans *Le Misanthrope* soulignent, eux aussi, une structure textuelle sous-jacente soit trine (qui consiste en les trois étapes de l'AVANT, du PENDANT, et de l'APRÈS) soit binaire (qui comporte les deux macro-séquences narratives de L'UNIVERS TROUBLÉ et de L'UNIVERS RÉTABLI). D'autres remarques subjectives peignent les oscillations émotives d'Alceste dans sa relation amoureuse avec Célimène.

Sept étudiants ont perçu une structure narrative trine:

"starts off normal, voice then gets louder (mad) and then sounds sad (regretful)"; "He is calm and he gets upset and he calms himself down again. Love..."

En effet, les réactions de ces étudiants à la performance du monologue suggèrent la perception d'une progression chronologique dans la suite dramatique. Leurs commentaires

révèlent une compréhension de trois étapes principales dans la suite narrative: une étape d'abord statique, équilibrée (qui correspond à la séquence de l'AVANT), une étape ensuite instable, déséquilibré (qui correspond à la séquence du PENDANT); et une étape final équilibré (qui correspond à la séquence APRÈS).

Un autre groupe de sujets a distingué deux macro-séquences principales dont l'une présente un déséquilibre et l'autre rétablit l'équilibre. Neuf étudiants ont noté cette répartition binaire:

"1st part=introspective: fear-worry-sarcasm; 2nd part--accusing tone, control, sugary to someone"; "mood--confused, anxious; later--defiance, reflective..."

Face à la performance du monologue par Gérard Philipe, les sujets ont pu ressentir la transformation émotive, psychologique subie. Ils ont détecté le passage d'un état confus, anxieux, coléreux (UNIVERS TROUBLÉ) à un état plus détendu, calme, contrôlé (UNIVERS RÉTABLI).

Les autres commentaires portant sur le monologue d'Alceste éclairent, de façon générale, le thème fondamental du texte--*l'amour*. Quatorze étudiants ont dégagé ce thème dans la performance de Gérard Philipe:

"expressing emotions of love..."; "sounds like he is in love"; "in love; desperate"; "a sad love story..."

Ces remarques mettent en relief le tiraillement d'Alceste, angoissé, amoureux, et jaloux à la fois.

3.3 Conclusion

En résumé, donc, les étudiants participant à notre expérience d'audition ont noté, face à la performance d'un sonnet (*Les Conquérants*), d'un poème narratif (*La Mort du Loup*, vv. 41-60) et d'un monologue dramatique (*Le Misanthrope*) soit une structure textuelle mettant en relief un certain mouvement, déroulement temporel, ou bien une thématique.

Les informations que nous avons dégagées à partir d'une expérience auditive portée sur des étudiants non-avertis et ayant une connaissance restreinte du français suggèrent, donc, qu'il existe une étroite correspondance entre les impressions auditives devant la performance orale et la structure textuelle. Cette enquête, quoique assez sommaire dans sa portée (étant donné le nombre restreint de sujets), nous a quand même fourni des résultats conformes à notre objectif--celui de démontrer la présence d'un lien rattachant le texte écrit et la performance orale--un lien entre les sons et le sens, indépendant de la structure sémantico-lexicale.

Plus important encore, cependant, que la constatation par ces étudiants d'une expressivité performantielle, est

leur capacité d'identifier une thématique. Les remarques subjectives faisant ressortir de façon globalisante les thèmes pertinents des textes mettent en relief aussi la ligne dramatique principale. D'après nos observations, ces impressions générales confirment sinon toutes les étapes du modèle quinaire (car il paraît difficile d'apercevoir cinq séquences), au moins celles plus limitées de la structure narrative trine de Larivaille--ainsi les trois séquences AVANT--PENDANT--APRES--ou bien du modèle binaire de Pavel - c'est-à-dire, les deux énoncés principaux de L'UNIVERS TROUBLÉ et de L'UNIVERS RÉTABLI.

Face à la production orale du texte de Vigny, la majorité des étudiants-cobayes ont perçu une progression linéaire dans la suite actionnelle et/ou émotive, qu'il s'agisse d'une structure narrative trine ou binaire. La plupart des auditeurs ont dégagé une structure divisée en trois parties principales.

Les performances des textes de Hérédia et de Molière ont suscité, par contre, des réactions plus hétérogènes. Dans la performance du sonnet *Les Conquérants*, les étudiants ont commenté les thèmes. Bon nombre d'étudiants ont noté, néanmoins, un déroulement chronologique binaire. Quant au texte de Molière, la répartition des commentaires est plus ou moins égale: il n'existe pas un grand écart entre les réactions impressionnistes soulignant un mouvement temporel et celles mettant en relief une thématique.

Nos observations confirment l'existence d'un lien étroit entre la structure textuelle et la performance. Il paraît, en outre, que la nature du texte joue un rôle important dans la manifestation de ce lien. Le fait que la production orale du texte narratif *La Mort du Loup* ait déclenché surtout des remarques sur la structure des textes n'est pas surprenant. Ce passage représente l'apogée d'un poème narratif où le récit, dans ses différentes étapes dramatiques, est bien mis en relief. La chasse, l'attente, et le meurtre du loup sont des moments d'une grande intensité dramatique.

Le sonnet et le monologue, par contre, impliquent un univers davantage méditatif. La réflexion à propos d'une vie nouvelle et la rêverie angoissée d'un homme jaloux sont perçus en termes d'une thématique (l'héroïsme et l'amour) et en termes d'un mouvement entre le début et la fin du passage.

Ce chapitre dévoile, ainsi, l'étroite correspondance entre le style de la performance orale et le style narratif d'un texte. Au chapitre quatre nous allons étudier, de façon plus objective, les données de la production orale.

4. La Performance orale: analyse des traits suprasegmentaux

4.1 Introduction

Lorsque vous parlez, le son s'écoule de votre bouche comme le flot qui déborde d'un bassin trop plein. Il inonde tout votre corps sur lequel il s'étale. Chaque onde syllabique se déverse et déferle sur vous d'une manière inconsciente mais certaine (Tomatis, 1963:7).

Nous venons d'examiner, au chapitre précédent, le niveau purement subjectif, impressionniste de la performance--le niveau, donc, de la perception. Dans le présent chapitre, nous explorerons plutôt le niveau de la production, les mécanismes prosodiques / suprasegmentaux exploités par l'acteur / sujet parlant Gérard Philipe. Nous avons, en effet, mesuré, par des moyens instrumentaux, les paramètres acoustiques (physiques) de certains traits suprasegmentaux qui nous avaient frappée dans la performance des trois textes *Les Conquérants* (Hérédia), *La Mort du Loup*, vv 41-60 (Vigny), et *Le Misanthrope*, Acte IV, scène iii, vv. 1371-90 (Molière). Cette procédure devait nous permettre de formuler des hypothèses concernant l'exploitation phonostylistique des traits suprasegmentaux. Elle devait nous permettre, en outre, de postuler une base objective (physique) des réactions subjectives notées par les étudiants-sujets et présentées au chapitre trois.

Nous aborderons cette étude avec une définition des *traits prosodiques / suprasegmentaux*. Ces faits se superposent aux syllabes, aux composantes des énoncés qui, elles, comportent des voyelles et des consonnes--les *segments* de la parole (Ladefoged, 1982:14). Cette rubrique de *traits suprasegmentaux* recouvre les faits phoniques tels que l'accentuation, l'intonation, et les tons (Carton, 1974:89). Il faut ajouter à cette liste la pause (Fónagy, 1983:256) et l'intensité sonore (Crystal et Davy, 1969:85). Ces faits "n'entrent pas dans le cadre phonématique de la langue" (Martinet, 1970:77), c'est-à-dire dans le cadre des unités minimales dépourvues de sens mais ayant une valeur distinctive. A la différence des phonèmes / faits *segmentaux*, qui fonctionnent sur l'axe *paradigmatique* de la langue, les faits suprasegmentaux fonctionnent, eux, sur l'axe *syntagmatique*. Ces faits ne prennent ainsi leur valeur qu'en fonction du contexte:

...les propriétés dits prosodiques se distinguent des qualités inhérentes aux phonèmes par le fait qu'elles opèrent sur l'axe des successivités. Ce sont toujours des relations fondées sur la ligne du temps, sur l'enchaînement des unités successives (Jakobson, 1976:111).

Traditionnellement, les faits prosodiques étaient considérés moins importants que les aspects segmentaux. D'après Carton (1974:89), "c'est peut-être parce que ces faits étaient très mal notés graphiquement, ou n'étaient pas notés du tout!"

Plusieurs phonéticiens ont, néanmoins, apprécié la valeur phonostylistique potentielle des traits prosodiques. Selon Léon (1970:64), les divers caractères du patron intonatif--le registre (haut / bas), l'écart entre les points extrêmes, le contour, l'intensité phonique, et la durée--peuvent se charger de valeur symbolique ou connotative. Fónagy (1983:256), de son côté, a exploré les possibilités expressives des pauses. D'après lui, même les silences peuvent contribuer à l'évocation de certaines impressions chez l'auditeur, et seront ainsi interprétés comme un message phonostylistique. En traduisant l'argumentation de Otto von Essen, Fónagy (1983:256) souligne l'importance des pauses dans le discours des acteurs et des orateurs:

Ces brèches dans le discours...ne passent pas inaperçues...il s'y passe quelque chose même si rien n'est dit; il s'y crée des états de tension psychologique et physique qui se transmettent du locuteur à l'interlocuteur. L'art de la déclamation consiste à remplir de dynamique mentale des pauses bien placées et bien mesurées, et de s'en servir comme moyens de communication.

La valeur phonostylistique reconnue, donc, de ces trois traits suprasegmentaux en particulier--l'intensité, l'intonation, et les pauses, qui ont retenu notre attention lors de l'étude auditive--nous a amenée à les désigner comme objet de l'analyse instrumentale. Les observations dégagées de cette analyse ont révélé une réalisation variée de ces traits prosodiques. Etant donné que les auditeurs-cobayes ne

pouvaient pas comprendre le sens des mots, il semble que les variations prosodiques les ont frappés, leur donnant accès à un autre niveau de compréhension. La performance, en d'autres mots, doit avoir aidé ces auditeurs à atteindre une compréhension des émotions, des thèmes, ou des séquences narratives soulignant les trois oeuvres.

Avant de passer à une discussion du fonctionnement phonostylistique de la performance, nous présenterons d'abord une description plus détaillée des traits suprasegmentaux sous considération. Nous définirons ces traits selon trois perspectives: *physiologique / articulatoire* "qui s'occupe de notre appareil phonatoire et de la façon dont nous produisons les sons du langage" (Malmberg, 1966:5); *acoustique / physique* "qui étudie la structure physique des sons utilisés" (Malmberg, 1966:5); et *perceptive / auditive*, qui considère les sensibilités / perceptions de l'auditeur.

Le premier des traits, *l'intensité*, se définit physiologiquement comme "la quantité d'énergie fournie par le travail d'un ou de plusieurs organes phonateurs" (Carton, 1974:237). Selon Crystal et Davy (1969:33), l'intensité physiologique peut subir des variations importantes à travers la performance:

...the relative loudness of a whole stretch of utterance may vary...Everyone has some norm of loudness of speech which is used on most occasions; but one may depart from this norm; and each departure has some effect on meaning.

Ils distinguent, en outre, deux niveaux d'intensité: une augmentation dite *forte* (*f*) / *fortissimo* (*ff*) et une diminution dite *piano* (*p*) / *pianissimo* (*pp*). A cette énumération sont ajoutés deux autres caractères de l'intensité: *crescendo* (*cresc.*) et *diminuendo* (*dim.*) ou, respectivement, une augmentation et une diminution progressives (Crystal et Davy, 1969:34). D'après Truax (1978:39), les niveaux de *mezzo piano* (*mp*) et de *mezzo forte* (*mf*) sont pertinents aussi dans cette description. Un *diminuendo* correspond en outre selon Truax (1978:39), au caractère dynamique de *decrescendo* (*decresc.*). On attribuerait à ces effets vocaux des valeurs subjectives--valeurs connotatives et/ou émotives.

L'intensité correspond à l'amplitude (mesurée en décibels / dB) ou à l'ampleur de l'onde sonore (Léon et Martin, 1969:9). Une intensité forte se caractérise par une amplitude plus grande qu'une intensité faible (Ladefoged, 1982:10). Cette opposition est représentée par le déplacement vertical du tracé (voir Figure 1):

Fig. 1

a. intensité forte (*f*) :



b. intensité faible (*p*) :



(exemples pris de notre corpus)

Du point de vue de la perception, l'intensité, ou bien, pour reprendre le terme anglais, *loudness*, est une sensation permettant à l'auditeur de discerner une gradation de niveaux qui passe de *faible* à *forte* (Ladefoged, 1982:282-83).

Le deuxième trait prosodique que nous avons étudié, l'intonation, est, du point de vue de la perception, la sensation chez l'auditeur des variations mélodiques de la chaîne parlée (Léon, 1970:58; Carton, 1974:238). Ces variations correspondent, sur le plan physiologique, aux variations de l'activité laryngienne, c'est-à-dire, dans "la vitesse avec laquelle les cordes vocales ferment et ouvrent la glotte" (Malmberg, 1972:155).

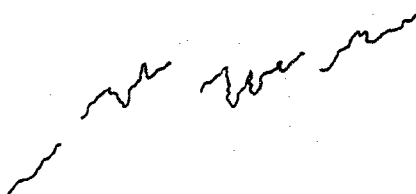
Acoustiquement, l'intonation est le résultat des nuances de la fréquence fondamentale des variations périodiques (Malmberg, 1972:155)--la fréquence étant, comme le notent Léon et Martin (1969:9) et Carton (1974:236), le nombre de vibrations par seconde de l'onde sonore, mesurée en hertz (Hz). D'après Crystal et Davy (1969:33), les variations de fréquence peuvent produire une courbe intonative soit descendante (où le niveau mélodique subit un déclin progressif) ou bien ascendante (où le niveau mélodique monte à travers une série de polysyllabes "as in certain kinds of rhetorical climax." Par contre, l'absence de variation du niveau de fréquence crée une courbe plane qui correspond à l'impression d'une certaine monotonie (Crystal et Davy, 1969:33).

Fig. 2:

a. courbe descendante:



b. courbe ascendante:



c. courbe plane:



(exemples pris de notre corpus)

Selon Malmberg (1972:156), l'intonation peut accomplir dans la communication linguistique une fonction *grammaticale* "en opposant par exemple une assertion à une question, une phrase non-terminée à une phrase terminée," et/ou *émotive*-- "On peut exprimer à l'aide de la mélodie toutes sortes d'attitudes par rapport au contenu (étonnement, indifférence, satisfaction, mécontentement, ironie, etc.)." Bien que nous reconnaissons l'importance de la première de ces fonctions, nous nous intéressons à la deuxième: nous allons explorer la valeur phonostylistique de l'intonation.

Le dernier des traits suprasegmentaux que nous allons considérer--la pause--se réalise physiologiquement comme un arrêt dans la suite sonore / chaîne parlée (Carton, 1974:239). Une pause physique dépend, selon Drommel (1980:228), de l'intensité de la voix qui devient zéro (il s'agit d'une réduction absolue de l'énergie) et de la durée de l'intervalle de silence. Une pause acoustique est mesurée en centisecondes (Carton, 1974:239).

Fig. 3



(exemples pris de notre corpus)

D'après Drommel (1980:229), une pause audible est un arrêt perçu qui dépasse un certain seuil de perception, et qui apparaît soit aux frontières des constituants syntaxiques/ propositions nominales ou verbales (= une pause syntaxique) soit à l'intérieur de ces constituants (= une pause non-syntaxique).

La distribution des pauses peut dépendre, ainsi, comme les patrons intonatifs, de la nature des constructions grammaticales. Selon Grosjean (1980:91), l'occurrence et la

durée relatives des pauses sont plus élevées aux frontières des structures syntaxiques qu'à l'intérieur de ces structures:

There will be, at any given rate of speech, more and more longer (unfilled) pauses at the ends of sentences than within them, and more and longer pauses at the breaks between major constituents than within them.

Pour effectuer cette étude portant sur la production orale des trois textes choisis, nous avons eu recours à une analyse de type instrumental. Pourquoi une telle approche? Selon Malmberg (1966:98),

La phonétique expérimentale--ou instrumentale--nous renseignera sur le caractère objectif de phénomènes que, normalement, nous ne percevons que de façon subjective à l'aide de notre oreille.

Fant (1973:3) et Carton (1974:48) justifient, eux aussi, une approche instrumentale. D'après ces auteurs, l'emploi des procédés spectrographiques est très utile pour l'étude de la parole; le spectrogramme fournit des tracés visuels des traits acoustiques. C'est un des moyens d'investigation qui, comme le note Tomatis (1963:34), "dévoilent, dans tous leurs détails, les mélanges mystérieux contenus dans le verbe parlé." Lieberman (1977:46) ajoute à ce propos que l'analyse instrumentale est nécessaire parce qu'elle permet une compréhension profonde des mécanismes de la communication vocale: "Auditory transcriptions of speech can never isolate

the acoustic cues that specify the sounds of speech." Fry (1979:107) souligne, en outre, que "What we can derive from the spectrogram is reliable information about the events of speech and we can of course associate this with perception."

Nous nous sommes servie de procédés spectrographiques afin d'étudier la manifestation des traits suprasegmentaux que nous avons jugés pertinents à cause de leur pouvoir impressionniste (l'intensité, l'intonation, et les pauses) dans les trois textes performés. Nous avons utilisé un programme spectrographique effectué sur ordinateur Macintosh-logiciel intitulé *MacSpeech*--qui, à partir des enregistrements des performances, nous a fourni des tracés visuels des traits suprasegmentaux. A partir des tracés obtenus instrumentalement, nous voulions déterminer la nature particulière du style performatif de l'acteur Gérard Philippe--c'est-à-dire, la façon dont il avait réalisé les traits prosodiques choisis.

Ce chapitre présente ensuite des observations concernant l'exploitation phonostylistique de ces traits--observations basées sur l'analyse de certains aspects de chacun. Quant à l'intonation, nous allons considérer le niveau de la fréquence fondamentale, en plus des variations du patron intonatif. Ces deux aspects de l'intonation sont pertinents quant aux effets produits sur l'auditeur. Notre étude de l'intensité consistera en un examen du niveau relatif de l'amplitude qui se réalise à travers la performance. Les

variations de l'intensité peuvent se charger de valeur phonostylistique. Les aspects pertinents des pauses seront leur durée et leur correspondance ou non-correspondance avec la structure syntaxique. C'est l'exécutant qui, en décidant où et comment réaliser les pauses, peut créer des effets stylistiques particuliers.

Il faut souligner que notre appréciation des faits prosodiques dans les performances de Gérard Philippe sera *relative*; c'est-à-dire qu'elle relèvera d'un examen comparatif de ces faits tels qu'ils se manifestent dans chaque oeuvre choisie. Étant donné, par exemple, que les niveaux de l'intensité sonore et de la fréquence fondamentale varient selon les enregistrements originaux des trois textes du corpus, ou bien, selon le niveau de l'intensité sélectionné sur l'ordinateur enregistreur, les tracés spectrographiques dégagés instrumentalement varieront, par conséquent, d'un texte à l'autre. Il sera ainsi nécessaire de considérer la manifestation des traits prosodiques, de toutes leurs variations, dans le contexte de chaque texte particulier, et non dans une comparaison des trois textes.

4.2 Discussion

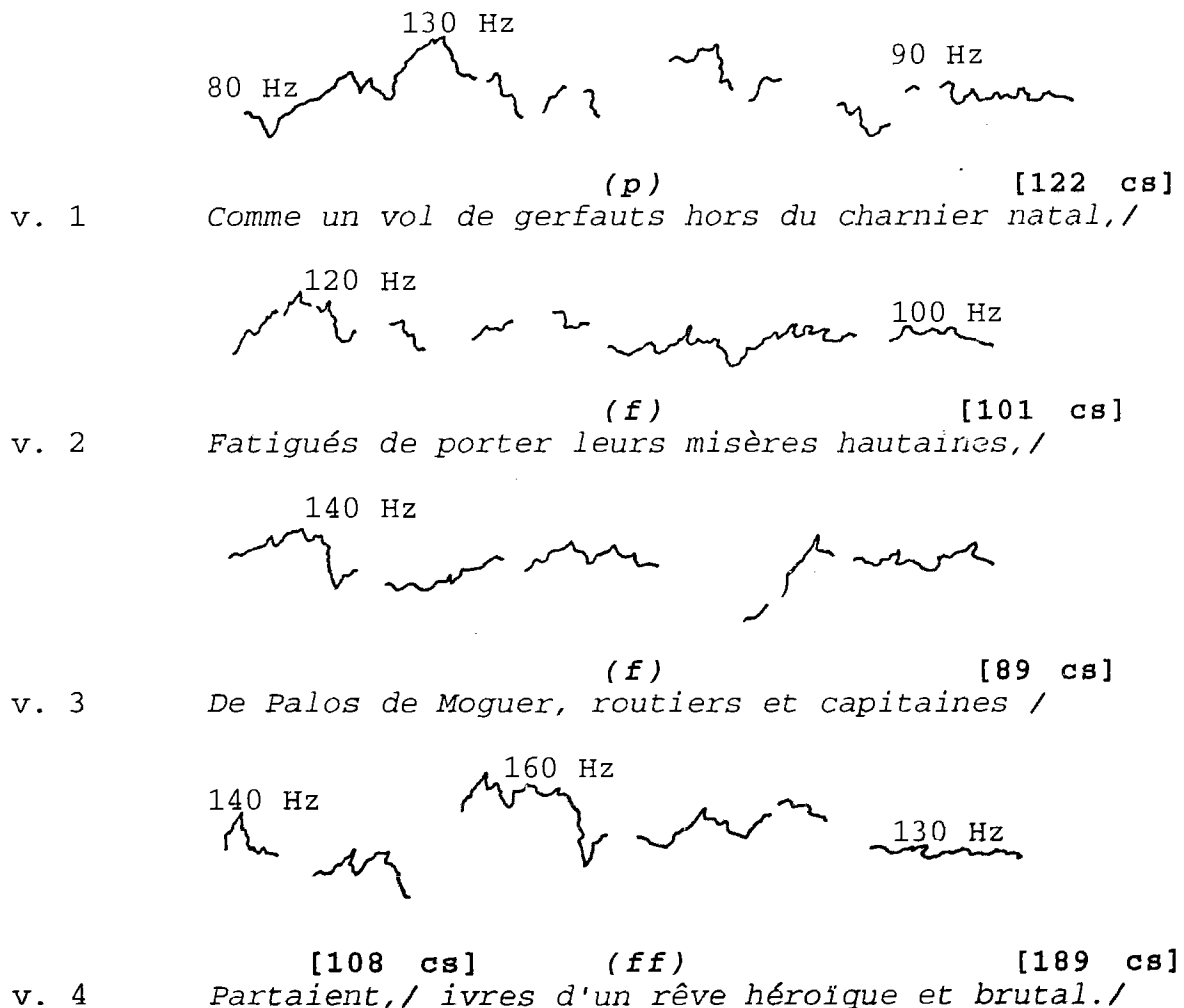
4.2.1 *Les Conquérants*

A partir de l'analyse acoustico-instrumentale portée sur la production orale du sonnet *Les Conquérants*, il nous a paru possible d'établir un lien entre les traits suprasegmentaux

retenus et la structure textuelle fondamentale. La manipulation de l'intensité, l'intonation et des pauses par l'acteur Gérard Philipe suggère une structure narrative binaire comportant les macro-séquences de l'UNIVERS TROUBLÉ et de l'UNIVERS RÉTABLI.

Les résultats obtenus de notre étude acoustique mettent en évidence une correspondance entre le premier quatrain du sonnet et la macro-séquence de l'UNIVERS TROUBLÉ (situation initiale + transgression).

Fig. 4



L'exploitation de l'intensité, de l'intonation, et des pauses contribue à la démarcation d'une séquence narrative initiale déséquilibrée (voir Figure 4). L'intensité subit, dans ce premier quatrain, une augmentation de type *crescendo*, passant d'un niveau relativement faible, ou *piano* (v. 1), à un niveau plus fort, *forte*, aux vers 2 et 3, et *fortissimo* au vers 4. L'amplification de l'intensité sonore est accompagnée par une montée de fréquence fondamentale: le niveau moyen passe de 80-90 Hz (v. 1) à 130-140 Hz (v. 4) avec des sommets respectivement de 130 Hz et 160 Hz. Cette augmentation à la fois de l'amplitude et du niveau de la fréquence fondamentale coïncide, sur le plan sémantique, au désir chez les hommes d'ouverture vers l'inconnu afin de se libérer d'une vie péniblement astreignante. Elle doit éveiller, chez l'auditeur, l'impression subjective d'un cumul de force, d'énergie.

Au jeu phonostylistique de l'intensité et de l'intonation s'ajoute celui des pauses, indiquées, dans nos tracés, par des crochets []. Etant donné que le seuil de la perceptibilité d'une pause est, d'après nos réactions, de 57 cs, les pauses apparaissant à la fin des trois premiers vers (de 122 cs, de 101 cs et de 89 cs respectivement) sont relativement importantes comparées à la longueur des vers eux-mêmes (de 378 cs, de 299 cs et de 392 cs respectivement). Ces silences dans la chaîne parlée créent un effet initial de lenteur qui correspond à la difficulté du départ "héroïque et

brutal." Les hommes, "Fatigués de porter leurs misères hautaines." (v. 2), se sentent piégés, étouffés dans leur domicile habituel de l'Espagne.

Une pause de 108 cs après le verbe "Partaient" (v. 4) attire l'attention sur ce mot; une sorte de point culminant de force, d'énergie qui précède le départ. Cette pause interne importante en plus de celle de 189 cs située à la fin du vers contribuent à l'évocation de lenteur. La dernière pause marque, en outre, la fin du quatrain et de la première séquence narrative ou l'UNIVERS TROUBLÉ.

L'occurrence des pauses est, donc, élevée, inspirée sans doute par une organisation syntaxique complexe: le quatrain comporte une seule phrase, longue, dont les divers éléments constituants sont délimités par des signes de ponctuation. Dans sa performance, l'acteur Gérard Philipe respecte cette structuration complexe en démarquant chaque constituant; en même temps, ses arrêts renforcent la turbulence (physique et/ou émotive) du voyage.

La stratégie des pauses sert, en outre, à souligner la pertinence phonostylistique des rimes (natal-hautaines--capitaines-brutal) et, par conséquent, de la consonne occlusive sourde [t]. Grâce à sa nature articulo-voiciale "explosive," cette consonne connote "force," "brutalité" (Tatilon, 1976:74; Joubert, 1988:67), "agressivité" (Fónagy, 1979:88). En nous écartant ici de la définition du phonème

comme unité minimale dénuée de sens, nous nous accordons avec ces interprétations, en dépit de leur subjectivité. Nous soulignons, néanmoins, que c'est plutôt la *répétition* de la consonne [t] dans les rimes et dans le quatrain (elle apparaît huit fois), et donc son fonctionnement sur l'axe *syntagmatique*--l'axe de la combinaison--qui la rendent expressive, et qui sert, comme les montées d'intensité et de fréquence fondamentale, à suggérer la turbulence émotive déclenchant le départ des conquistadors pour le nouveau monde.

Le deuxième quatrain du sonnet représente la deuxième séquence narrative principale de la sous-structure binaire--l'UNIVERS RÉTABLI (la médiation). Les stratégies de l'intensité, de l'intonation, et des pauses mettent en relief cette étape de la structure binaire (voir Figure 5). L'intensité sonore et l'intonation ne subissent pas de variations notables dans ce quatrain; du vers 5 à 7, l'intensité reste forte, et la fréquence fondamentale maintient un niveau de 130-150 Hz. Ce dernier trait prosodique crée l'impression d'une courbe intonative plane. Grâce à leur caractère stable, les traits d'intensité et d'intonation suggèrent ici la force, l'héroïsme des voyageurs. Ayant dépassé l'agitation désordonnée du départ, les conquérants se trouvent en plein mouvement vers le nouveau monde de l'Orient; ils atteignent ainsi un certain équilibre physique et psychologique. Les commentaires des

étudiants-cobayes soulignent le pouvoir équilibré des
aventuriers:

"very motivated, devoted tone"; "authoritative, forceful,
heroic"; "powerful."

Fig. 5



(f)

v. 5 *Ils allaient conquérir le fabuleux métal*



(f)

[75 cs]

v. 6 *Que Cipango mûrit dans ses mines lointaines, /*



(f)

v. 7 *Et les vents alizés inclinaient leurs antennes*



(mf)

[132 cs]

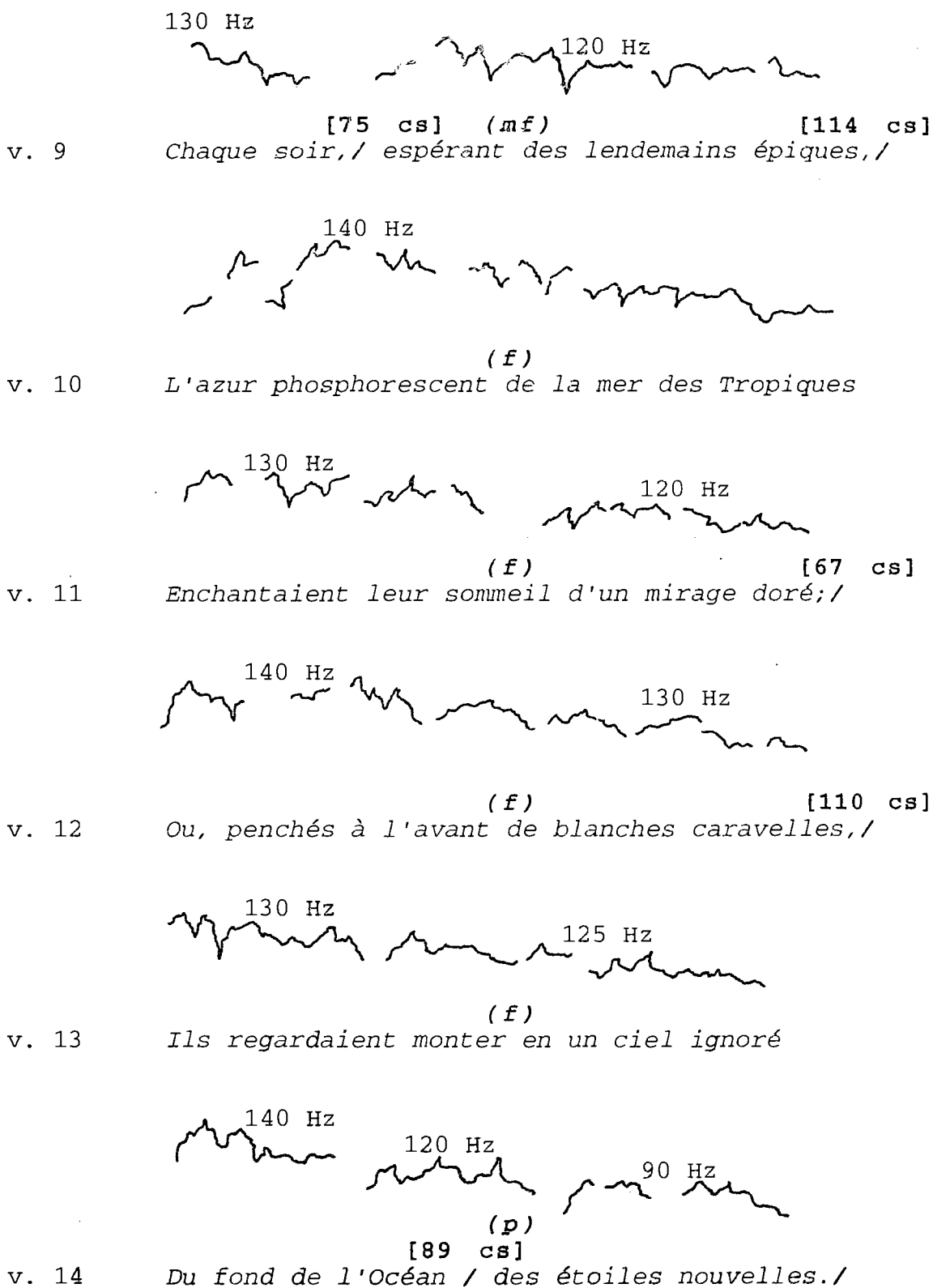
v. 8 *Aux bords mystérieux du monde occidental. /*

A la fois, l'intensité et la fréquence fondamentale diminuent, cependant, toutes les deux, au dernier vers du quatrain: l'intensité devient moins forte, et la fréquence se réduit à 100 Hz. Cette diminution reflète le mystère, la sérénité du nouveau monde.

Les pauses accomplissent elles aussi une fonction phonostylistique importante dans ce deuxième quatrain du sonnet. Des pauses perceptibles se réalisent à la fin de chaque constituant syntaxique principal--c'est-à-dire, après les propositions (phrases) P 1: "Ils allaient conquérir le fabuleux métal / Que Cipango mûrit dans ses mines lointaines," (vv. 5-6) et P 2: "Et les vents alizés inclinaient leurs antennes / Aux bords mystérieux du monde occidental." (vv. 7-8). Ainsi, une pause de 75 cs vient à la fin du vers 6, et une pause de 132 cs, à la fin du vers 8. Ces arrêts sont indiqués dans le texte écrit par des signes de ponctuation--notamment une virgule (v. 6) et un point (v. 8). Etant ainsi dispersées à des intervalles égaux, les pauses soulignent une certaine régularité rythmique qui fait ressentir le mouvement cadencé des vaisseaux, des vagues. Une pause de 132 cs à la fin du quatrain marque la fin de la première étape de l'UNIVERS RÉTABLI: la médiation.

Les tercets font aussi partie de l'UNIVERS RÉTABLI, mais ils appartiennent plutôt à l'étape du dénouement.

Fig. 6



Les stratégies phonostylistiques de l'intensité, de l'intonation et des pauses contribuent à la démarcation de cette séquence (voir Figure 6). Une intensité forte (vv. 10-13) déclenche chez l'auditeur les impressions subjectives de force, de puissance, d'héroïsme. La courbe intonative plane renforce ces effets; le maintien d'un niveau constant de fréquence fondamentale assez importante (120-140 Hz) suggère une certaine stabilité.

On observe, néanmoins, une diminution d'intensité et de fréquence fondamentale assez importante au vers 14-- diminution qui crée l'effet d'un apaisement: les hommes, enchantés de leur voyage, réfléchissent à un avenir plein d'espoir. Selon les réactions subjectives des étudiants-cobayes, la tranquillité du dénouement est évidente:

"...we are left with a calm feeling..."; "after--silence, reflection"; "at the end he's less intense, more relaxed..."

Les pauses réalisées dans les tercets se situent, d'après les tracés acoustiques, aux frontières syntaxiques. L'organisation syntaxique des tercets est, en outre, cumulative--la longueur des constituants grammaticaux augmente progressivement. Ainsi, les intervalles entre les pauses deviennent de plus en plus grands, produisant l'effet rythmique d'un progrès, d'une sorte d'ouverture. Cet effet correspond au but principal des voyageurs, qui est d'élargir leur connaissance du monde.

L'absence d'une coupure entre les vers 10 et 11 du premier tercet et entre les vers 13 et 14 du deuxième tercet, en plus de la réalisation d'une pause plus brève que les autres (de 67 cs) à la jointure des tercets, suggèrent une certaine continuité de mouvement. La réalisation d'une pause de 89 cs à la césure du vers 14 ralentit néanmoins le débit, évoquant le calme du dénouement, la paix intérieure des hommes-rêveurs. Cette dernière impression correspond à l'emploi du mot "fond" au vers 14: "Du fond de l'Océan des étoiles nouvelles."

Des trois passages étudiés, le sonnet de Hérédia est le seul texte complet que nous avons analysé. La performance de Gérard Philippe forme, donc, une unité en soi, une sorte de mini-drame, un tableau complet. L'intensité sonore stable (forte) et la courbe intonative plane soulignent la forme canonique de ce poème. Ces traits suprasegmentaux s'accordent, d'ailleurs, avec la perspective antérieure adoptée dans ce sonnet: il s'agit d'une narration / description employant l'imparfait.

4.2.2 *La Mort du Loup*

L'étude instrumentale de la performance de *La Mort du Loup* (vers 41-60) révèle l'existence d'un rapport entre les aspects suprasegmentaux et la structure textuelle sous-jacente. Or, le style oral de l'acteur Gérard Philippe souligne la triade élémentaire délimitée par Larivaille:

Le deuxième vers du segment (v. 42) fait aussi partie de cette macro-séquence initiale de l'AVANT. Ce vers subit une légère amplification d'intensité de *pianissimo* à *piano* qui évoque la tranquillité de la situation initiale; le loup attend patiemment l'arrivée des hommes-chasseurs. Une pause de 187 cs à la fin du vers 42 marque aussi une unité syntaxique complète. Cette pause, comme celles réalisées au premier vers, renforce l'effet de suspense.

La disposition des pauses met en valeur les répétitions consonantiques et vocaliques--"vient" [vjɛ̃], "s'assied" [sje] (v. 41); "dressées" [se], "enfoncées" [se] (vv. 41-42), créant un effet rythmique pertinent, une pulsation symétrique qui reflète l'équilibre de la situation initiale statique: le loup, assis "dans l'humide gazon" (v. 4), attend l'arrivée des hommes. D'autre part, la mise en relief de la consonne sourde [s] par les pauses intensifie l'effet d'allitération: la reprise de cette consonne--qui se rattache aux sèmes potentiels de "souffle" (Grammont, 1967:205; Tatilon, 1976:74; Joubert, 1988:67) ou de "légèreté" (Fónagy, 1979:88)--évoque le silence, la sérénité, le suspense de la situation initiale.

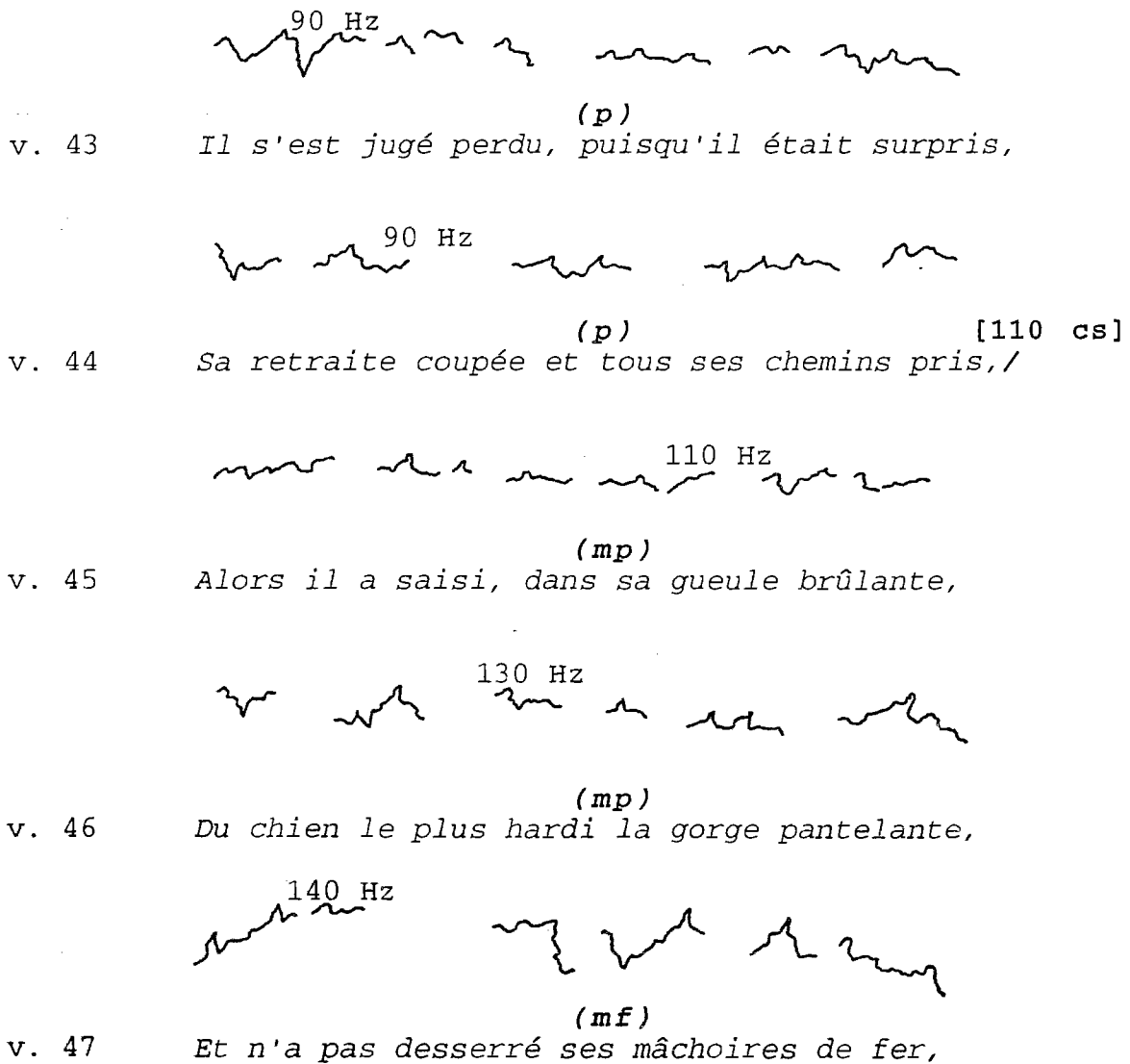
Les effets phonostylistiques que nous avons détaillés ci-dessus réapparaissent dans les commentaires subjectifs:

"mysterious to start off"; "suspenseful, tense"; "starts slow and quiet"

Le jeu de l'intensité sonore et des pauses met ainsi en lumière la séquence narrative statique de l'AVANT--le moment précédant la séquence actionnelle virtuelle du PENDANT: le combat brutal entre le loup, les hommes et leur chien.

Cette deuxième séquence narrative principale--celle du PENDANT--correspond à l'ensemble de vers 43-52 (voir Figure 7).

Fig. 7





v. 48 *(f)* Malgré nos coups de feu, qui traversaient sa chair,



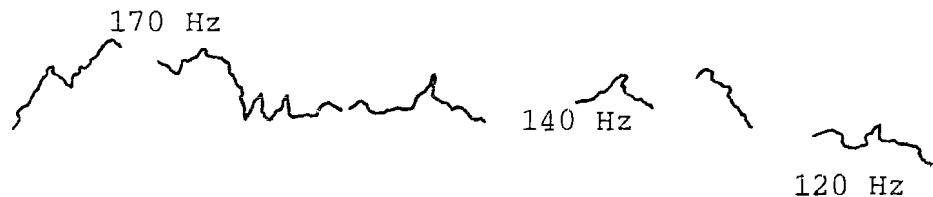
v. 49 *(f)* Et nos couteaux aigüs qui, comme des tenailles,



v. 50 *(ff)* Se croisaient en plongeant dans ses larges
[entrailles,



v. 51 *(ff)* Jusqu'au dernier moment où le chien étranglé,



v. 52 *(ff)* Mort longtemps avant lui, sous ses pieds a roulé. / [224 cs]

Les tracés acoustiques dégagés de notre analyse instrumentale indiquent une augmentation des niveaux d'intensité et de fréquence fondamentale dans ce segment. L'intensité sonore passe du niveau faible de *piano* (v. 43) au niveau très fort de *fortissimo* (v. 51), La fréquence fondamentale monte par des intervalles de 10 à 20 Hz; elle passe du niveau moyen de 90 Hz (v. 43) au niveau moyen de 160-170 Hz (v. 51). Les sommets de fréquence montent en plus, passant de 90 Hz au vers 43 à 210 Hz au vers 51. Ces augmentations reflètent l'accroissement de turbulence qui se manifeste durant la lutte. En revanche, la diminution de fréquence fondamentale au vers 52 correspond à la mort du chien.

Les pauses sont rares dans ce passage: les seules brèches dans la chaîne sonore suivent les deux propositions P 1: Il s'est jugé perdu, puisqu'il était surpris,/ Sa retraite coupée et tous ses chemins pris, (vv. 43-44) et P 2:

*Alors il a saisi, dans sa gueule brûlante,
Du chien le plus hardi la gorge pantelante,
Et n'a pas desserré ses mâchoires de fer,
Malgré nos coups de feu, qui traversaient sa chair,
Et nos couteaux aigüs qui, comme des tenailles,
Se croisaient en plongeant dans ses larges entrailles,
Jusqu'au dernier moment où le chien étranglé,
Mort longtemps avant lui, sous ses pieds a roulé.
(vv. 45-52)*

En d'autres mots, des pauses apparaissent seulement à la fin des vers 44 et 52. En choisissant ainsi de supprimer la plupart des pauses virtuelles (celles suggérées dans le texte

écrit par des virgules), Gérard Philipe parvient à créer l'effet phonostylistique d'une certaine continuité, d'un cumul actionnel et émotif.

Encore une fois, il y a convergence entre les stratégies prosodiques et les effets de versification. L'alternance de rimes masculines et féminines dans ce patron de rimes plates: surpris-pris (aa); brûlante-pantelante (bb); fer-chair (cc); tenailles-entrailles (dd); étranglé-roulé (ee) (vv. 43-52) accompagne les montées d'intensité et de fréquence fondamentale. L'absence de pauses souligne ainsi ce procédé, qui évoque la turbulence menant à l'apogée. Les auditeurs-cobayes ont remarqué cette gradation dramatique:

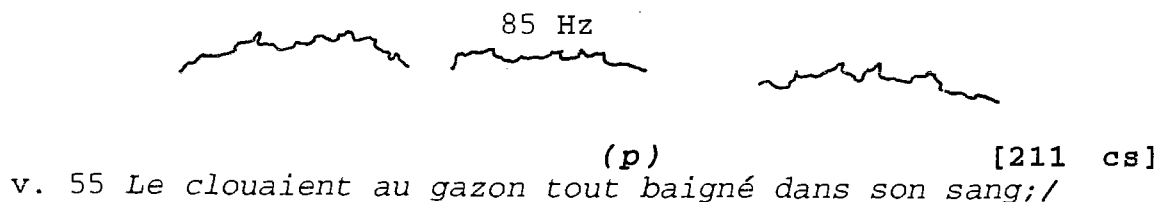
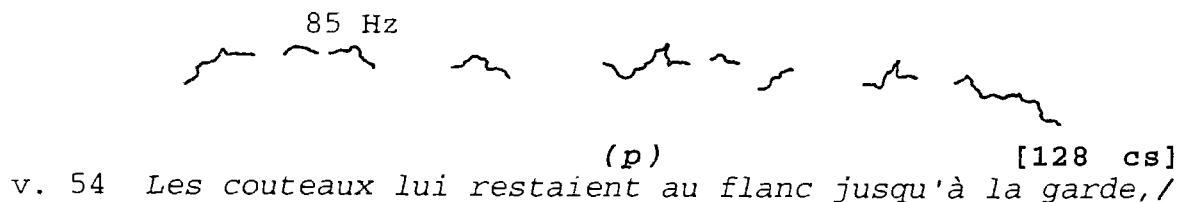
"got louder...story was building up to the climax";
 "Harsh, fast-fierce, something bad happening,
 upsetting"; "explosive anger with a climactic
 ending"

Ces commentaires correspondent d'ailleurs à la séquence narrative dynamique du PENDANT, qui peint une confrontation extrêmement brutale, violente entre le loup et les êtres humains.

Une pause relativement importante (de 224 cs) après le vers 52 marque la fin de la séquence actionnelle du PENDANT et le début de la suivante, plutôt statique, équilibrée, celle de l'APRÈS. Le vers 53 se caractérise par une diminution importante de l'intensité sonore (*diminuendo* / *decrescendo*) qui atteint le niveau très faible du *pianissimo*

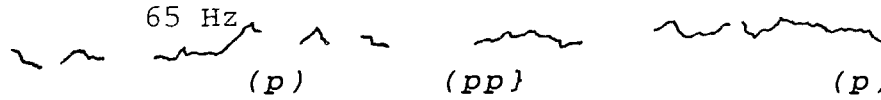
Dès ce vers, la courbe mélodique, parallèlement à l'intensité, subit une forte descente (voir Figure 9). Du niveau de 170 Hz (v. 52), la fréquence fondamentale tombe à 75 Hz (v. 53). Elle continue à diminuer légèrement jusqu'à la fin du texte. Cette dégradation d'intensité et de fréquence accompagne l'alternance des rimes masculines et féminines: sang-croissant; recouche-bouche; péri-cri (vv. 55-60). La convergence des procédés intensifie l'effet évoqué par chacun: il s'agit, à ce moment du récit, d'un déclin dans la suite actionnelle et émotive. Après la lutte, les chasseurs attendent le dernier souffle du loup (vers 54-60). Le nombre des pauses dans ce segment (neuf) est particulièrement frappant après leur absence presque totale dans le segment précédent. Ces pauses servent à créer des impressions de lenteur, de suspense--impressions qui correspondent à la situation finale du texte: la mort stoïque du loup.

Fig. 9





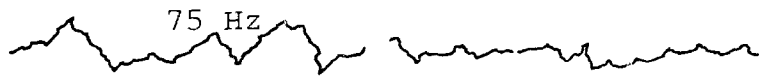
v. 56 *Nos fusils l'entouraient en sinistre croissant./* (p) [275 cs]



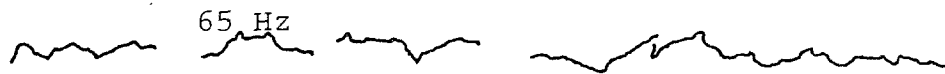
v. 57 *-Il nous regarde encore,/ ensuite / il se recouche,/* [244 cs] [183 cs] [132 cs]



v. 58 *Tout en léchant le sang répandu sur sa bouche,/* (p) [285 cs]



v. 59 *Et, sans daigner savoir comment il a péri,/* (p) [299 cs]



v. 60 *Refermant ses grands yeux,/ meurt sans jeter un cri./* (p) [175 cs] (pp)

Ce dernier regroupement de vers appartient à la macro-séquence narrative de l'APRÈS selon le modèle analytique de Larivaille; le dénouement. Les commentaires subjectifs notés par les étudiants-sujets confirment cette hypothèse:

"end sounded really sad and depressing";
 "aftermath--silence, death"; "just falls off to a
 soft resolution"

Des trois passages étudiés, le texte de Vigny est le plus dramatique: il représente l'apogée d'une récitation bien plus longue. Les divers moments de cet apogée (le suspense, l'action, le repos) se déroulent dans une perspective actuelle: on a l'impression d'assister à cette lutte horrifiante. C'est ainsi qu'on peut expliquer la force dramatique de la performance de Gérard Philipe: sa réalisation variée des traits suprasegmentaux. Par contraste à la production orale du sonnet de Hérédia, la performance du texte de Vigny se caractérise par des variations plus marquées des niveaux d'intensité sonore et de fréquence fondamentale, et des durées des pauses.

4.2.3 *Le Misanthrope* (Acte IV, scène iii, vers 1371-90)

D'après notre étude instrumentale du monologue d'Alceste dans *Le Misanthrope*, l'exploitation stylistique des traits prosodiques tels l'intensité sonore, l'intonation et les pauses par l'acteur Gérard Philipe met en relief la ligne dramatique principale du texte. Cette structure textuelle est binaire, comme dans *Les Conquérants*, regroupant les macro-séquences narratives selon les rubriques majeures de l'UNIVERS TROUBLÉ et de l'UNIVERS RÉTABLI.

La représentation acoustique des deux premiers vers du monologue révèle une intensité sonore qui passe du niveau de *pianissimo* (v. 1371) à celui de *piano* (v. 1372):

v. 1371 [185 cs] (pp) [162 cs]
Ciel!// rien de plus cruel peut-il être inventé?/

v. 1372 (p) [176 cs]
Et jamais coeur fut-il de la sorte traité?/

Cette intensité faible traduit le sentiment d'extrême tristesse ressentie par Alceste à la découverte de l'infidélité probable de sa maîtresse, Célimène. Accablé d'émotion, cet homme s'interroge, invoquant le ciel. Les trois pauses réalisées dans ces vers correspondent à la structure syntaxique des phrases: une pause de 185 cs vient après l'exclamation "Ciel!" (v. 1371) et des pauses de 162 cs et 176 cs respectivement se situent à la fin des vers et des phrases interrogatives (vv. 1371-72). Le choix par Gérard Philipe de réaliser ces pauses sert à mettre en relief le choc, l'hésitation, et la perplexité d'un Alceste éperdument amoureux. A l'écoute du monologue, les étudiants-cobayes ont noté un certain bouleversement émotif:

"scared at first...upset"; "helplessness--
 somebody sick and dying...trembling in the
 voice"; "sad... seems like he's whispering."

L'exploitation, donc, de l'intensité et de la pause au début du monologue souligne la première macro-séquence du schéma binaire - celle de l'UNIVERS TROUBLÉ (ou plus précisément, la situation initiale). Cette séquence narrative introduit le caractère instable d'Alceste.

Les résultats de notre étude instrumentale font entrer aussi les vers 1373-76 dans cette séquence initiale déséquilibrée. Comme aux premiers vers, l'intensité et les pauses sont chargées de valeur phonostylistique:

[81 cs] (p) [102 cs]
1373 *Quoi!// d'un juste courroux je suis ému contre elle,/*

(mp)
1374 *C'est moi qui me viens plaindre, et c'est moi qu'on
[querelle!/[139 cs]*

(p)
1375 *On pousse ma douleur et mes soupçons à bout,*

(p) [180 cs]
1376 *On me laisse tout croire, on fait gloire de tout;/*

Une intensité sonore faible (*piano /mezzo-piano*) fait ressentir la mélancolie, le désespoir d'un Alceste attristé. Un arrêt de 81 cs après l'exclamation "Quoi!" du vers 1373 rappelle celui qui apparaît à la suite de "Ciel!" au vers 1371; ces pauses intensifient le choc, la surprise d'Alceste à la réception d'une nouvelle surprenante. Les pauses de 102 cs et de 139 cs à la fin des vers 1373 et 1374 servent à mettre l'emphase sur les derniers mots des alexandrins: notamment "elle"--pronom qui représente Célimène, ou l'objet magique d'Alceste, et "querelle," c'est-à-dire, l'action prédominante du monologue.

L'absence d'une pause à la césure du vers 1374 correspond au cumul d'anxiété, de frustration chez Alceste

qui vient d'être lui-même attaqué verbalement (par Célimène). La prochaine pause (de 180 cs) apparaît à la fin du vers 1376; il n'existe pas de pause entre les vers 1375 et 1376 ni à la césure du vers 1376, bien que des arrêts soient indiqués à ces endroits par des virgules. L'effet phonostylistique d'un certain cumul émotif est renforcé par la suppression des pauses virtuelles dans ces vers. En plus, les intervalles entre les pauses s'élargissent tout au long du segment, ce qui évoque l'anxiété, la frustration croissante d'Alceste.

Les effets évoqués par les traits prosodiques cités (intensité et pauses) renforcent ceux produits par l'alternance des rimes féminines (contre elle-querelle) et masculines (bout-tout) dans le même passage, qui souligne elle aussi le cumul de confusion, d'anxiété chez Alceste. Ce patron de rimes exploitant le contraste entre voyelles antérieure [ɛ] et postérieure [u] (qui correspond à l'opposition "clarté" / "obscurité; voir Grammont, 1967:233; Tatilon, 1976:73, Fónagy, 1979:87; Joubert, 1988:67), et, en même temps, entre consonnes liquides [r], [l] et occlusives (plosives) [b], [t] (qui suggère l'opposition "force, brutalité" / "souffle, douceur"; Tatilon, 1976:74; Joubert, 1988:67), met en relief l'aspect contradictoire d'Alceste, homme à la fois amoureux et jaloux, fâché. La mise en relief des rimes par les pauses est ainsi pertinente.

"sad;...he's whispering at the beginning."
 "really unhappy"; "worried"; "can't breathe";
 "troubled"; "helplessness"; "dramatic";
 "alone..."

Quant aux pauses, leur distribution respecte l'organisation syntaxique qui consiste en deux constituants principaux--les propositions: "Et cependant mon coeur est encore assez lâche / Pour ne pouvoir briser la chaîne qui l'attache," (vv. 1377-78) et "Et pour ne pas s'armer d'un généreux mépris / Contre l'ingrat objet dont il est trop épris!" (vv. 1379-80), liées par la conjonction "Et." Des pauses de 131 cs et de 258 cs respectivement apparaissent à la suite de ces constituants (après les vers 1378 et 1380); elles sont d'ailleurs représentées dans le texte écrit par des signes de ponctuation--une virgule après le vers 1378 et un point d'exclamation après le vers 1380. La réalisation de ces pauses attire l'attention sur les mots "attache" (v. 1378) et "épris" (v. 1380)--mots qui soulignent le pouvoir de Célimène sur Alceste. La dernière pause, particulièrement importante (de 258 cs), marque la fin de la première partie du monologue et de la séquence narrative initiale de l'UNIVERS TROUBLÉ.

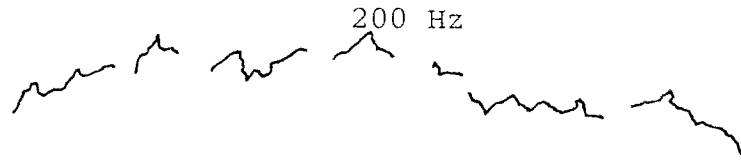
D'autres pauses plus brèves--de 57 cs et de 73 cs--viennent à la fin des vers 1377 et 1379; elles contribuent à l'établissement d'un patron rythmique régulier. L'apparition des pauses à des intervalles perceptiblement égaux (c'est-à-

dire en fin de chaque vers) pourrait évoquer la respiration, le battement du coeur d'un Alceste extrêmement passionné.

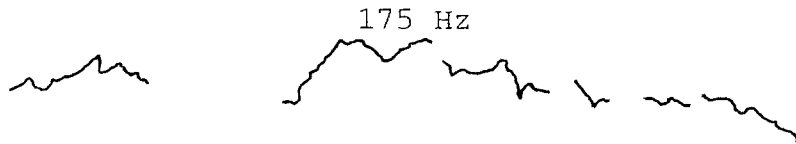
Etant situées, en outre, à la fin des alexandrins, ces pauses attirent l'attention sur les rimes: lâche-attache (vv. 1377-8); mépris-épris (vv. 1379-80), et, donc, sur les sonorités. Les pauses permettent ainsi à l'auditeur de ressentir le contraste entre une consonne constrictive chuintante [ʃ] (qui exprime, elle, la douceur, le souffle (Tatilon, 1976:74; Joubert, 1988:67), ou le chuchotement (Grammont, 1967:301)) et une combinaison sonore comportant les consonnes [p] (occlusive), [r] (vibrante), ainsi que la voyelle aigüe [i]. Par contraste à la chuintante, ce regroupement de sonorités suggère plutôt une certaine force, agressivité (Tatilon, 1976:74; Fónagy, 1979:87; Joubert, 1988:67), ou bien, selon Grammont (1967:205), un grincement ou un bruit aigre (surtout la combinaison [r] + [i]). La mise en relief des sonorités par les pauses évoque la contradiction d'Alceste: le contraste entre sa faiblesse / lâcheté, et sa colère / force.

Les vers 1381-86 correspondent à la deuxième étape de l'UNIVERS TROUBLÉ--la transgression. L'exploitation de l'intensité et de l'intonation suggère le déséquilibre de cette deuxième séquence narrative (voir Figure 10):

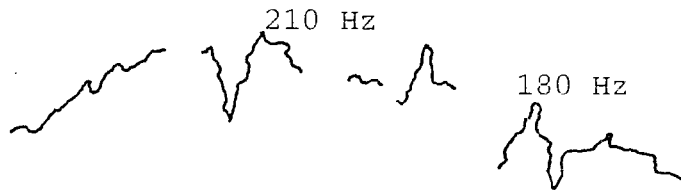
Fig. 10



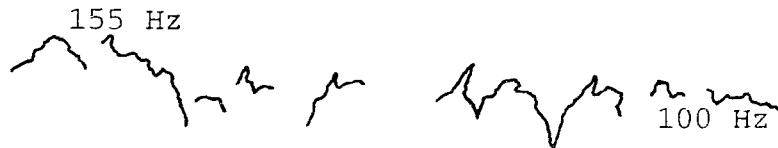
v. 1381 *Ah! que vous savez bien ici, contre moi-même, /* (f) [69 cs]



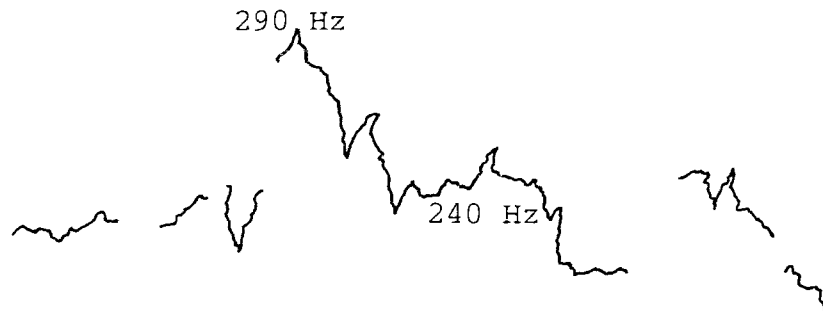
v. 1382 *Perfide, / vous servir de ma faiblesse extrême, /* [131 cs] (f) [135 cs]



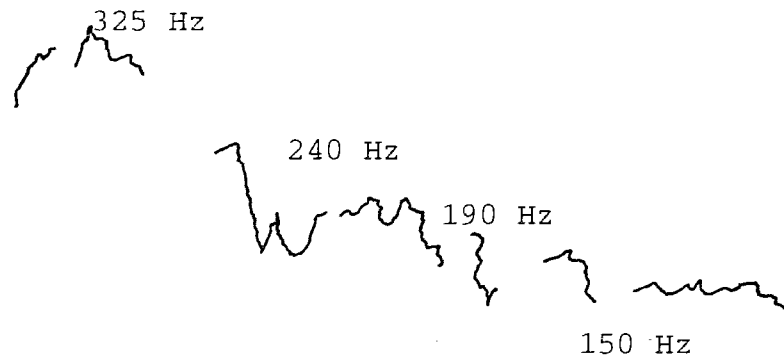
v. 1383 *Et ménager pour vous l'excès prodigieux* (f)



v. 1384 *De ce fatal amour né de vos traîtres yeux! /* (f) [225 cs]



(f) [139 cs]
v. 1385 Défendez-vous au moins d'un crime qui m'accable, /



(ff) [102 cs]
v. 1386 Et cessez d'affecter d'être envers moi coupable; /

Ces vers se caractérisent, comme le montrent les tracés acoustiques, par une augmentation de l'intensité sonore: elle passe de *forte* (vv. 1381-85) à *fortissimo* (v. 1386). Cette gradation d'intensité, ou bien *crescendo*, correspond à l'accroissement d'anxiété, de colère chez Alceste. Elle accompagne un patron de rimes plates qui contribue à cet effet d'un cumul émotif: même-extrême (aa); prodigieux-yeux (bb); accable-coupable (cc) (vv. 1381-86). L'état d'âme tellement bouleversé d'Alceste est confirmé par les réactions

subjectives des étudiants qui ont participé à notre expérience d'audition:

"revengeful"; "psychotic"; "pleading, but angry at the same time"; "very upset, sort of complaining"

Une gradation de fréquence fondamentale dans cette partie du monologue (parallèlement à l'augmentation de l'intensité), correspond à l'impression d'une courbe mélodique montante. Bien que le niveau moyen de fréquence ne monte que légèrement (elle passe de 200 Hz au vers 1381 à 240 Hz au vers 1386), les sommets, eux, passent de 200 Hz à 325 Hz. Cette montée importante du patron intonatif souligne le point culminant de l'argumentation passionnée d'Alceste, et contribue ainsi à la démarcation d'une séquence narrative déséquilibrée. A ce moment de l'"attaque," Alceste se démontre excessivement angoissé, désespéré. Une dégradation de fréquence au vers 1386: "Et cessez d'affecter d'être envers moi coupable" (de 325 Hz à 150 Hz), marque la fin de l'attaque et le début d'une séquence narrative plus équilibrée: Alceste se résigne à l'amour.

Les pauses jouent aussi un rôle phonostylistique important dans cette partie du monologue. Comme dans le segment précédant, Gérard Philippe supprime certaines des pauses virtuelles dans ce segment. L'absence d'une pause à la suite de l'exclamation "Ah!" et après le mot "ici" au vers 1381 crée l'effet d'une certaine continuité dans

l'argumentation passionnée d'Alceste. Par contre, la pause de 69 cs à la fin de ce vers--en plus de celle de 131 cs à la suite du mot "Perfide" au vers 1382--sert à isoler, et donc à mettre en relief cette accusation qui traduit l'extrême colère ressentie par Alceste.

L'absence, en outre, d'une pause entre les vers 1383 et 1384: "Et ménager pour vous l'excès prodigieux / De ce fatal amour né de vos traîtres yeux!" respecte l'enjambement de ces deux vers. L'auditeur peut ressentir, à l'écoute de ces vers, l'anxiété, la frustration culminante d'Alceste qui, chargé d'émotion, débite sa colère sans arrêts. Une pause relativement importante - de 225 cs - marque la fin du vers (1384), de la phrase, et de l'accusation. Cette pause, en plus de celles de 139 cs et 102 cs après les vers 1385-86: "Défendez-vous au moins d'un crime qui m'accable,/ Et cessez d'affecter d'être envers moi coupable;" servent à ralentir le discours d'Alceste, soulignant, comme le fait le déclin mélodique au vers 1386, le rétablissement de calme chez Alceste--hommes extrêmement amoureux.

Dans les quatre derniers vers du monologue (1387-90), le jeu de l'intensité, de l'intonation, et des pauses met en relief la séquence UNIVERS RÉTABLI (médiation + dénouement) (voir Figure 11).

L'intensité sonore et la fréquence fondamentale diminuent à travers ces quatre vers, l'intensité redevenant faible ou *piano*, et la fréquence passant de 200 à 100 Hz. Ces aspects suprasegmentaux créent l'effet d'un certain soulagement; à ce moment du monologue, Alceste éprouve de la tendresse envers Célimène. En abandonnant donc son principe de sincérité, Alceste propose à sa maîtresse au moins de feindre la fidélité.

Quant aux pauses, Gérard Philipe réalise seulement celles en fin de vers, bien que plusieurs soient indiquées par des signes textuelles de ponctuation. Ces pauses relativement marquées (de 163 cs, de 135 cs et de 155 cs respectivement) produisent un effet de lenteur--effet qui met en relief l'état d'âme plus équilibré d'Alceste qui, contrairement à sa vraie nature, devient à ce moment dramatique un calme raisonneur. La disposition des pauses à la fin des alexandrins, et, donc, à des intervalles égaux, renforce cet effet; la mise en relief des rimes crée une symétrie rythmique qui, reflète, elle, la stabilité émotionnelle, psychologique d'Alceste. Les pauses servent, en plus, à souligner le patron des rimes: innocent-consent; fidèle-telle, dont les consonnes constrictives [s] et [l] qui suggèrent "souffle" et "douceur" (Grammont, 1967:205, 298; Tatilon, 1976: 74; Joubert, 1988:67) sont mises en valeur, évoquant la tendresse d'Alceste à ce moment du monologue.

Comme le texte de Vigny, le monologue d'Alceste dans *Le Misanthrope* est un extrait de nature dramatique, raconté dans la perspective de "l'ici et maintenant." La performance du monologue est, comme celle de *La Mort du Loup*, fort dramatique: les variations d'intensité, d'intonation et des pauses correspondent aux oscillations émotives subies par Alceste--homme jaloux, coléreux, tendre et amoureux.

4.3 Conclusion

Les résultats obtenus de notre étude instrumentale éclairent la nature du style performatif de Gérard Philippe. En exploitant des mécanismes suprasegmentaux, cet acteur parvient à approfondir l'expérience du destinataire. Ces aspects de la performance mettent en relief, d'ailleurs, les macro-séquences narratives de la ligne dramatique principale.

Nos observations indiquent, en outre, que la nature du texte accomplit une fonction importante dans la manifestation de ce lien entre structure textuelle et production orale. Or, il paraît exister un rapport entre les qualités inhérentes du texte et les traits prosodiques réalisés par le sujet parlant. La forme canonique du sonnet de Hérédia et le point de vue antérieur de ce poème s'accordent avec le choix par Gérard Philippe d'un niveau d'intensité sonore et de fréquence fondamentale stable dans la performance. En revanche, le caractère plus dramatique des textes (extraits) de Vigny et de Molière est mis en relief par les variations

plus marquées des traits prosodiques. La perspective actuelle adoptée dans le monologue et dans certaines parties du passage de Vigny (vers 41-42, 53, 57-60) explique, donc, ces variations.

5. Conclusion

Le désir de la voix vive habite toute
poésie, en exil dans l'écriture..."
(Zumthor, 1983:160)

La perspective dans laquelle nous avons conçu cette thèse est celle de *l'oralité*. Comme plusieurs critiques littéraires, nous avons souligné que la performance d'un texte littéraire--poétique en particulier--prédomine quant à l'effet produit sur le destinataire de l'oeuvre; c'est la production orale qui rend un texte vivant, dynamique.

Nous avons voulu vérifier dans quelle mesure la performance orale épouse la structure textuelle chez un acteur du calibre de Gérard Philipe. Nous avons découvert que les traits suprasegmentaux de la production orale soulignent la structure d'ensemble du texte. Pour démontrer les mécanismes de ce rapport, nous avons comparé la structure narrative de trois genres poétiques divers--un sonnet (*Les Conquérants*), un poème narratif (*La Mort du Loup*, vv. 41-60) et un monologue dramatique (*Le Misanthrope*, Acte IV, scène iii. vv. 1371-90) avec d'abord les réactions impressionnistes des étudiants-cobayes face à la performance de ces textes, et ensuite avec l'analyse de certains aspects prosodiques réalisés par le sujet parlant (l'acteur Gérard Philipe).

Nous avons pu constater que la prosodie de la performance rend le texte accessible aux auditeurs ayant une compréhension restreinte du français. De nombreux étudiants-

sujets participant à une étude auditive ont perçu un déroulement temporel et/ou une thématique à l'écoute des trois textes. Cette compréhension est attribuable, comme nous l'avons démontré, à une exploitation des traits suprasegmentaux par le locuteur. Des effets phonostylistiques, certains, servent d'indices quant à la nature particulière du texte et de sa signification; ils permettent une compréhension plus complète de l'oeuvre que la lecture silencieuse du texte écrit.

Nous arrivons à ces conclusions ayant délimité d'abord, au chapitre deux, la structure narrative fondamentale de chaque texte représentant le corpus de notre travail. Le classement des macro-séquences narratives selon un modèle analytique unilinéaire (quinaire--trine--binaire), a souligné le déroulement temporel de la suite narrative--qu'elle traite d'un voyage sur mer (*Les Conquérants*), d'une chasse aux loups (*La Mort du Loup*), ou bien d'une transformation psychologique (*Le Misanthrope*). L'analyse structurale a éclairé, en plus, la force vectorielle déclenchant l'action ou le "faire" de chaque texte, le mobile donnant au texte sa cohérence, sa logique interne.

Les personnages peuplant le sonnet de Hérédia sont désireux d'aventure, d'ouverture vers un monde plus stimulant que celui de l'Espagne. Leur situation est ainsi, au début du poème, assez déséquilibrée (= UNIVERS TROUBLÉ: situation

initiale / AVANT). Pour rectifier cette instabilité initiale, pour réaliser leur grand rêve libérateur (rêve qui représente d'ailleurs la force vectorielle de l'action virtuelle), les hommes partent en voyage vers l'Orient (= UNIVERS TROUBLÉ: transgression / PENDANT). En plein voyage vers ce monde exotique (= UNIVERS RÉTABLI: médiation), les voyageurs, envisageant un avenir très favorable, atteignent enfin un état d'âme plus équilibré qu'avant le départ (= UNIVERS RÉTABLI: dénouement / APRÈS).

Dans le poème dramatique de Vigny, notre analyse structurale a mis en lumière deux attitudes fondamentales exprimées face au problème de l'inévitabilité de la mort-- celle des êtres humains et celle du loup. Les hommes désirent contrôler, manipuler le destin d'autrui (du loup, de la nature), tandis que le loup, animal noble et courageux, peut accepter son destin sans se plaindre (= UNIVERS TROUBLÉ: situation initiale / AVANT). Ces deux vouloirs représentent (UNIVERS TROUBLÉ: transgression / PENDANT): le meurtre du loup (= bien recherché des chasseurs), et la stoïque résignation à la mort (= bien recherché du loup). Cette mort enseigne aux hommes une leçon importante d'humilité devant la nature; les hommes se rendent compte qu'ils n'ont aucun droit de se croire supérieurs aux autres animaux (UNIVERS RÉTABLI / médiation + dénouement / APRÈS).

La force vectorielle qui provoque la conduite d'Alceste dans *Le Misanthrope*, par contre, est l'angoisse du doute dans sa liaison amoureuse avec Célimène (= UNIVERS TROUBLÉ: situation initiale / AVANT). Après une attaque verbale coléreuse, une accusation d'infidélité portée contre Célimène (= UNIVERS TROUBLÉ: transgression / PENDANT), Alceste propose tendrement à sa bien-aimée au moins de feindre la fidélité. En d'autres mots, il se résigne à l'idée d'infidélité (= UNIVERS RÉTABLI: médiation + dénouement / APRÈS).

Nous avons ensuite comparé la structure narrative de chaque texte du corpus avec la performance de ces textes par l'acteur Gérard Philippe. Notre analyse de la production orale a compris deux démarches principales: une étude impressionniste, subjective, et une étude plus objective, instrumentale des traits prosodiques réalisés par le sujet parlant.

La première démarche de notre analyse de la performance a consisté en une expérience auditive portée sur des étudiants universitaires (du premier cycle) non-avertis et n'ayant qu'une faible connaissance de la langue en question dans les textes du corpus (le français). En dépit de leur ignorance de ces textes (la plupart de nos auditeurs n'ont pas compris un seul mot de la performance), ces sujets ont démontré, tout de même, une bonne intuition de la ligne

dramatique principale. Ils ont discerné de la production orale une oscillation évidente entre des séquences narratives statiques / non-actionnelles (AVANT et APRÈS / UNIVERS RÉTABLI) et des séquences actionnelles, transformationnelles (PENDANT / UNIVERS TROUBLÉ).

Il paraît, en outre, que la nature du texte a joué un rôle important dans cette intuition. Le texte *La Mort du Loup* (vv. 41-60), un texte narratif, a suscité, par sa performance, un grand nombre de réactions décrivant la structure dramatique linéaire: les étudiants ont dégagé les divers moments du drame. La production orale des autres textes du corpus--le sonnet *Les Conquérants* de Hérédia et le monologue d'Alceste dans *Le Misanthrope*--a suscité des réactions mixtes: les commentaires impressionnistes notées à la performance de ces oeuvres mettent en relief ou bien un certain déroulement temporel, ou bien une thématique. Ces observations correspondent à l'univers davantage rêveur des textes de Hérédia et de Molière--c'est-à-dire, à la contemplation d'un monde exotique, d'une vie passionnante (*Les Conquérants*) et à la réflexion angoissée sur l'amour (*Le Misanthrope*).

Dans la deuxième étape de notre analyse de la production orale, nous avons exploré le niveau de la production, les aspects performatifs du sujet parlant. Une étude instrumentale / spectrographique des textes choisis

(enregistrés sur bande sonore) a fourni des représentations visuelles assez claires des traits suprasegmentaux réalisés. Nous avons découvert un lien entre les nuances des trois traits prosodiques--l'intensité sonore, l'intonation (les variations de la courbe et/ou du niveau de la fréquence fondamentale, mesurée en Hertz) et les pauses (leur durée relative mesurée en centisecondes, et leur correspondance ou non- correspondance avec les unités syntaxiques)--et la structure narrative du texte.

La réalisation de ces traits paraît pouvoir éclairer les étapes fondamentales de la structure textuelle sous-jacente. Comme les impressions subjectives notées par les étudiants à la performance des textes choisis, les faits suprasegmentaux enregistrés instrumentalement correspondent, eux aussi, à la ligne dramatique principale de ces textes. Nous concluons ainsi que ces paramètres prosodiques peuvent accomplir une fonction phonostylistique importante.

Nos observations indiquent, en outre, l'existence d'un lien entre la *nature* du texte et la réalisation des traits suprasegmentaux telle que celle-ci se manifeste dans notre étude instrumentale. Le sonnet *Les Conquérants* est le seul poème entier de notre corpus; il se caractérise par une certaine unité. Il est, en plus, le seul texte du corpus qui est raconté entièrement au passé; son point de vue est, ainsi, plus distant. Les aspects prosodiques d'une intensité

sonore stable et d'une courbe intonative plane, qui créent une impression de monotonie, correspondent à la structure canonique de ce sonnet et, dans ce cas-ci, à sa perspective antérieure.

Par contre, le drame des autres textes du corpus--*La Mort du Loup* (vv. 41-60) et le monologue d'Alceste dans *Le Misanthrope*--a lieu dans le présent, dans l'"ici et maintenant" (il faut quand-même noter que le texte de Vigny comporte certains passages descriptifs, racontés au passé: vv. 43-52, 54-56). Ces textes sont, d'ailleurs, de nature plus dramatique que le sonnet. Le texte de Vigny présente une chasse, une lutte, enfin beaucoup d'action, de suspense. Dans le monologue tiré du *Misanthrope*, Alceste subit des fluctuations émotives--il est hystérique et il est calme. Les variations plus extrêmes des faits suprasegmentaux--des niveaux d'intensité sonore et de fréquence fondamentale, et de la durée des pauses--évoquent la spontanéité, le concret du temps présent, en plus du caractère dramatique de ces textes.

Nous avons constaté, dès le départ, que le locuteur Gérard Philipe exploitait certains aspects performatifs. En étudiant les tracés acoustiques dégagés instrumentalement (par ordinateur), nous avons découvert en effet une réalisation particulièrement pertinente des traits suprasegmentaux (l'intensité sonore, l'intonation, et la

pause). Nous avons donc conclu que l'acteur avait voulu provoquer ainsi chez ses auditeurs certaines réactions émotives et une sensibilité aux thèmes développés dans le texte. La performance orale est, donc, une sorte d'accompagnement sonore au texte écrit.

Les trois textes obéissent aux notions classiques de mètre et de versification. L'expressivité des sons, la nature et la disposition des rimes, la syllabation servent à mettre en relief l'idée de surdétermination, de redondance-- traits clefs de tout langage poétique. Il s'agit là aussi des aspects phonématiques appartenant à l'axe paradigmatique du discours, l'axe de sélection, d'équivalence.

C'est, cependant, à l'axe syntagmatique du discours, l'axe de la combinaison, qu'appartiennent à la fois les aspects suprasegmentaux que nous venons d'étudier par une analyse spectrographique, ainsi que les étapes de l'algorithme narratif que révèle l'analyse structurale du récit. C'est à Jakobson que nous devons la formule célèbre: "La fonction poétique projette le principe d'équivalence de l'axe de la sélection sur l'axe de la combinaison" (1963:220).

Le rôle principal de la performance orale de la poésie tient, nous semble-t-il, à faire parcourir à l'auditeur le trajet inverse. La performance, les stratégies d'élocution se servant des traits prosodiques (intensité, intonation et

pauses) met en oeuvre les traits phonématiques (expressivité des sons et répétitions) perçus de façon impressionniste à l'écoute. De la création à la consommation de cette création, le cycle de la communication est, ainsi, complet.

L'expérience de la poésie phonique, ainsi que son échec, nous permet, cependant, d'affirmer que l'expressivité des sons est plus directement proportionnelle à la compétence de l'acteur plutôt qu'à sa valeur universelle. En d'autres termes, une poésie entièrement orale sans une partition soit écrite, soit idéologiquement canonique, est impensable. De même cependant, une poésie uniquement pour être lue, à la limite une poésie surtout pour être vue (la poésie concrète), nous paraît également incomplète. C'est la dimension orale qui donne à la poésie une voix, une vie. Nous nous accordons ainsi avec Zumthor: "Toute poésie aspire à se faire voix; à se faire, un jour, entendre...." (1983:160).

Or, il semble que cette voix, ce "dire" poétique est universelle, pouvant dépasser les limites de langues autres que le français. Ci-gît le point de départ d'une recherche digne d'exploration.

6. APPENDICE

Interprétations auditives: inventaire des commentaires recueillis

Lieu: S.F.U.

Date: automne/'92

Sujets: 30 étudiants des cours Français 100 et 101
(Introductory French 1 and 2)

Instructions: Please listen to each of the three recorded performances and comment on what you hear. Each performance will be played once.

(Cet appendice reproduit *verbatim* les commentaires des sujets)

6.1 *Les Conquérants*

6.1.1 Commentaires qui soulignent une structure narrative *binaire*

- emotional and intense, finally at the end we are left with a calm feeling
- strong, firm throughout the poem (his voice). Then in about the last two lines he quieters his voice, as if there was an end to something, possibly a description.
- very powerful tone throughout this poem. Maybe he's talking about some adventure? The end tapers down to a calmer mood.
- a war perhaps or something heroic. after: silence, reflection.
- steady, monotonous sounding voice; ending sounds somewhat softer, calmer.
- the man sounds intense, determined, tough; at the end he's less intense, more relaxed.
- dominating voice; confident. some kind of story or description. The ending seems to fade out (voice not as loud, especially around the last line or so)
- sounds like someone is a leader; the poem might be telling about a battle, the ending gets quieter, as if the battle is over.
- thunderous voice --boom boom boom; louder then quieter; strong then weaker; forceful then more wavering.
- commanding voice, becomes calmer near the end of the poem.
- demanding, harsh, then more mysterious; telling a ghost story / folk story.

6.1.2 Commentaires qui reflètent la *thématique* du texte

- very motivated, devoted tone; authoritative, forceful, heroic.
- poetic descriptions of life and beauty. Someone with an optimistic view. It sounded happy and romantic.
- This passage sounds powerful and historical.
- admiration of some objects in nature; awe
- This sounds like a lot of steady thought. Almost like he was casting a spell, or using other mind powers. Perhaps a seance or something.
- something about a war, a battle; describing what it's like to live at that time; someone is in charge.
- Dramatic, telling some kind of story; talking about some monster.
- serious speech. monotonous voice; mysterious.
- sounds like a description of some kind of adventure or experience.
- sounded like a speech. Maybe describing something that happened ex. during a war, a soldier's diary or something.
- He is telling about an experience he went through; his voice is sure of what he is saying. Positive feeling from this sonnet.
- some incredible awe-inspiring structure--possibly the Eiffel Tower or something like that.
- sounds like he is telling a story and is trying to bring out a sense of mystery and excitement.
- Pride, nationalistic? thrust, military? Glory, Trying to inspire.
- strength, confidence, optimism
- sounds like he is giving a speech or commands.
- mysterious, reminds me of "The Rime of the Ancient Mariner"
- Determination, solemnity, sadness; almost ode-like quality.
- feeling of pride, confidence; exploration; some great event is happening; seems consistent throughout: emotions, voice tone.

6.2 *La Mort du Loup* (vv. 41-60)

6.2.1 Commentaires qui soulignent une structure narrative trine

-Telling a story; start-climax-sad ending

-I have next to no idea what this text was about. A fox and a dog or something like that. It sounded like a mystery story, and the text that we heard was the pre-climax, climax, and post-climax of the story. It was a captivating voice even though I didn't understand it.

-It definitely sounded evil but started as being very descriptive. To me it sounded as describing a murder of an enemy and then carrying it out. The voice became louder as this took place--very fast moving and angry. The end sounded like regret, or something was ending or over (slow, silent talking).

-The way the person is speaking it sounds like the person is scary, maybe a horror. Starts slow and quiet and moves faster and louder and quiets down again. When it moves faster it feels like that is the climax of the poem.

-scary, suspense... 3 parts: suspense-climax-conclusion.

-It's something sinister, mysterious. It starts off low, climaxes and then tapers down to a quiet mood. Exciting.

-Beginning makes me feel suspenseful, tense. Person reading seems to be getting angry. Calms down; seems mysterious.

-loud whisper, crescendo, climax-very loud; decrescendo, loud whisper, softer, soft.

-At first he is calm, then his voice builds to a climax and then gradually falls into a melancholy state.

-dramatic, building suspense, quickening speed of speech makes you feel like something important is happening
dramatic pauses for effect
slowly says end of poem for a deep understanding with lots of pauses.

-mysterious, then loud and almost scary (disturbing), then back to mysterious whisper, calm

-speed: began more slowly...sped up to a climactic point...Then back to slow; as action increased, the reader's voice showed more excitement, emotion. mood: I see darkness, grays, browns

-mysterious, excited, angry, calm down, falling asleep.

-Beginning creates anxiety, fear inducing suspense takes us to a climax; end: hypnotic sleepy...brings us back down.

-calm-- angry, very intense (a crescendo in music), quiet again; calming, could go to sleep by it, like he's feeling sorry for the previous outrage; like the storm and then the aftermath.

-starts off calm-whisper (scary), peaks-voice stronger; calms down again-sounds tired.

6.2.2 Commentaires qui soulignent une structure narrative *binaire*

-sadness after excitement; could be dying

-1st part: passionate with fervor-anger; 2nd part: reflective with grave concern over the state of one's soul.

-anger, explosive anger with a climactic ending; thinking...thoughtful reserved anger, depression...regret

-The impression I got at first was that he was fearful of something. His voice shook and it was loud and intense. It almost felt like he was yelling at something in fear, then his voice quieted like the fear was still there but he had lowered his voice to hide from it...

-Harsh, fast-fierce, something bad happening. Quiet, calm period. Upsetting at first but then he must have been thinking to himself. Whatever happened was meaningful.

-Build up of emotion, pain, forceful then the aftermath--silence, death.

-It was very passionate, although I didn't understand the words; there was an obvious building of climax by use of voice and speed and after it just falls off to a soft resolution. Whatever the conflict was, its presence was obvious.

-building climax then sudden anti-climax; the reader sounds troubled and upset.

-a lot of action and emotion happening; poem contains a lot of fear, sinister action, violence: storm happening? trembling, becomes less emotional, more toned down, more relaxing. Poem goes from high fearful exciting emotion to a relaxing, relieved emotion.

-excitement, anger; sorrow, depression: The poet sounds exciting at first, later sorrow and depression

-The poem is about something very scary and exhilarating. The animals can even feel it, everything climaxes but then it slows down back to a somewhat calm mood.

6.2.3 Commentaires qui reflètent la *thématique* du texte

-trying to scare people; excitement in voice; trying to present eerie atmosphere, perhaps this poem told of a death

-spooky feeling, scary, even though I don't understand what he's saying. get the feeling of death-the slowness, quietness.

-sounds macabre / mysterious; sounds as if someone may have died, he's getting old? regret.

6.3 *Le Misanthrope*

6.3.1 Commentaires qui soulignent une structure narrative *trine*

-Sounds like someone is wondering about something, making justifications for something. He is calm and he gets upset and he calms himself down again. Love.

-whispers, trying to keep secret. Sounds sexual, he climaxed; then sounds guilty, regret.

-sounds like this man is very troubled at first. He gets really angry at something or someone then at the end he seems to calm down.

- desperation, sad; anger; intense sadness

-starts of normal, voice then gets louder (mad) and then sounds sad (regretful)

-fear, nervous uncertain voice tone, becomes louder, more emotion-sadness or anger perhaps--a death or a failure; near the end it becomes relieved, out of energy, drained; resolution or conclusion of some sort.

-sickly voice / voice of dying man, quiet / hoarse; raised voice, rallies himself; returns to first voice but is even more quiet/peaceful, fades away = loss of strength.

6.3.2 Commentaires qui soulignent une structure narrative *binaire*

-In the poem, the poet goes through a change from calm to much more intense. It is easy to notice this through the voice change which takes place midway through the excerpt.

-scared at first,..upset; then very upset, sort of complaining; pain.

-sad; perhaps he is trying to tell a story, expresses his problem; seems like he's whispering at the beginning then raises his voice to disagrees with something.

-sad; then psychotic. intonation. the narrator is speaking as if someone has died and he's in disbelief.

-sounds like he's describing something passionately, then shouts out like he's talking to God or explaining something to himself or forgiving himself.

-Sounds like this gentleman is desperately in love at first and is expressing his passion either to his love or to himself in thought. Towards the end he sounds like is making a desperate plea to obtain the love he so richly desires...

-mood--confused, anxious; later--defiance, reflective.

-1st part-introspective: fear-worry-sarcasm?; 2nd part-accusing? tone control, sugary to someone; left with an uneasy feeling.

-The first part is sort of dreamy. The last part sounds like a desperation plea, very uneasy feeling.

6.3.3 Commentaires qui reflètent la *thématique* du texte

-He is trying to get someone to listen to him. It's almost as if he's pleading, but angry at the same time.

-Sounded like a sad love story. The man was guilty of something. Regret.

-mellow sound. sounds like he is in love and has been dumped and is telling a story about his love.

-sounds like he's talking during sex-hot and bothered, pleading to whoever he's speaking to.

-The man is either in heat or genuinely in love. It would appear that he is reckoning with something in life that must be addressed immediately. It sounded passionate and tense.

-emotions: sadness, confusion, desolation perhaps frustration (If I could understand more) There is an empathy in his voice.

-expressing emotions of love, feelings; perhaps a note of sadness in his voice.

-sounds weak, someone miserable, alone because of love (heartbroken); dramatic feeling.

-This reminds me of some Shakespearean Soliloquy-a kind of emotional monologue about some important but difficult decision he has to make, or about some bitter injustice he has been done. A kind of "Oh, poor me" kind of speech.

-The poet seems resentful and upset. Throughout the poem anger and remorse is present. It almost seems as he is going to cry.

-It seemed like the man was sorting ideas out in his mind. Like a plan of action for revenge. It was almost sad, and a bit of anger and confusion. This person doesn't sound very relaxed in his thoughts.

-seems like a guy is trying to talk romantic: showing his affection and love for something; breaking down for the love of something. talking about a woman in his past.

-whisper, in love; desperate, a problem- tension, something not right; fear, anxiety, explosion of feeling that need be heart, upset feeling, doubtful, skeptical.

-soliloquy - in love with someone, questioning what to do. Upset, perhaps wife cheated on him. Very hurt inside, revengeful.

7. BIBLIOGRAPHIE

Oeuvres originales

- Hérédia, J.-M. 1989. "Les Conquérants." Dans *Les Trophées*. Paris: Lattès, 119.
- Molière, J. B. 1956. "Le Misanthrope." Dans *Oeuvres complètes II*, M. Rat, réd., Paris: La Pléiade, Gallimard, 41-110.
- Vigny, A. de 1948. "La Mort du Loup." Dans *Poésies complètes*, A. Dorchain, réd., Paris: Garnier Frères, 152-154.

Oeuvres citées et oeuvres consultées

- Adam, J.-M. 1985. *Le Texte narratif*. Poitiers: Nathan.
- Angué, F. 1964. *Molière, Le Misanthrope*. Paris: Bordas.
- Aragon, L. 1979. *Chroniques de la pluie et du beau temps*. Paris: Les Éditions Français Réunis.
- Austin, J. L. 1970. *Quand dire c'est faire*. Paris: Seuil.
- Balpe, J. P. 1980. *Lire la poésie*. Paris: Armand Colin.
- Barrière, P. 1929. *Alfred de Vigny*. Paris: Eugène Figuière.
- Beigbeder, M. 1959. *Le Théâtre en France depuis la libération*. Paris: Bordas.
- Berrong, R. M. 1983. "The image of the hero and the function of the poet in Hérédia's *Les Trophées*." *Nineteenth Century French Studies*, 11 (3/4):278-284.
- Bonnefoy, G. 1971. *La Pensée religieuse et morale d'Alfred de Vigny*. Genève: Slatkine Rep.
- Campbell, P. 1967. *The Speaking and the Speakers of Literature*. Belmont: Dickenson.
- Cane, M. 1953. *Making a Poem*. New York: Harcourt, Brace and World.
- Carton, F. 1974. *Introduction à la phonétique du français*. Paris: Bordas.

- Castex, P. G. 1968. *Les Destinées d'Alfred de Vigny*. Paris: S.E.D.E.S.
- Ciardi, J. 1959. *How Does a Poem Mean?* Boston: Houghton Mifflin.
- Combe, D. 1989. *Poésie et récit: Une Rhétorique des genres*. Paris: J. Corti.
- Crystal, D. et Davy, D. 1969. *Investigating English Style*. Bloomington et Londres: Longman.
- Dénomme, R. T. 1972. *The French Parnassian Poets*. Carbondal et Edwardsville: Southern Illinois Univ. Press.
- Dorson, R. M. 1960. "Oral Styles of American Folk Narrators." Dans *Style in Language*. T. A. Seboek, réd. Cambridge: M.I.T. Press, 27-51.
- Doumic, R. 1930. *Le Misanthrope de Molière*. Paris: Mellottée.
- Drommel, R. H. 1980. "Towards a subcategorization of speech pauses." Dans *Temporal Variables in Speech, Studies in Honour of Frieda Goldman-Eisler*. H. W. Dechert et M. Raupach, réd. Paris et New York: La Haye: Mouton, 227-238.
- Eigeldinger, M. 1965. *Alfred de Vigny*. Paris: Seghers.
- Estève, E. 1923. *Alfred de Vigny. Sa Pensée et son art*. Paris: Garnier Frères.
- Fant, G. 1973. *Speech Sounds and Features*. Cambridge: MIT Press.
- Fayolle, A. 1959. "A propos de 'La Mort du loup.'" *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 4:530-531.
- Finnegan, R. 1977. *Oral Poetry. Its Nature, Significance and Social Context*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Fónagy, I. 1979. *La Métaphore en phonétique*. *Studia Phonetica*, 16, Montréal-Paris-Bruxelles: Didier.
- 1983. *La Vive voix. Essais de Psycho-phonétique*. Paris: Payot.
- Fry, D. B. 1979. *The Physics of Speech*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Geiger, D. 1963. *The Sound, Sense and Performance of Literature*. Glenview, Illinois: Scott, Foresman & Co.
- Godoy, A. 1955. "José-Maria de Hérédia." *La Revue des Deux Mondes*, 21: 80-86.
- Grammont, M. 1967. *Le Vers français, ses moyens d'expression, son harmonie*. Paris: Delagrave.
- Grosjean, F. 1980. "Linguistic structures and performance structures: studies in pause distribution." Dans *Temporal Variables in Speech. Studies in Honour of Frieda Goldman-Eisler*, H. W. Dechert et M. Raupach, réd. La Haye: Mouton, 91-106.
- Guicharnaud, J. 1963. *Molière. Une Aventure théâtrale*. Paris: Gallimard.
- Guiraud, P. 1963. *La stylistique*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Hall, H. G. 1984. "The Literary Context of *Le Misanthrope*." Dans *Comedy in Context: Essays on Molière*. Mississippi: Univ. Press of Mississippi, 178-222.
- Harms, A. 1975. *José-Maria de Hérédia*. Boston: Twayne.
- Ibrovac, M. 1923. *José-Maria de Hérédia: sa vie, son oeuvre*. Paris: Les Presses Françaises.
- Ince, W. N. 1979a. *Hérédia*. London: The Athlone Press.
- Ince, W. N. réd. 1979b. *José-Maria de Hérédia. Les Trophées*. London: The Athlone Press.
- Jakobson, R. 1963. *Essais de linguistique générale*. Paris: Éditions de Minuit.
- 1976. *Six Leçons sur le son et le sens*. Paris: Éditions de Minuit.
- Jasinski, R. 1963. *Molière et Le Misanthrope*. Paris: Nizet.
- Jomaron, J. de 1989. *Le Théâtre en France, 2 de la révolution à nos jours*. Paris: Armand Colin.
- Joubert, J.-L. 1988. *La poésie*. Paris: Armand Colin
- Kermanac'h, V. 1980. "Le Misanthrope." Dans *Molière ou la double tentation*. Paris: Galilée, 85-116.
- Knutson, H. C. 1976. "Irony: Beyond the Comic Myth." Dans *Molière An Archetypal Approach*. Toronto: Univ. of Toronto Press, 165-166.

- Ladefoged, P. 1982. *A Course in Phonetics*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, Inc.
- Lanson, G. 1952. *Histoire de la littérature française*. Paris: Hachette.
- Léon, P. R. et Martin, P. L. 1969. *Prolégomènes à l'étude des structures intonatives*. *Studia Phonética*, 2. Montréal-Paris-Bruxelles: Didier.
- Léon, P. R. 1970. "Systématique des fonctions expressives de l'intonation." Dans *Prosodic Feature Analysis / Analyse des faits prosodiques*, *Studia Phonética*, 3. P.R. Léon, G. Faure, A. Rigaut, réd. Montréal-Paris-Bruxelles: Didier, 57-72.
- Léon, P. R. 1971. "Principes et méthodes en phonostylistique" Dans *Essais de Phonostylistique*, *Studia Phonética* 4, Montréal-Paris-Bruxelles: Didier, 3-12.
- Lewis, D. W. P. 1986-87. "Review of Hérédia, José-Maria de, *Oeuvres poétiques complètes vol 1, 'Les Trophées'* Édition critique par Simon Delaty." Dans *Nineteenth Century French Studies*, 15 (1/2): 201-204.
- Lieberman, P. 1977. *Speech Physiology and Acoustic Phonetics: An Introduction*. New York: Macmillan.
- Malmberg, B. 1966. *La phonétique*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Malmberg, B. 1972. *Phonétique française*. Malmo, Suède: Hermods
- Marouzeau, J. 1963. *Précis de stylistique française*. Paris: Masson et Cie.
- Moreau, P. 1946. *Les Destinées d'Alfred de Vigny*. Paris: S.F.E.L.T.
- Oliver, D. 1989. *Poetry and Narrative in Performance*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire et Londres: Macmillan.
- Ong, W. 1982. *Orality and Literacy*. Londres et New York: Methuen.
- Paraf, P. 1978. "Vigny devant l'homme et devant dieu." *Europe*, 589: 96-100.

- Queneau, R. 1965. *Batons, chiffres et lettres*. Paris: Gallimard.
- Rudler, G., réd. 1972. *Molière Le Misanthrope*. Oxford: Basil Blackwell.
- Saulnier, V. L. 1967. *Alfred de Vigny. Les Destinées*. Genève: Droz; Paris: Minard.
- Simon, A. 1970. *Dictionnaire du théâtre français contemporain*. Paris: Larousse.
- Stankiewicz, E. 1960. "Linguistics and the Study of Poetic Language." Dans *Style in Language*. T. A. Sebeok, réd. Cambridge: M.I.T. Press, 69-81.
- Sungolowsky, J. 1968. *Alfred de Vigny et le dix-huitième siècle*. Paris: Nizet.
- Szertics, S. 1975. *L'Héritage espagnol de José-Maria de Hérédia*. Paris: Klincksieck.
- Tatilon, C. 1976. *Sonorités et texte poétique*. Montréal-Paris-Bruxelles: Didier.
- Tomatis, A. 1963. *L'Oreille et le langage*. Paris: Seuil.
- Troubetzkoy, N.S. 1964. *Principes de phonologie*. Paris: Klincksieck.
- Truax, B. 1978. *The World Soundscape Project's Handbook for Acoustic Ecology*. Vancouver: A.R.C. Publications.
- 1984. *Acoustic Communication*. New Jersey: Ablex Publishing Corporation.
- Ubersfeld, A. 1982. *Lire le théâtre*. Paris: Éditions Sociales.
- Valéry, P. 1957. "De la diction des vers." Dans *Oeuvres II*. Paris: La Pléiade, 1253-59.
- Whitridge, A. 1933. *Alfred de Vigny*. New York: Oxford University Press.
- Whitton, D. 1991. *Molière. Le Misanthrope*. Glasgow: Univ. of Glasgow French and German Publications.
- Zumthor, P. 1983. *Introduction à la poésie orale*. Paris: Seuil.