

Université de Montréal

L'Herbier du souffleur
Critique phonostylistique de la prolation dramatique

par

Sébastien Ruffo

Département d'études françaises

Faculté des études supérieures

Doctorat

© Sébastien Ruffo, 2002



PQ
35
U54
2003
v.023

Direction des bibliothèques

AVIS

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

NOTICE

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Cette thèse intitulée :

L'Herbier du souffleur

Critique phonostylistique de la prolation dramatique

Présentée par :

Sébastien Ruffo

a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes :

Présidente-rapporteuse : Andrea Oberhuber

Directeur de recherche : Bernard Dupriez

Membre du jury : Richard Patry

Examinatrice externe : Josette Féral (UQAM)

Thèse acceptée le :

30/09/03

Résumés

i

English

Keywords : acting, intonation, Depardieu (Gérard), elocution, motion picture, performing arts, reader-response criticism, theatre, theatre audiences, Belmondo (Jean-Paul).

In a play or in a movie, the performance of the actor constitutes a complex work of art whose most important parameters are efficiently recorded by a multimedia computer. Among those stands the character's phonostylistics, i.e. the artisanship of his voice, including pitch, contour, accent, rhythm and the various nuances due to other articulatory or laryngeal particulars. This thesis establishes the phonostylistic criticism of the dramatic character as a theory as well as a method for explaining this aspect of the performance.

Based on pragmatic and linguistic semantics, the theoretical frame here developed describes intonation in its context of production (discourse, gesture, music, camera, etc.) and of reception (the spectator's cognitive frames). In addition, intonation confers a style to the character's emotions, attitudes and attributes : hence, the theory also analyzes the structure of the character as it takes shape through the scenes and roles that significantly integrate the phonostylistic devices encountered.

This comparative study looks at four performances of Edmond Rostand's *Cyrano de Bergerac* : a movie with Gérard Depardieu, a teletheatre with Jean-Paul Belmondo and two theatre archive videos with Pierre Lebeau and Guy Nadon. Although it keeps an exegetical scope, the methodology prepares for the literary commentary by gathering spectator-response information. The content analysis of a dozen in-depth one-to-one interviews with actors and spectators provides the data for a multimedia multiple-choice questionnaire that we administered to some 350 young Montrealers. The survey reveals the cultural dimension of the reception of intonation, which we propose to explain through the analysis of the different personas each group expects from the characters. An example of this is how, for Lebeau, the

Quebécois chose answers compatible with a Werther-type Cyrano, whilst the others ii were attracted by Nero-type answers. The analysis also shows the orchestration of intonation amongst other communication channels, as is the case with the contrapuntal use of voice, gesture and words in the sober *panache* style of Depardieu.

In conclusion, the research suggests that the actor's intonation gives to the character a style that the audience then receives through the filter culture-determined archetypes.

Français

Mots-clés : art dramatique, art de l'acteur, Belmondo (Jean-Paul), cinéma, Depardieu (Gérard), esthétique de la réception, intonation, parole, prosodie, théâtre.

Filmée, la performance d'un acteur de théâtre ou de cinéma est une œuvre complexe, dont l'ordinateur multimédia enregistre les dimensions les plus importantes et, en particulier, la phonostylistique — c'est-à-dire le travail de la voix, d'abord dans ses intonations, qu'il s'agisse de prosodie ou d'accentuation, ensuite dans ses timbres, ses modes articulatoires ou laryngiens. Cette thèse établit la critique phonostylistique de la prolation dramatique en tant que théorie et en tant que méthode d'explication de cet aspect du texte performanciel.

Déterminé par la pragmatique et par la sémantique linguistique, le cadre théorique développé décrit l'intonation dans son contexte de production (discours, geste, musique, caméra, etc.) et de réception (schèmes d'attente des spectateurs). D'autre part, l'intonation donne un style aux émotions, aux attitudes, aux caractéristiques du personnage : la théorie analyse donc aussi la structure du personnage dans le déroulement des scènes et des rôles où s'intègrent les phonostylèmes repérés.

Comparatiste, la recherche rapproche quatre interprétations du *Cyrano de Bergerac* d'Edmond Rostand : de Gérard Depardieu (cinéma), Jean-Paul Belmondo

(téléthéâtre), Pierre Lebeau et Guy Nadon (vidéo d'archive). Si la visée demeure iii exégétique, la méthodologie appuie la pratique du commentaire littéraire sur une enquête préalable portant sur la réception des performances. L'analyse de contenu d'une dizaine d'entrevues a préparé l'élaboration de questionnaires multimédia à choix multiples présentés ensuite à plus de 350 jeunes Montréalais. L'analyse statistique du sondage révèle la dimension culturelle de la réception de l'intonation, qui s'explique par une analyse des rôles que chaque sous-groupe semble attendre des personnages. Par exemple, chez Lebeau, les Québécois cherchent un Cyrano compatible avec l'archétype de Werther, mais les autres, de Néron. Cette casuistique montre que l'intonation se combine aux autres canaux, par exemple dans le cas du style d'Artagnan de Depardieu, où panache et retenue se déploient en contrepoint dans la voix, les gestes et les mots.

En conclusion, la recherche suggère que, par sa voix, le comédien confère à son personnage un style que les spectateurs accueillent cependant en fonction d'archétypes qui diffèrent selon les cultures.

Remerciements

iv

Cristina, M. Dupriez, le Syndicat des Chargés de cours, le Département des Études françaises, la Faculté des Études supérieures.

Aux voix chères qui se sont tues.

Table des matières

vi

Table des matières	vi
Liste des tableaux	xi
Liste des figures	xii
INTRODUCTION	13
THÉORIES ET MÉTHODES	17
Présentation de l'objet d'étude	17
La prolation comme objet de connaissance	17
Choix du corpus et des outils informatiques	17
Possibilité d'une interprétation impressionniste	19
Connaître par l'oreille, traduire par le discours	23
Procédures objectivantes.....	31
Possibilité d'une herméneutique de la prolation	36
Situation épistémologique.....	36
Textualité de l'objet.....	40
Style et intentionnalité	42
Remarque sur l'avis du comédien	43
Descriptions théoriques	47
Descriptions pré-sémantiques de l'intonation	47
Avancées récentes.....	47
Définitions de l'intonation.....	50
Microprosodie selon Rossi et Di Cristo	52
Règles prosotactiques.....	53
Règles mélotactiques	57
Conclusion sur les règles prosotactiques et mélotactiques.....	60
Unités prosodiques.....	61
Niveaux intonatifs et patrons de base.....	61
Courbes et points-clés chez Rossi	64
Mérismes et intonèmes.....	65
Morphèmes et syntagmes intonatifs.....	66
Nouvelles propositions concernant l'intonème	68

Parallèle avec Martinet.....	68	vii
Le sens selon Benveniste	70	
Définition de l'intonème.....	72	
Discussion de la segmentation à l'échelle de l'intonème	73	
De la sémantique à la stylistique : hypothèses théoriques sur le fonctionnement cognitif de l'intonation.....	76	
L'espace tropologique fondamental	76	
La première articulation en question.....	76	
Convergences à propos d'un lieu du trope.....	77	
Démarche stylistique ou démarche sémantique ?	80	
Une priorité méthodologique ?.....	80	
Rigidité relative des structures	82	
Adoption du phonostylème	85	
Cognition empirique	85	
L'expérience sémiotisable	85	
Cadres formels, scènes empiriques	86	
L'intonation et les autres canaux.....	89	
Complémentarité des canaux	89	
Hiérarchie des canaux	91	
Structure connotative de l'intonation	93	
La connotation selon Catherine Kerbrat-Orecchioni.....	93	
Contextes langagiers, contextes empiriques.....	94	
Trois cas de figure entre la scène, le cadre et l'intonation.....	94	
Référents empiriques, expérience intime et formes expressives	95	
Motivation du phonostylème : la scène du corps.....	102	
Perspective psychogénétique	102	
Perspective psychanalytique	104	
Les désignations descriptives	107	
La proéminence	107	
L'accent oxytonique et l'accentuation expressive.....	108	
Accent et rythme	110	
L'accent "circonflexe"	113	
Règles prédictives	114	
Fonctions de l'intonation.....	115	
Deux théories fonctionnalistes, une difficulté.....	115	
Deux fonctionnalismes différents	117	
Défaut des modélisations pour les analyses de prolations.....	119	

Fonction et intention	120	viii
Étiquettes des patrons de base	121	
Attitudes et émotions circonscrites	124	
Phonostyles complexes	125	
Développement d'une méthode herméneutique pour la phonostylistique.....	128	
Histoire et phonostylistique	128	
Un thème littéraire	128	
La prolotion dramatique comme tradition pratique.....	130	
Possibilité d'une histoire grâce aux enregistrements d'époque.....	131	
De la pragmatique du drame à une poétique de la parole ?.....	132	
Approches comparatistes	134	
Un comédien, plusieurs personnages	134	
Plusieurs hypothèses de prolations, un texte.....	144	
Un personnage, plusieurs comédiens	156	
ÉCOUTES DE <i>CYRANO DE BERGERAC</i>.....	158	
Polysémie et polémique : introduction aux écoutes de <i>Cyrano</i>	158	
Préparation du sondage.....	162	
Questionnaire provisoire.....	162	
Critères explicites guidant l'écoute dirigée.....	162	
Préparation de la liste d'extraits choisis.....	163	
Analyses préalables	164	
Forme des questions provisoires.....	164	
Questions ouvertes.....	165	
Paraphrases vocales	166	
Pastiches explicatifs.....	166	
Récits explicatifs.....	167	
Analyses componentielles.....	168	
Questionnaires définitifs.....	170	
Forme des questionnaires définitifs	170	
Les consignes aux répondants.....	171	
Informations concernant les personnages importants	171	
Consignes.....	172	
Les trois questionnaires	174	
Population sondée.....	175	

Variables statistiques pour l'analyse des résultats du sondage	177	ix
Les réponses très populaires	177	
Les réponses moins populaires	182	
Des feuilles-réponses qui se ressemblent.....	183	
Évaluer la justesse des réponses	184	
Le niveau des questions	187	
Le niveau d'un choix de réponse.....	187	
Différents niveaux selon différents sous-groupes	188	
L'indice de Cronbach	189	
Explication de l'indice "alpha" de Cronbach.....	189	
Discussion des Cronbach obtenus.....	190	
La discriminance d'un choix de réponse.....	191	
Structures de la perception de l'intonation	194	
Le lieu et la teneur des structures	194	
La similitude statistique des choix de réponse comme critère de synthèse des résultats.....	195	
Les données chiffrées comme critères de synthèse des résultats	201	
Tri par comédien incarnant Cyrano et par sous-groupe de répondants	201	
Haute difficulté chez les Québécois.....	201	
Différence de niveau selon le comédien	203	
Contextes et points de vue : premiers classements supplémentaires des choix de réponse.	204	
Différentes scènes de la pièce	204	
Aspects de la situation de communication	205	
Enjeux de l'échange vu comme un combat	205	
Le rôle comme structure de la perception.....	208	
Réponses mentionnant l'humour.....	208	
Les réponses mentionnant l'humour et l'ensemble du sondage	208	
Moyennes par acteur	209	
Moyennes par sous-groupe et par acteur.....	210	
Par ordre de choix	211	
Réponses impliquant l'humour et cotes d'évaluation	214	
Implications théoriques de l'évaluation par cotes	219	
Subjectivité de la démarche	219	
Constituants de l'humour : signification pragmatique des phonostylèmes.....	220	
Les dimensions du rôle	221	
Cognition intuitive des rôles	221	
La fréquence d'un rôle.....	222	
Le rôle comme élément d'une rencontre	223	

Le rôle comme élément d'une personnalité	229	x
Envergure des rôles	232	
Fréquence et envergure minimales	233	
Comparaison de quatre rôles de Cyrano	239	
Mélange des genres, mélange des rôles	239	
Justification des quatre noms de rôle	240	
Le rôle de d'Artagnan	244	
Depardieu, le plus d'Artagnan	244	
Belmondo, peu d'Artagnan	248	
Phonostyle de d'Artagnan chez Depardieu	249	
Le rôle d'Arlequin	262	
Le rire "facile" de Belmondo	262	
L'alternative de Werther ou de Néron	276	
Le rôle de Werther	278	
Le rôle de Néron	284	
Structures d'attente et provenance des sous-groupes	309	
 CONCLUSION	311	
 Ouvrages cités ou mentionnés	317	
 INDEX DES NOMS PROPRES ET DES CONCEPTS	325	
 ANNEXES	331	

Liste des tableaux

xi

TABLEAU 1, FO INTRINSÈQUES (PRÉDICTIONS) DES VOYELLES DU FRANÇAIS SELON DI CRISTO	54
TABLEAU 2, FACTEURS DE PONDÉRATION DE L'INTENSITÉ SPÉCIFIQUE	55
TABLEAU 3, QUATRE QCM PROVISOIRES	165
TABLEAU 4, INDICES DE CRONBACH	190
TABLEAU 5, MOYENNES DES CRONBACH PAR QUESTIONNAIRE	190
TABLEAU 6, NIVEAU MOYEN DES MEILLEURES RÉPONSES	201
TABLEAU 7, NIVEAU ET DISCRIMINANCE DES RÉPONSES MENTIONNANT L'HUMOUR	208
TABLEAU 8, STATISTIQUES DES RÉPONSES MENTIONNANT L'HUMOUR, PAR ACTEUR	209
TABLEAU 9, NIVEAU ET DISCRIMINANCE DES RÉPONSES MENTIONNANT L'HUMOUR, PAR SOUS-GROUPE	210
TABLEAU 10, STATISTIQUES DES RÉPONSES MENTIONNANT L'HUMOUR, PAR SOUS- GROUPE ET PAR ACTEUR	210
TABLEAU 11, STATISTIQUES DES RÉPONSES MENTIONNANT L'HUMOUR, PAR ORDRE DE CHOIX	212
TABLEAU 12, STATISTIQUES DES RÉPONSES MENTIONNANT L'HUMOUR, PAR ORDRE DE CHOIX ET PAR SOUS-GROUPE	213
TABLEAU 13, COTES "D'ARTAGNAN", SOUS-GROUPE DES QUÉBÉCOIS	245
TABLEAU 14, COTES "ARLEQUIN", SOUS-GROUPE DES QUÉBÉCOIS	263
TABLEAU 15, COTES "ARLEQUIN", SOUS-GROUPE DES AUTRES	266
TABLEAU 16, COTES "ARLEQUIN", SOUS-GROUPE DES QUÉBÉCOIS	267
TABLEAU 17, COTES "D'ARTAGNAN", SOUS-GROUPE DES AUTRES	274
TABLEAU 18, COTES "D'ARTAGNAN", SOUS-GROUPE DES QUÉBÉCOIS	274
TABLEAU 19, COTES "WERTHER", SOUS-GROUPE DES QUÉBÉCOIS	278
TABLEAU 20, COTES "WERTHER", SOUS-GROUPE DES AUTRES	279
TABLEAU 21, COTES "NÉRON", SOUS-GROUPE DES QUÉBÉCOIS	284
TABLEAU 22, COTES "NÉRON", SOUS-GROUPE DES AUTRES	285
TABLEAU 23, STATISTIQUES D'UNE QUESTION PORTANT SUR NADON ("TU VAS TROP VITE !")	288
TABLEAU 24, STATISTIQUES D'UNE QUESTION PORTANT SUR LEBEAU ("ADMIRATIF :...")	290
TABLEAU 25, COTES DU PREMIER ORDRE, SOUS-GROUPE DES QUÉBÉCOIS	297
TABLEAU 26, COTES DU PREMIER ORDRE, SOUS-GROUPE DES AUTRES	298

Liste des figures

FIGURE 1, COEFFICIENT DE PONDÉRATION DE LA DURÉE INTRINSÈQUE D'UNE VOYELLE.....	57
FIGURE 2, COEFFICIENT DE PONDÉRATION DE LA DURÉE CO-INTRINSÈQUE D'UNE VOYELLE.....	57
FIGURE 3, VARIATION DU SEUIL DE GLISSANDO EN FONCTION DE LA DURÉE	59
FIGURE 4, SYSTÈME DE TRANSCRIPTION DE L'INTONATION DE KONOPCZYNSKI (A)..	63
FIGURE 5, SYSTÈME DE TRANSCRIPTION DE L'INTONATION DE KONOPCZYNSKI (B)..	64
FIGURE 6, SPECTROGRAMME DE "TUVAS TROP VITE", BELMONDO.....	65
FIGURE 7, SPECTROGRAMME DE [I], BELMONDO	66
FIGURE 8, TERMINOLOGIE DE ROSSI.....	68
FIGURE 9, TERMINOLOGIE DE MARTINET.....	69
FIGURE 10, LES DIX INTONATIONS FRANÇAISES LES PLUS FRÉQUENTES SELON DELATTRE.....	122
FIGURE 11, FICHE ANALYTIQUE D'UN EXTRAIT DE FILM	135
FIGURE 12, SPECTROGRAMME DE "DESCENDENT", DEPARDIEU	138
FIGURE 13, SPECTROGRAMME D'UNE VOYELLE, DEPARDIEU.....	138
FIGURE 14, LIBELLÉ D'UNE QUESTION À PROJETER.....	172
FIGURE 15, INSTRUCTIONS POUR LES QUESTIONS BIPOLAIRES (A).....	173
FIGURE 16, INSTRUCTIONS POUR LES QUESTIONS BIPOLAIRES (B).....	174
FIGURE 17, SPECTROGRAMME DE "MOLIÈRE", DEPARDIEU	180
FIGURE 18, MESURE DE LA DISCRIMINANCE	192

Introduction

"Dans un bois l'amateur d'oiseaux distingue aussitôt ces gazouillis particuliers à chaque oiseau, que le vulgaire confond. L'amateur de jeunes filles sait que les voix humaines sont encore bien plus variées. "

Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleur*.

Au dernier acte de *Cyrano de Bergerac*, le héros converse avec Roxane, au crépuscule, en lui cachant la blessure dont il mourra bientôt. Dans la pénombre qui avance, il demande à Roxane la lettre d'adieu de Christian, qu'elle conserve sur son sein depuis quatorze années. Lorsqu'il prononce les mots de cette lettre, Roxane comprend, enfin, que le beau Christian n'en était pas l'auteur. Cette reconnaissance¹ s'effectue en une dizaine de brèves répliques² au cours desquelles Roxane transforme en conviction ce qui n'était au départ qu'une intuition troublante. Aux yeux de Cyrano, toute la pièce durant, Roxane n'a cessé d'être la seule interlocutrice d'importance : à la première scène, il était au parterre, avec nous, et c'est pour elle qu'il est monté sur scène, pour qu'elle le voie punir le comédien Montfleury, qui avait osé lever les yeux sur elle. Pour elle le duel, le balcon, les lettres. Or aux yeux de Roxane, tous ces événements changent subitement de sens et la transformation se produit au moment précis où elle répète ces mots : "D'une voix... D'une voix..." La didascalie de Rostand semble ici particulièrement judicieuse, il écrit : "Roxane, *rêveuse*". Les trois points suspendent donc l'attention d'une Roxane qui, paradoxalement, n'aura jamais été si attentive à Cyrano, si efficace dans son écoute qu'en cette seconde d'introspection. Roxane, *rêveuse*, se laisse rejoindre par une voix absente qui l'appelle, qui la guide à travers les souvenirs empilés de quatorze années de deuil, de prière, d'amitié fraternelle. L'intonation avec laquelle Cyrano dit les mots de la lettre retrouve donc son sens grâce au concours d'une mémoire semblable à celle du rêve, une mémoire intime, très sûre dans certaines de ses impressions, mais dont on ne saurait parler sans la soumettre au travail d'une explicitation. Trouver le

¹ Signet WWW vers la définition de la *Clé des procédés* : <http://www.cafe.umontreal.ca/cle/cases/c1629.html#125124>

² Signet interne vers le passage en question : *Cyrano de Bergerac*, dernier acte, scène V, [CYR.htm#lisez](#).

souvenir, l'éprouver, le nommer, en tirer toutes les conséquences, c'est un processus cognitif qui prend son essor dans l'attitude rêveuse mais qui la dépasse aussi. En effet, après les mots "D'une voix...", Rostand écrit :

Elle tressaille.

Mais... que je n'entends pas pour la première fois !

Roxane se parle donc tout haut, elle réfléchit pour elle-même comme si la conviction qui la gagne et qui l'affecte physiquement ne lui permettait toutefois pas encore d'affirmer directement sa pensée. L'instant d'après, elle change de disposition mentale : avant de se dévoiler tout à fait, plutôt que de se dévoiler, Roxane sort d'elle-même, se rend à nouveau disponible à la situation qui l'entoure – l'homme, la chaise, le parc, le crépuscule – et elle y découvre une preuve différente mais convergente, une information additionnelle pouvant suppléer au souvenir faisant surface : elle se rapproche de Cyrano et, comme le soleil trop bas n'éclaire plus la lettre mais que Cyrano ne cesse pas de la dire, de mémoire sans doute, Roxane lui demande : "Comment pouvez-vous lire à présent ? Il fait nuit.", ce à quoi Cyrano ne répond pas. Il "tressaille" à son tour. L'intuition de Roxane se trouve-t-elle justifiée ? À cet instant précis, est-il certain pour tous deux que la lettre est bien de lui, non de Christian ? Roxane, oui, elle le sait par l'oreille et la mémoire ; elle le sait par son corps car elle a tressailli ; elle le sait par la raison, à cause de l'obscurité ; elle sait par rétroaction car elle a vu Cyrano tressaillir. Mais les deux personnages ne se sont pas encore entendus sur le fait, ils n'ont pas explicité la nouvelle version des faits et cet accord explicite leur manque. Alors Roxane retourne en elle-même. Maintenant, devant Cyrano, elle (se) parle *de* Cyrano, formulant de la sorte un discours moins direct, moins brusque, moins engageant :

Et pendant quatorze ans, il a joué ce rôle

D'être le vieil ami qui vient pour être drôle !

Ce n'est qu'après cet ultime détour rhétorique que Roxane en vient finalement aux affirmations directes : enfin elle révèle le fond de sa pensée sans ambiguïté, sous la forme d'énoncés ressemblant presque à des accusations :

C'était vous.

CYRANO
 Non, non, Roxane, non !
 ROXANE
 J'aurais dû deviner quand il disait mon nom !
 CYRANO
 Non ! ce n'était pas moi !
 ROXANE
 C'était vous !
 CYRANO
 Je vous jure...
 ROXANE
 J'aperçois toute la généreuse imposture
 Les lettres, c'était vous...
 CYRANO
 Non !
 ROXANE
 Les mots chers et fous,
 C'était vous...
 CYRANO
 Non !
 ROXANE
 La voix dans la nuit, c'était vous.
 CYRANO
 Je vous jure que non !
 ROXANE
 L'âme, c'était la vôtre !
 CYRANO
 Je ne vous aimais pas.
 ROXANE
 Vous m'aimiez !
 CYRANO, *se débattant*
 C'était l'autre !
 ROXANE
 Vous m'aimiez !
 CYRANO, *d'une voix qui faiblit*
 Non !
 ROXANE
 Déjà vous le dites plus bas !

L'argumentation de Roxane, répétitive dans ses évocations d'un passé sur lequel Cyrano refuse de revenir, prend une nouvelle direction dans la toute dernière phrase de cette citation. On y voit l'attention de Roxane se déplacer pour s'attacher au présent du discours : "vous le dites plus bas". Si une découverte née de la voix avait convaincu Roxane, cet argument venu du même endroit confondra maintenant

Cyrano : "Non, non, mon cher amour, je ne vous aimais pas !", voilà sa manière de s'avouer vaincu.

Roxane rêveuse, interprétant l'intonation de Cyrano à partir d'un savoir composé du souvenir d'une voix très ancienne ; Roxane prudente, recourant à la rhétorique d'un discours indirect ; Roxane sagace, suppléant à sa conviction intime par une déduction fondée sur l'angle du soleil ; Roxane insistante, avec les souvenirs qu'elle multiplie comme les coups d'un bélier ; Roxane imparable, quand elle enferme Cyrano dans le présupposé selon lequel une voix trop faible doit être l'indice d'une conviction défaillante – cette Roxane est une véritable herméneute de l'intonation et la stratégie toute naturelle que Rostand lui prête me semble suivre un parcours des plus exemplaires. Car tant que la voix n'est que voix, avant qu'elle se transforme en thème explicité, elle n'a pas vraiment trahi Cyrano. Or il semble falloir l'assentiment de Cyrano ; or il y a lieu d'insister de part et d'autre ; or cette explicitation fait problème. L'explicitation de l'intonation se place d'emblée au cœur d'un débat herméneutique où sont appelés à comparaître tant la mémoire, la logique, l'amour, que l'oreille proprement dite. Roxane tire dans toutes les directions. Son argumentation éclectique, mais efficace, implique une logique qui diversifie ses points de vue sans craindre le ridicule des bricolages contingents ; une logique rhétorique qui fonctionne comme une performance plus que comme un système synthétique idéal.

Si l'on veut traiter de la prolotion au théâtre, c'est avec le pragmatisme de Roxane qu'il faut le faire, avec force, insistance, avec sagacité, avec prudence et, au départ, aux premières écoutes, avec la disponibilité d'une rêverie qui sache laisser aux souvenirs personnels du critique le temps de bien palper les sons lui parvenant de la scène. À nous maintenant de prêter notre oreille au même Cyrano, et d'appliquer à sa voix la leçon de Roxane.

Théories et méthodes

Présentation de l'objet d'étude

La prolotion comme objet de connaissance

Choix du corpus et des outils informatiques

Cette thèse porte sur la prolotion filmée. L'idée tire son origine de l'écoute d'une voix cependant assez éloignée du théâtre et du cinéma, celle de Georges Brassens, dont nous nous promettons de tenter un jour de comprendre les secrets : comment faisait-il pour coïncider en quelques notes autant d'intonations pertinentes à la phrase quand cette phrase adoptait pourtant de manière fidèle la mélodie régulière de la chanson ? Au séminaire de doctorat de Bernard Dupriez, nous avons par la suite abordé la voix d'Yves Montand, dans certains de ses films, dont *Trois places pour le 26*. Le choix de *Cyrano de Bergerac* est venu plus tard et il a obéi à deux impératifs précis : il fallait une performance largement disponible en bande vidéo, et il fallait un texte "littéraire". Quatre versions différentes sont utilisées dans cette recherche. Dans le désordre où nous les avons abordés se trouve d'abord le film de Rappeneau³, mettant en vedette Gérard Depardieu, qui répond à ces exigences puisqu'il reproduit le texte de Rostand à près de 90 %. C'est à partir de ce document que les étapes préparatoires ont été franchies, en particulier la comparaison avec une dizaine d'autres performances de Gérard Depardieu. Ensuite, un téléthéâtre à plusieurs caméras, où Jean-Paul Belmondo tient le rôle-titre, qui est lui aussi disponible dans le commerce⁴ et qui suit mot à mot le texte original. Les deux autres documents ont été découverts plus tard ; il s'agit de vidéos appartenant aux archives du Théâtre du Nouveau Monde de Montréal, dont nous remercions chaudement les responsables. Ces deux bandes proviennent de la même production de la pièce, montée à l'hiver 95

³ Réalisation de Jean-Paul Rappeneau, France, 1990. cette interprétation a valu à Depardieu le prix de la meilleure interprétation au Festival de Cannes, le César du meilleur acteur, et une nomination aux Oscars pour le meilleur acteur. Le film a remporté le Golden Globe pour le meilleur film étranger.

⁴ Direction de Robert Hossein, France, 1990.

avec Guy Nadon⁵, puis reprise à l'été avec Pierre Lebeau⁶, dans une seule mise en scène, avec la même troupe.

Ces deux dernières bandes, on le comprend, n'ont pas été préparées pour l'usage qu'on en fera ici et, malgré les efforts déployés lors de l'édition électronique, les images demeurent souvent floues, le son parfois faible. Elles ont pourtant semblé utilisables dans le contexte de cette recherche. D'ailleurs toute la préparation matérielle de ce document a été effectuée à l'aide d'un équipement réuni pour l'essentiel dès 1995⁷. Les mêmes efforts déployés demain donneront assurément des résultats audiovisuels encore plus intéressants. En particulier, la durée des extraits (une quinzaine de secondes en moyenne, nécessitant chacun près de 2 MB de mémoire de stockage) et leur taille à l'écran (un huitième d'écran standard) sont appelées à augmenter. L'utilisation de la couleur au lieu du noir et blanc n'est devenue possible qu'à la mi-parcours et quelques extraits seulement en ont profité. Pour ce qui est de la qualité sonore, les réglages utilisés ici (échantillonnage 16 bits à 44.100 kHz) permettent déjà de reproduire très fidèlement l'information contenue sur nos bandes maîtresses (analogiques).

⁵ Comédien québécois actif depuis 1974, Guy Nadon a interprété des oeuvres de nombreux auteurs dont Victor-Lévy Beaulieu, Chekhov, Corneille, Michel Garneau, Roland Lepage, Marivaux et Shakespeare (cinq titres). Sa performance de Cyrano lui a valu la palme du meilleur acteur lors de la Soirée des Masques de 1996. Il a de plus assumé les fonctions de directeur artistique de la Nouvelle Compagnie Théâtrale de 1989 à 1991.

⁶ Comédien québécois, sorti l'École Nationale de Théâtre en 1975, Pierre Lebeau a été un collaborateur régulier du Théâtre Ubu de Denis Marleau. À la Nouvelle Compagnie Théâtrale, au Théâtre du Nouveau-Monde ou au Théâtre de Quat'sous, il a interprété entre autres des oeuvres de Claude Gauvreau, de Shakespeare, d'Alessandro Baricco. Sa contribution à l'*Odyssée* montée au TNM en 2000 a été particulièrement appréciée de la critique et du public.

⁷ Ordinateur Power Macintosh 7500/100, logiciels Avid VideoShop 3.02, QuickTime 3.0.

Voici les extraits utilisés par l'étude :

Collage des clips de Jean-Paul BELMONDO⁸

Collage des clips de Gérard DEPARDIEU⁹

Collage des clips de Pierre LEBEAU¹⁰

Collage des clips de Guy NADON¹¹

Possibilité d'une interprétation impressionniste

Nous commencerons par la fin, par les tout derniers mots de la pièce. Cyrano, agonisant et délirant, vient de combattre des ennemis imaginaires. L'hallucination continue en présence de Roxane. Cyrano s'adresse à ses "ennemis" :

Il y a malgré vous quelque chose
 Que j'emporte, et ce soir, quand j'entrerai chez Dieu,
 Mon salut balaiera largement le seuil bleu,
 Quelque chose que sans un pli, sans une tache,
 J'emporte malgré vous,
Il s'élançe l'épée haute.
 Et c'est...
*L'épée s'échappe de ses mains, il chancelle, tombe dans les bras de Le
 Bret et de Ragueneau.*
 ROXANE, *se penchant sur lui et lui baisant le front*
 C'est ?...
 CYRANO, *rouvre les yeux, la reconnaît et dit en souriant*
 Mon panache.
 RIDEAU

"Mon panache", écrit Rostand (réutilisant un mot survenu plus tôt¹² dans la pièce, à propos de la fameuse anecdote d'Henri IV). Une certaine France s'y reconnut et, depuis *Cyrano*, ce "panache" qu'avant Hugo l'on avait rarement détourné de ses acceptions littérales a pris bien du vent dans les voiles. Mais la question pourrait se poser, au-delà du brio, de la bravoure et de l'éclat que dénote traditionnellement l'acception métaphorique du terme, de savoir ce qu'est ce panache, et quelle relation

⁸ Signet interne vers le clip Belm.mov.

⁹ Signet interne vers le clip Depar.mov.

¹⁰ Signet interne vers le clip Lebea.mov.

¹¹ Signet interne vers le clip Nado.mov.

particulière le personnage de Cyrano entretient avec cet objet. Selon Francis Huster, cette question vaut certainement la peine d'être soulevée car "tout le style de l'interprétation doit partir du dernier mot"¹³. En effet, à l'article de la mort, ce n'est pas à Roxane que pense Cyrano, ni à Molière, ni à rien d'autre : ce qui se présente à son esprit, c'est qu'il saluera le Créateur à l'aide d'un panache immaculé. Ce mot de "panache" est sans conteste une clé de voûte pour le style de l'interprétation du rôle. Qu'est-ce que ce panache pour ce Cyrano, voilà donc une question que l'on peut garder à l'esprit à chaque fois qu'un nouveau Cyrano expire sur la scène :

Gérard Depardieu¹⁴

Guy Nadon¹⁵

Pierre Lebeau¹⁶

Jean-Paul Belmondo¹⁷

Voilà quatre façons de mourir fort différentes. Arrêtons-nous à chacune, en commençant par Belmondo¹⁸. Sa voix, qui sursaute un moment lorsqu'il dit [moà]¹⁹, gagne ensuite de l'intensité et de l'assurance, car elle ne tremble plus. La dernière voyelle, [a] est légèrement plus ouverte que la précédente et, surtout, Belmondo l'a prononcée sur une note supérieure à la précédente. Cyrano semble donc atteindre ici un sommet, un sommet dont sa voix ne descendra pas, ni en fréquence, ni en intensité, car elle s'y interrompt. La gestuelle travaille dans le même sens : le comédien ouvre grand les bras et projette le haut de son corps dans une vaste courbe dont le zénith n'est pas encore tout à fait atteint lorsque termine la dernière émission de voix (c'est à ce moment que des violons se font entendre dans notre extrait). Une

¹² Signet interne vers le passage, dans le document [CYR.htm](#).

¹³ Comédien, de renom, Huster a consacré un livre entier à ce que fut pour lui l'expérience d'incarner Cyrano : HUSTER, Francis, *Cyrano: À la recherche du nez perdu*, Paris, Ramsay Archimbaud, 1997, p. 205.

¹⁴ Signet interne vers le clip [DPANA.mov](#). Les clips peuvent être lus par le logiciel Quicktime pour Windows ou pour Mac, disponible gratuitement à l'adresse: <http://www.apple.com/quicktime/download/>.

¹⁵ Signet interne vers le clip [GPANA.mov](#).

¹⁶ Signet interne vers le clip [LPANA.mov](#).

¹⁷ Signet interne vers le clip [BPANA.mov](#).

¹⁸ Signet interne vers le clip [BPANA.mov](#).

¹⁹ L'alphabet phonétique est celui de l'International Phonetic Association, disponible à l'adresse www.arts.gla.ac.uk/IPA/fullchart.html. Le jeu de caractères utilisé est le SILDouIPAReg, disponible à l'adresse www.sil.org/computing/fonts/encore-ipa.html.

impression de force résulte de cette ultime montée du corps et de la voix, et cet élan de vitalité, à l'instant de la mort, donne à croire que le personnage vit ce moment comme un certain triomphe que vient appuyer l'accompagnement musical. Jean-Guy Moreau résume ainsi l'effet produit par cette finale : "Il aime son panache, il le salue [...] Sans panache, pas de Cyrano²⁰."

Depardieu²¹, tout au contraire, profite d'une prise de son rapprochée, impossible sur une scène de théâtre traditionnelle, pour composer une mort marquée par l'épuisement et la difficulté. La voix chuchotée, qui fait très peu vibrer les voyelles, laisse toutefois entendre clairement la fricative finale [S], qui termine la pièce dans un soupir sans vocalisation. Ce procédé, remarquons-le, contraste fortement avec la dernière note, bien tenue, de Belmondo. L'effet obtenu ici dépend donc plus du mode de vocalisation (chuchoté) que de la mélodie intonative proprement dite. Le Cyrano de Depardieu expire sans brandir son panache, mais la fatigue qui l'assomme force le spectateur à tendre l'oreille et, attentif comme Roxane, peut-être trouve-t-il que ce Cyrano n'est pas moins héroïque que l'autre, car cet ultime soupir, si faible, semble vraiment une parenthèse de vie usurpée à la mort elle-même.

Guy Nadon²² opte aussi pour une mort vécue en sourdine, seulement il joue dans une vaste salle et il ne peut donc pas se permettre de trop diminuer l'intensité de sa voix. Dans [moàpanaS], les trois voyelles se font entendre clairement et l'intonation peut jouer son rôle. En son terme, cette intonation est conclusive, car la dernière voyelle est rendue sur une note inférieure à la précédente, et même à l'antépénultième. Mais la couleur générale de ce mot ne vient pas seulement de cette courbe assertive, qui monte faiblement pour [pa] puis qui redescend pour [naS], elle vient aussi du fait que la voix de Nadon demeure ici relativement basse en regard de son ton fondamental. D'autre part, Nadon utilise aussi la consonne finale [S] pour faire entendre, comme Depardieu, la dernière expiration du personnage. Dans son

²⁰ L'imitateur bien connu a accepté de se prêter à nos questions: MOREAU, Jean-Guy, *Interview avec Sébastien Ruffo*, enregistrement vidéo, inédit, format VHS, 240 min., novembre 1998.

²¹ Signet interne vers le clip [DPANA.mov](#).

²² Signet interne vers le clip [GPANA.mov](#).

ensemble, cette réponse de Nadon peut connoter une certaine tristesse, ou de la déception. Si le toussotement qui se fait entendre juste avant ces mots est bien le sien, on pourrait aller jusqu'à dire qu'il pleure, impression à laquelle participe aussi une certaine postériorisation générale des trois voyelles. Son panache ne semble finalement pas un objet de grande fierté : Cyrano meurt sans éclat, sans panache pourrait-on dire.

Enfin, Pierre Lebeau²³ fait mourir son Cyrano d'une façon des plus inusitées. Il ne dit pas trois voyelles mais quatre, puisqu'il prononce distinctement le dernier [ʹ], avec un sursaut d'énergie qui rappelle l'haltérophile à l'épaulé-jeté. Ce sursaut s'explique par une augmentation de l'intensité et de la fréquence, qui se produit en même temps qu'une certaine distorsion du [ʹ] s'ouvrant en direction d'un [a] qu'il n'atteint toutefois pas. Les consonnes aussi reçoivent une quantité d'énergie surprenante, et le [S] subit de plus une laryngalisation qui se poursuit même au début de la dernière voyelle. L'effet général est celui d'une agonie crispée, étranglée, violente, voire même, paradoxalement, énergique. Selon Jean-Guy Moreau, ce personnage qui crie en mourant déteste sans doute son panache. Chose certaine, c'est au prix d'une grande difficulté qu'il le porte ainsi, *in extremis*, à bout de bras, pour que tous l'entendent bien. On ne peut pas dire qu'il en est fier comme Belmondo, mais il l'assume totalement, et il tient à ce qu'on le sache.

Les quatre brèves analyses qui précèdent fournissent un premier contact, intuitif, avec l'objet de la recherche, sans chercher à représenter la méthode générale développée plus loin. De telles attitudes manifestées par le jeu des comédiens donnent tout son sens au mot *interprétation* dramatique, et la possibilité que nous avons de les **expliquer** fonde le champ d'une critique herméneutique de la prolotion²⁴

²³ Signet interne vers le clip [LPANA.mov](#).

²⁴ Ce mot vieilli qui signifiait autrefois ni plus ni moins que "profération" désigne ici de manière générale le fait de dire quelque chose, sans présumer de la spontanéité des paroles prononcées, non plus que de leur sens. On peut parler tout aussi bien de la prolotion d'un discours politique que d'une tirade tragique, d'une question ou d'une voyelle. "Prolotion" offre l'avantage de ne pas se limiter à l'articulation ou à la prononciation, qui n'embrassent généralement guère plus d'un mot, et de ne pas susciter les connotations souvent liées au mot *profération* (~ *des injures*, ~ *à haute voix*). Au contraire de la *diction*, qui est une manière de dire, un style, la *prolotion* est une action, ce qui présuppose

dramatique, à insérer dans le projet plus vaste d'une critique de la performance. Selon ce point de vue, les intonations de nos quatre comédiens sont de plein droit de véritables œuvres artistiques, au même titre que les vers qu'elles supportent. Elles sont le fruit d'efforts que le public sait goûter, d'instinct, et qui méritent toute l'attention d'une critique spécialisée. L'examen formel de ces œuvres ne sera pas assujéti en priorité à une visée systémique occupée à découvrir les règles du fonctionnement des intonations, mais à une visée exégétique. Comme l'a bien montré Michel Foucault dans *Les mots et les choses*²⁵, ces deux visées ne se quittent jamais tout à fait, et c'est pourquoi l'image de l'*herbier* nous a semblé propre à représenter l'ensemble de notre travail. L'article *herbier* du Robert cite Marcel Proust :

Henri, comme nous l'avons dit, s'occupait de botanique ; l'étude de cette science, la collation d'un herbier répondaient d'ailleurs également à son amour de l'ordre, à son besoin de marche et à son goût pour la grâce²⁶.

Si notre visée exégétique correspond à un certain goût pour la grâce, elle servira aussi un indéniable besoin d'ordre dans le domaine qui s'ouvre à nous. Mais toute taxinomie sincèrement inductive doit commencer par l'étude des spécimens singuliers, et c'est ce que nous entreprenons ici. Quant au "besoin de marche" du personnage proustien, puisse-t-il correspondre dans notre métier au plaisir quotidien du souffleur, ce spectateur laborieux, ce dépositaire du texte de départ, cette *bocca della verità* réfléchissant en silence à tous les beaux mensonges qu'elle a laissés filer.

Connaître par l'oreille, traduire par le discours

Avant d'aborder les questions de méthode que suscite notre entreprise, il est déjà possible, à partir de ces quatre extraits, de problématiser certaines de ses caractéristiques, parmi lesquelles figure peut-être en premier lieu une vertu que nous dirions apotropaïque, c'est-à-dire propre à dissiper les fantasmes dont la critique littéraire et théâtrale entoure trop souvent la voix, le souffle, l'inflexion, l'inspiration,

aisément tout un contexte pragmatique où elle peut côtoyer, au même niveau de l'analyse, la gestuelle, la mimique faciale, voire le costume, l'éclairage et tous les autres canaux du texte performatif.

²⁵ FOUCAULT, Michel, *Les mots et les choses : Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966, p. 94.

le ton : ce ne sont que présence, puissance, chaleur, séduction, charme, charisme...

La déconstruction du logocentrisme opérée par Derrida a démontré que nous ne pouvons pas sortir de la dialectique qui l'oppose à un phonocentrisme lui aussi toujours présent, et que les catégories sous-jacentes à une telle bipartition sont loin d'être à toute épreuve ; ainsi, il demeurera toujours tentant de fonder des raisonnements sur l'opposition de l'œil et de l'oreille. Par exemple, pour Régis Debray, dans son *Cours de médiologie*, "L'œil a la faculté de discriminer, comparer, reconstruire. L'écoute flotte, berce ou excite — sans recul, et surtout sans revenir en arrière²⁷." Ce fait serait une particularité capitale du monde contemporain. De nos jours, écrit-il,

On pourrait parler d'une revanche du cœur sur la raison, du sentiment sur la réflexion, de la sensation sur la signification, de l'autorité (personnelle) sur la vérité (objective), etc., mais il conviendrait plutôt de dire : l'accès aux deuxièmes termes s'effectue par le biais et sous les conditions des premiers. Le *visus* s'est derechef subordonné à l'*auditus*, dirait Leonardo. La recherche du vrai objectif à l'autorité du locuteur, car l'ouïe est un organe autoritaire. Il est plus facile de fermer les yeux que de se boucher les oreilles et les Big Brothers travaillent les masses aux haut-parleurs²⁸.

En restreignant l'*écoute* au seul phénomène du rythme, il est possible en effet de reconnaître dans cet aspect du langage un phénomène cognitif humain incommensurable avec les moyens habituels des sciences humaines. C'est ce que pensent des auteurs aussi différents que Bergson ou Meschonnic. Mais l'oreille humaine sait distinguer autre chose que du rythme, ce dont témoignent les quatre analyses précédentes qui, en dépit de leur impressionnisme rapide, permettent de discerner des attitudes aussi différentes que la fierté, la tristesse, l'épuisement ou la violence. Seulement, les affirmations de Debray ne visent pas de tels exemples. Lorsqu'il écrit que l'écoute ne prend pas de recul, qu'elle ne revient pas en arrière, sans doute pense-t-il plutôt à la possibilité pour le lecteur de revenir sur ses pas quand sa mémoire ou son intelligence lui font défaut ; sans doute pense-t-il aussi à la

²⁶ PROUST, Marcel, *Jean Santeuil*, Gallimard, coll. "Pléiade"., p. 469.

²⁷ DEBRAY, Régis, *Cours de médiologie générale*, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Idées », 1991, p. 375.

²⁸ *Ibid.*

possibilité du brouillon, de l'ébauche dépassée, reculée par les corrections successives. Or il paraît dangereux de mettre ces disparités en parallèle avec la différence naturelle qu'il y a de nos yeux à nos oreilles.

Est-il dans la nature de l'écoute que d'empêcher les retours en arrière ? Non. L'œil n'étant, sans stylet, sans clavier, ni plus ni moins infirme en mémoire que l'oreille sans magnétophone, c'est dans cette nudité d'avant la technologie qu'il faudra questionner nos sens pour différencier les « retours en arrière » dont ils nous rendent capables. Bien sûr, l'oreille semble collaborer avec la mémoire d'une façon toute différente de l'œil mais, quoi qu'en puisse penser Debray, la personne humaine sait « revenir en arrière » sur ce qu'elle entend. Seulement, les souvenirs d'intonations, nous n'avons jamais pris l'habitude de les abstraire des contextes qui nous les rappellent : les patrons intonatifs collent dans nos têtes aux mots qu'ils ont soutenus, aux voix qui les ont prononcées, aux lieux du corps par lesquels nous sentons que nous les imiterions, car l'écoute est toujours, dans son essence, un accompagnement à *la première personne*. "N'a-t-on pas dit qu'entendre, c'est se parler à soi-même ?", écrivait jadis Bergson²⁹.

En matière de mémoire, la psychologie expérimentale prouve que les itinéraires par lesquels la conscience accède à un souvenir lointain sont nombreux, sont divers, et qu'une tactique efficace pour retrouver la trace d'un de ces sentiers consiste à tenter de se rappeler une à une les circonstances ayant entouré le souvenir égaré. Or l'intonation advient toujours dans un contexte d'une richesse infinie : personnes, mots, visées, tous les objets du faire expressif sont convoqués par les situations relativement « naturelles » où nous entendons des intonation. Il résulte de cette abondance circonstancielle que ces intonations ne sont jamais totalement perdues pour la mémoire. Jamais abstraites cependant de ces denses atmosphères qui les voient advenir, jamais indépendamment thématiques par la conscience, les

²⁹ Ce à quoi il ajoutait : "Certains névropathes ne peuvent assister à une conversation sans remuer les lèvres; ce n'est là qu'une exagération de ce qui se passe chez chacun de nous. Comprendrait-on le pouvoir expressif ou plutôt suggestif de la musique, si l'on n'admettait pas que nous répétons intérieurement les sons entendus, de manière à nous replacer dans l'état psychologique d'où ils sont sortis, état original, qu'on ne saurait exprimer, mais que les mouvements adoptés par l'ensemble de

intonations se voient exclues des cases plus raisonnées de la mémoire. Dans les mots de Michel de Certeau, nous dirions que les intonations sont l'objet d'une mémoire et d'une poïétique plus *tactiques* que *stratégiques*, au sens où

La tactique n'a pour lieu que celui de l'autre. Elle s'y insinue, fragmentairement, sans le saisir en son entier, sans pouvoir le tenir à distance. [...] Le "propre" est une victoire du lieu sur le temps. Au contraire, du fait de son non-lieu, la tactique dépend du temps, vigilante à y "saisir au vol" des possibilités de profit. Ce qu'elle gagne, elle ne le garde pas³⁰.

Exilées hors de la "prose du monde", exclues de nos encyclopédies intimes, les intonations s'endorment parmi les événements auxquels nous ne revenons pas sinon pour leur valeur de récit : vaste et riche vie que n'approchent jamais nos étalons de mesure de l'espace et qui reste pour cela « immédiate » au sens où l'entendait Bergson. Les intonations semblent à notre raison comme des phénomènes nuls et non venus. Ou magiques, chauds, spirituels, etc. Somme toute, il y a lieu d'explicitier les intonations "saisies au vol", et c'est ce qui destine la phonostylistique aux esprits littéraires.

Serait-il dans la nature de la vision de mieux "discriminer" que l'oreille ? On peut en douter car, si l'écoute impose vraiment cette "proximité", si l'écrit fournit les conditions les plus favorables à la distance critique, c'est parce que ces mots faussement abstraits d'"écoute" et d'"écrit" impliquent des compétences culturelles acquises et tributaires d'un certain état de la technologie ; des compétences qui ne sont nullement "naturelles". Certes, l'aperception visuelle permet d'enregistrer, pour des formes géométriques par exemple, des mesures objectives n'ayant pas leur équivalent dans le monde de l'audition ; certes, la langue écrite offre elle-même sur l'oral des avantages équivalents à ceux de la figure géométrique : bien figés dans leur encre, les triangles rectangles et les fleurs de rhétorique semblent jouir ensemble d'une stabilité rassurante, essentiellement étrangère aux flots de l'oralité. Seulement, dans sa forme écrite, le discours demeure long, long à lire et à écrire et, à cause de

notre corps nous suggèrent?" BERGSON, Henri, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, PUF, 1985 [1927], p. 33.

³⁰ DE CERTEAU, Michel, *L'invention du quotidien 1. Arts de faire*, Gallimard, 1990 [1979], p.XLVI.

cette étendue, il partage plusieurs « défauts » avec l'oralité. C'est là la dimension syntagmatique du langage. Inaliénable. Le long des pages, parmi les vagues des vers, la vision "flotte" aussi, avance dans le temps, irrémédiablement. D'ailleurs, si certains objets peuvent sembler stables à l'œil nu, les théoriciens de l'herméneutique en littérature (comme ceux de la relativité en physique...) sont là pour nous mettre en garde contre de telles impressions de stabilités. Comme l'écrit le critique américain Stanley Fish :

Literature is a kinetic art, but the physical form it assumes prevents us from seeing its essential nature, even though we so experience it. The availability of a book to the hand, its presence on a shelf, its listing in a library catalogue—all of these encourage us to think of it as a stationary object. Somehow when we put a book down, we forget that while we were reading it was moving (pages turning, lines receding into the past) and forget too that we were moving with it³¹.

En fait, l'œil et l'oreille habitent le même temps et, du moment que le magnétophone entre en jeu, l'oral prend une forme aussi solide que celle de l'écrit. Fichier de texte, fichier de son, l'ordinateur les manipule avec une aisance grâce à laquelle nous pouvons dire que les technologies de l'oreille rattrapent désormais celles de l'œil. S'il reste des fantômes sur la bande magnétique, une chaleur magique, une présence indicible, il faudra désormais tenter de les donner à percevoir, ce qui nous mène à une autre dimension de la discrimination sensorielle : la densité en informations.

L'oreille est de toute évidence un outil de discrimination extrêmement performant. Pour l'analyse d'une chanson ou d'une tirade dramatique, la meilleure transcription graphique, celle que fournissent les spectrographes les plus modernes, ne peut pas compétitionner avec l'oreille : la richesse du signal acoustique sature les spectrogrammes où l'on peinerait à pointer du doigt le lieu précis d'un sentiment, mais l'oreille humaine, elle, s'y retrouve bien mieux car elle effectue sans effort un tri

³¹ FISH, Stanley E., "Literature in the Reader : Affective Stylistics", *New Literary History* 2, no. 1, Autumn 1970, pp. 123-162. Repris dans TOMPKINS, Jane P., ed., *Reader-Response Criticism : From Formalism to Post-Structuralism*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 1980, pp. 70-100.

très complexe parmi ces informations. Comme le dit Pascal Belin, spécialiste de la perception de la parole, dans une interview au *Devoir* :

Le cerveau est vraiment un expert. On décroche le téléphone, on reconnaît la personne au bout du fil même si ça fait dix ans qu'on ne l'a pas entendue, et ce malgré la ligne qui déforme énormément, malgré le fait que la personne ait changé entre-temps. On est capable de dire si une personne est en train de nous mentir, si elle est gênée, des trucs super subtils qui ne se voient pas du tout quand on regarde la structure acoustique. L'ordinateur est incapable de le faire alors que le cerveau le fait³².

Ainsi, devant le spectrogramme brut d'une phrase dite par un comédien, on ne pourrait pas porter de jugement sur l'occurrence d'une voyelle particulière (dire qu'elle est significativement plus longue, plus haute, plus forte que la norme) avant d'appliquer à sa durée, à sa fréquence et à son intensité des coefficients qui annulent, par exemple, le fait que le [i] est toujours plus bref que le [a] ou que la fréquence intrinsèque varie selon chaque voyelle. Notre oreille se charge continuellement de toutes ces corrections et, lorsqu'elle nous avertit qu'un accent d'intensité a surligné une voyelle particulière, il faut convenir que ce qui compte, du point de vue de la réception, c'est que l'impression d'entendre l'accent soit bien certaine, et non les données numériques de son spectrogramme. Cette fonction de "tamis" spécialisé, que nous abordons plus en détail un peu plus loin, a été étudiée par les spécialistes de la microprosodie, lesquels parviennent désormais à styliser les spectrogrammes grâce à des algorithmes tenant compte de facteurs de pondération correspondant aux seuils de perception de l'oreille humaine et aux caractéristiques acoustiques propres à chaque phonème de la langue. Des logiciels ont été mis au point pour "extraire" artificiellement la mélodie de la phrase en tenant compte de ces contraintes.

Un des paris de cette thèse sera donc d'affirmer l'utilité de l'oreille pour "pointer du doigt" le *lieu* du sens de l'intonation. Pour établir, au terme de l'expérience, que le triomphalisme de Belmondo réside dans la courbe mélodique ascendante donnée au mot "panache". Mais cette écoute qui ne flotte plus, qui se

concentre, ce faisant, elle s'impose à l'objet, elle le travaille – lui fait subir ce que Derrida nommait la violence du langage. En effet, l'idée de courbe d'abord, puis l'interprétation selon laquelle une courbe ascendante serait susceptible de signifier le triomphe, ce sont des adjuvants, des corps étrangers convoqués pour faciliter l'explication d'un phénomène de production de sens qui, à strictement parler, ne s'est pas produit *dans* une courbe, ni même *dans* une onde sonore, mais *entre* plusieurs éléments. Même l'idée, abstraite, d'un *lieu* du sens, à laquelle nous recourrons volontiers par ailleurs, appartient déjà au monde interprété et trahit en quelque sorte le phénomène de production de sens original. C'est que, dans les termes d'une sémiotique où nous ne nous avancerons guère pour l'instant, on pourrait dire que le signifié intonatif ne peut fonctionner qu'à l'intérieur d'un système où le locuteur dispose de compétences lui permettant de le relier à un signifiant (qui peut être tout sonore, ou en partie sonore et en partie assumé par un autre canal, comme il arrive lorsqu'une gestuelle particulière contient un indice nécessaire à la compréhension d'une intonation). Mais hors de l'événement cognitif vécu, servant de milieu au fonctionnement du signe intonatif, les signifiants et les signifiés en question ne peuvent être offerts à la vue, distingués les uns des autres, qu'à travers le prisme constitué par une description analytique. Pour le signifié de notre exemple, le mot de "triomphe" est-il celui qui colle le mieux à la courbe en question ? Pour le signifiant, la "courbe ascendante" (ou sa représentation graphique), est-elle *la* caractéristique nécessaire et suffisante ? Non, sans doute. Pour isoler le signifiant intonatif de son signifié, il faudrait donc *en parler* plus longuement, les désigner tous deux par un geste de nomination qui sera toujours aussi un commentaire, un supplément, au sens où l'entend Derrida³³, tout à la fois adventice et nécessaire. Seulement, à ce niveau de l'analyse, force nous est d'admettre que la critique de la prolation rencontre les mêmes apories que toutes les herméneutiques. Comme le disent les membres du Groupe Mu à propos de marques socioculturelles latentes dans un texte : "Il est évident que le matériau verbal n'a pas en soi, par le décret de telle puissance

³² LACHAPELLE, Judith, "Le cerveau, spécialiste de la voix humaine : La revue *Nature* publie les résultats passionnants des travaux d'un étudiant de McGill", Montréal, *Le Devoir*, jeudi 20 janvier 2000, p. A1 et A8.

³³ DERRIDA, Jacques, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967, coll. "Critique", chapitre 2.

immanente, le pouvoir d'évoquer un niveau de langue ; la valeur du terme représente plutôt la somme des expériences linguistiques accumulées par le récepteur³⁴."

En l'absence d'une telle force immanente, pour aller de la voix vers la lettre, toute exégèse devra donc compter avec la médiation d'une certaine compétence intonative du spectateur, une compétence fondée sur l'expérience vécue, sur la pratique d'une certaine convention intonative dont nous présumons l'existence à partir d'une observation tirée de la vie de tous les jours : c'est que l'intonation *fonctionne*, c'est que nos interlocuteurs la décodent habituellement avec succès. Bien sûr, le mot de "convention" employé ici devra nécessairement être compris dans une acception métaphorique, car la connaissance que les locuteurs ont du fonctionnement de l'intonation, pour efficace qu'elle soit, n'en demeure pas moins pour eux tout à fait intuitive. Même chez les spécialistes, nous le verrons, la description des règles de fonctionnement de l'intonation est encore loin de rendre compte de la complexité des usages, en particulier des usages expressifs stylisés qui nous intéressent ici et, face à l'intonation, nous nous trouvons donc tous un peu comme de jeunes enfants face au système de la langue : ils en respectent les règles sans en connaître la grammaire, ils en manipulent le lexique sans recourir aux dictionnaires. Les équivalents du Grevisse et du Robert n'existent pas (encore ?) dans le domaine de l'intonation, et c'est entre autres pourquoi un auteur comme Fonagy en vient à terminer par ces termes l'imposante monographie qu'il a consacrée à l'interprétation psychanalytique de l'intonation :

Après toutes ces exégèses, on constate à quel point est arbitraire – malgré des mesures relativement exactes et objectives – l'opération qui consiste à traduire par des mots ce qu'exprime et dissimule en même temps la musique de la parole. Déjà, la traduction d'une langue à l'autre n'est pas exempte d'un certain arbitraire. Le défaut originel de toute traduction est que les concepts qui sont à la base des mots des différentes langues naturelles ne se couvrent pas exactement. En traduisant la voix en langue, nous partons d'un code qui ignore le concept et le mot. La "traduction" consiste ici à chercher à exprimer

³⁴ GROUPE MU, J. Dubois, F. Edeline, J.-M. Klinkenberg, P. Minguet, F. Pire, H. Trinon), *Rhétorique générale*, Paris, Seuil, 1982 (Larousse, 1970), coll. "Points Essais", p. 151.

un contenu préverbal par des moyens verbaux. On n'est pas loin de l'exploit du baron Münchhausen cherchant à se tirer du marécage où il s'enfonçait en s'attrapant par les cheveux³⁵.

Cette inquiétude est fondée, et pourtant la carence d'outils méthodologiques ne doit pas nous empêcher de tenter une "traduction" efficace de l'intonation. La remarque de Fonagy pourrait même suggérer un recours prometteur : pour éviter "l'opération qui consiste à traduire par des mots ce qu'exprime et dissimule en même temps la musique de la parole", le critique ne pourrait-il pas encoder son propre discours par le moyen de cette parole que tous maîtrisent assez naturellement ? Ce serait enseigner la nage au baron Münchhausen... Il pourrait en effet sembler que la meilleure manière de parler des intonations des personnages, d'y surligner les effets thématiques par l'analyse, ce serait tout simplement de les imiter avec la voix. Voyons les limites inhérentes à cet artifice méthodologique.

Procédures objectivantes

Traduire les intonations autrement que par l'écriture, ce pourrait être tenter de les cerner par comparaison, à l'aide d'exemples semblables, vocaux, forgés dans le dessein de faire comprendre ce que l'on a entendu. Nos enquêtes, qui font plus loin l'objet d'explications détaillées, ont montré que, face à un extrait³⁶, des informateurs recourent souvent à ce moyen pour exprimer leur réaction³⁷. Cette paraphrase intuitive, qui conjugue l'intonation, la gestuelle, l'invention verbale (pastiche, continuation improvisée de l'extrait) semble très naturelle aux personnes qui l'essaient. Et elle ne manque pas de pouvoir de persuasion : ainsi traités, les extraits étudiés semblent acquérir une surprenante limpidité. Pourquoi alors ne pas tisser un document critique dont l'argumentation, audiovisuelle, ferait prioritairement intervenir des justifications de cette nature ? Une critique *orale* pour un objet *oral*. La chose est possible mais, portée à son terme, elle déplacerait la recherche vers un objectivisme peu fécond. Voici pourquoi.

³⁵ FONAGY, Ivan, *La vive voix - Essais de psycho-phonétique*, Paris, Payot, 1983, p. 314.

³⁶ Signet interne vers le clip [BDELI.mov](#).

³⁷ L'informatrice est ici Isabelle Bouchard. Signet interne vers le clip [Isagn.MOV](#).

Écoutons d'abord ces deux extraits. Guy Nadon³⁸ joue le passage où Cyrano, à l'agonie, croit se battre avec des ennemis, et Jean-Guy Moreau³⁹ commente sa prolotion.

Une telle critique, *orale*, qui retiendrait exclusivement de ce commentaire de Moreau le *seul* moment où il imite Nadon (et non ceux où il en parle), devrait disposer de procédures pour approuver ou invalider le jugement porté par une telle performance critique. Or il est certain que l'imitateur ne cherche pas à reproduire fidèlement l'intonation du comédien : il désire plutôt la styliser, en augmenter certains paramètres, quitte à en négliger d'autres, pour isoler le faisceau de caractéristiques lui semblant pertinent. Dans ce cas-ci, Moreau voulait parler d'un crescendo et d'une crise, ce qu'il donne à voir de manière remarquable. Or il est facile de remarquer que son imitation est plus rapide que l'original et que, en liant les trois [ba] sans reproduire les pauses effectuées par Nadon, et en donnant aux deux premiers une durée plus égale, il néglige une certaine opiniâtreté du second [ba], et une certaine fatigue du premier. L'effet de crise du troisième [ba] est cependant rendu avec précision. Etc. : nous voici déjà lancés dans une *description* ! Non, dans le projet d'une recherche de forme *orale*, il faudrait éviter de décrire comme déjà nous commençons à le faire, et la manière adéquate de parler de Moreau serait donc de le pasticher à son tour. Cela nous entraînerait dans une conversation peut-être infinie, peut-être convaincante, mais dont la rhétorique critique ferait de toute façon appel à des compétences moins littéraires que dramatiques.

Une autre manière d'éviter une traduction *verbale* de l'intonation consiste à rapporter tous les cas intéressants à la commune mesure d'un instrument musical, comme un saxophone synthétisé par exemple, à l'aide duquel le critique imiterait les intonations relevées : pour comparer les intonations de Moreau et de Nadon, on reproduirait avec le même instrument ce qu'une oreille entraînée aurait isolé chez chacun. Les procédés intonatifs ainsi réduits à leurs seules composantes mélodiques, nous serions du coup débarrassés des imprécisions, des erreurs de traduction

³⁸ Signet interne vers le clip [GBATS.mov](#).

³⁹ Signet interne vers le clip [JGMb2.mov](#).

inévitables avec les mots de la langue naturelle, et l'on pourrait, pratiquement, "pointer du doigt" la matière intonative signifiante. Des essais d'objectivation analogues ont été effectués par plusieurs chercheurs, dont Ivan Fonagy, qui décrit ainsi sa méthode :

La transcription mélodique sous forme de partition musicale peut paraître arbitraire. En fait, elle transforme la courbe continue et sans cesse changeante de la fréquence en une série de tons nettement isolés. [...une lecture a été] transcrite par deux personnes [...] La différence moyenne entre les deux est inférieure à un demi-ton [...] Cela indique que la perception musicale de la parole, ce travail de transcodage analogique \mapsto digital, bien que complexe, n'est en aucun cas arbitraire. Son avantage indiscutable consiste à faciliter la confrontation des deux interprétations et l'établissement de valeurs moyennes à l'intérieur de celles-ci⁴⁰.

Une autre méthode, mentionnée entre autres par Pierre Léon⁴¹, est celle des filtres "passe-bas", qui éliminent les fréquences dépassant les 350 Hz, rendant les paroles méconnaissables mais sans affecter l'intonation comme telle. De nos jours, il est possible d'ajouter à ces procédures le recours à la parole de synthèse, une voix artificielle dont tous les paramètres physiques peuvent être ajustés numériquement, méthodiquement, jusqu'à ce qu'on ait isolé ceux qui sont cause d'une perception particulière. Cependant, à la limite de tout processus expérimental évitant l'étape de l'interprétation, le problème demeure de savoir que faire d'une collection de fichiers informatiques, ou d'extraits vocaux, ou de mélodies synthétisées, c'est-à-dire une collection d'artefacts non documentés mais produits dans le dessein de s'éclairer les uns les autres : pour les rendre un jour disponibles à la recherche, dans le cadre d'une recherche comme celle-ci, il faudrait éventuellement les nommer et les classer, comme dans un herbier. Une première indexation toute mathématique est certes envisageable⁴², mais un tel catalogue ne peut pas être une fin en soi. Ce ne sera

⁴⁰ Fonagy, *op. cit.*, p. 280.

⁴¹ LÉON, Pierre, *Précis de phonostylistique : Parole et expressivité*, Nathan, coll. "Fac Linguistique", 1993, p. 100.

⁴² Pour une discussion des fonctions mathématiques utilisées pour la modélisation des courbes de l'intonation, voir ROSSI, Mario, *et al.*, *l'Intonation : De l'acoustique à la sémantique*, Institut de phonétique d'Aix en Provence, Klincksieck, coll. "Études linguistiques", no. XXV, 1981, pp. 33-35.

jamais qu'un outil préparant l'étape de l'interprétation, celle où il faudra tenir compte des effets sémantiques de ces patrons abstraits.

Avec un peu de recul, il appert que les recherches sur la perception qui utilisent de telles méthodes expérimentales visent toutes, plus ou moins, à objectiver des phénomènes vocaux en les maintenant à distance de leur contexte verbal, pour les réinsérer, lors d'une seconde étape, en des contextes sémantiques plus aseptisés, où l'on vérifie leur capacité de s'associer à des signifiés repérables. Les expérimentateurs en viennent donc toujours à demander à quelqu'un si tel objet (une voix, une mélodie) peut signifier telle idée (décrite par une phrase ou un dessin). En bout de ligne, l'opération qui associe le signifiant mélodique au signifié explicité est toujours prise en charge par des personnes présumées compétentes pour assumer la fonction d'herméneutes, ce qui nous ramène plus ou moins à la case de départ.

Chacune des procédures objectivantes que nous avons envisagées ici, le pastiche vocal, la transcription musicale, les filtres, la synthèse, la description mathématique et les spectrogrammes dont nous parlions plus tôt, correspond à des méthodes qui peuvent être utilisées par des recherches sur la prosodie. Chacune tente de préciser, de contrôler l'opération de citation initiale, celle qui taille dans le matériau dense et continu pour en extraire une fraction compatible avec la portée des hypothèses de la recherche. Chacune permet aussi de retarder temporairement l'interprétation, de la mettre à distance par un travail qui solidifie le matériau vocal et qui le standardise, ce qui facilite les comparaisons ultérieures.

Si la plupart des méthodologies plus linguistiques s'en tiennent à une seule de ces mesures à la fois, cette exigence ne s'avère pas nécessaire dans le cas d'une étude qui se veut avant tout littéraire. Cela dit, pour la présente recherche, parmi tous ces choix, ce sont le pastiche vocal et le spectrogramme qui ont été favorisés, le premier parce qu'il est facile à recueillir, très convaincant, et que les informateurs ne le produisent jamais sans y ajouter des commentaires explicatifs que la recherche récupère avec profit ; le second, parce que sa richesse n'a pas d'égale et que l'on peut toujours utiliser ses données comme point de départ pour l'élaboration des autres représentations graphiques, y compris les différentes fonctions mathématiques.

Sauf pour les pastiches, ces procédures visent donc un travail préparatoire qui précède l'interprétation critique proprement dite sans s'y aventurer. Les citations vocales ainsi travaillées doivent être récupérées, du côté du sens, par d'autres procédures méthodologiques, dont nous parlerons maintenant. En effet, si la nature sonore de notre objet ne nous permet pas d'éviter l'entreprise de l'interprétation, il faut alors se demander quels seront les paradigmes d'exercice de cette interprétation, et préciser en quoi consiste l'originalité de cet exercice.

Possibilité d'une herméneutique de la prolotion

Situation épistémologique

Décrivant l'activité du critique littéraire en des termes qu'il voulait ouverts à une interprétation "pluraliste" des textes, mais qui visaient avant tout à répondre aux objections d'un déconstructionisme selon lui trop pessimiste, le critique américain M. H. Abrams écrivait en 1976 :

I do, however, approach the passages I quote [...] with certain interpretive assumptions [...] These assumptions are : the authors cited wrote not in order to present a verbal stimulus (in Roland Barthes's term, *un vide*) to the play of the reader's interpretive ingenuity, but in order to be understood. To do so, they had to obey the communal norms of their language so as to turn them to their own innovative uses. The sequences of sentences these authors wrote were designed to have a core of determinate meanings; and though the sentences allow a certain degree of interpretive freedom, and though they evoke vibrations of significance which differ according to the distinctive temperament and experience of each reader, the central core of what they undertook to communicate can usually be understood by a competent reader who knows how to apply the norms of the language and literary form employed by the writer. The reader has various ways to test whether his understanding is an "objective" one ; but the chief way is to make his interpretation public, and so permit it to be confirmed or falsified by the interpretations of other competent readers who subscribe to the same assumptions about the possibility of determinable communication⁴³.

Cette manière d'aborder l'œuvre littéraire, manière somme toute assez traditionnelle, s'appuie sur quelques prémisses que l'on peut dire *fortes* : en relisant notre citation d'Abrams, on le voit en effet présupposer non seulement que son lecteur est *compétent*, mais aussi qu'il y a une *norme* en fait de littérature et de

⁴³ ABRAMS, Meyer Howard, "Rationality and Imagination in Cultural History" in *Doing Things with Texts : Essays in Criticism and Critical Theory*, W. W. Norton & Company, New York et Londres, 1989, pp. 126. Publié précédemment sous "Rationality an Imagination in Cultural History : A Reply to Wayne Booth", in *Critical Inquiry*, 2, 1976, pp. 447-1164. (Nous soulignons).

langage, et que l'*intention auctoriale* justifie ses recherches⁴⁴. Ces paradigmes, qui dessinent un pragmatisme terre-à-terre, confiant dans la possibilité d'une première lecture efficace, vaguement consensuelle et précédant toute critique professionnelle plus sophistiquée, correspondent assez à l'état d'esprit avec lequel nous voulons aborder cette partie de notre étude. À titre d'exemples, à côté de M. H. Abrams, ce sont les Auerbach, voire les Spitzer et Starobinski qu'il nous faut convoquer ici pour situer les questions que nous allons poser à la prolifération dans l'horizon épistémologique d'une matrice disciplinaire résolument littéraire et dont le modèle heuristique fondamental est celui de l'herméneutique.

Le philosophe Thomas S. Kuhn, à qui nous empruntons ces mots de *matrice disciplinaire* et de *modèle heuristique*, propose de regarder l'histoire du développement des sciences non comme l'édification d'un corps de vérités déposées successivement par l'inéluctable marche du Savoir objectif, mais comme l'histoire des crises et des accalmies survenues entre des consensus temporaires, parmi des groupes de personnes se laissant convaincre aux mêmes moments, voire par des arguments différents⁴⁵. La théorie de Kuhn ne met pas l'accent sur le fait qu'une communauté parvienne à un savoir plus "vrai" que la précédente, car il ne s'agit pas d'une théorie de l'amélioration des sciences mais bien d'une description des conditions d'existence des paradigmes consensuels. Pour lui, "un paradigme est ce que les membres d'une communauté possèdent en commun, et, réciproquement, une communauté scientifique se compose d'hommes qui se réfèrent aux mêmes paradigmes"⁴⁶. Dans cette optique, le concept de *matrice disciplinaire* permet d'éviter de cloisonner indûment les disciplines : chaque *matrice* réunit des paradigmes consensuels, sans exclure la présence de paradigmes concurrents attirant l'adhésion de certains membres de la communauté.

⁴⁴ Pour l'origine de ce commentaire, voir MICHAELS, Walter Benn, "The Interpreter's Self : Peirce on the Cartesian Subject", *The Georgia Review*, 31 (Summer 1977), pp. 383-402. Repris dans TOMPKINS, Jane P. (editor), *Reader-Response Criticism : From Formalism to Post-Structuralism*, Baltimore & London, John Hopkins University Press, 1980, chapitre 11, pp. 185-200.

⁴⁵ Et c'est au sens kuhnien que nous entendons, au paragraphe précédent, le mot *exemple*, ainsi que les expressions *matrice disciplinaire* et *modèle heuristique*. Voir KUHN, T.S., *La structure des révolutions scientifiques*, trad. franç. Flammarion, 1983 [seconde édition augmentée, 1970; première édition, 1962], coll. "Champs", Postface de 1969, pp. 235-284.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 240.

Une telle conception de la science comme une conversation se modifiant dans le temps entre les membres d'une communauté, peut encadrer de manière satisfaisante un travail pluridisciplinaire comme le nôtre, par lequel une nouvelle "conversation" tente de s'instaurer à propos de faits que de nombreuses théories abordent déjà, plus ou moins spécifiquement et tout autrement : prosodie, acoustique linguistique, phonétique, linguistique générale, sémiotique de la représentation théâtrale, anthropologie théâtrale, théories littéraires du personnage, philosophies de la personne, psychologies de la personnalité, des émotions, etc. Devant ces voix déjà organisées en disciplines épistémologiquement situées, à l'écoute de ces voix, prête à les traduire dans ses propres termes, la pratique que nous inaugurons adopte une rationalité littéraire dont ces disciplines ne reconnaissent cependant pas les paradigmes. En conséquence, il importe d'aborder ces disciplines avec des questions explicites dont la raison, pour surprenante qu'elle leur puisse paraître, ou simplement non pertinente, sache résister à leur force d'attraction. Richard Rorty décrit le pragmatisme particulier caractéristique de cette rationalité en le situant au cœur même des oppositions classiques par lesquelles on justifie souvent les clivages disciplinaires :

Le fossé qui sépare la vérité et la justification ne doit pas [...] être comblé en définissant un type naturel et transculturel de rationalité qui puisse servir à critiquer certaines cultures ou à en louer d'autres : il doit simplement être vu comme le fossé qui sépare le bien réel du meilleur possible. D'un point de vue pragmatiste, dire que ce qu'il est rationnel pour nous de croire peut ne pas être *vrai* ne revient qu'à dire qu'il est toujours possible que quelqu'un ait une meilleure idée, qu'il y a toujours place pour une croyance améliorée, car de nouveaux faits, de nouvelles hypothèses ou même un vocabulaire entièrement neuf peuvent se présenter. [...] La distinction que les pragmatistes peuvent faire entre la connaissance et l'opinion ne fait rien de plus que séparer les sujets sur lesquels cet accord est relativement facile de ceux où il est relativement difficile⁴⁷.

En effet, nous allons aborder des sons, des spectrogrammes, des durées, des hauteurs, des émotions, des sèmes, des figures de style... où les disciplines "scientifiques" des alentours s'accorderaient à voir des phénomènes objectifs dont les

descriptions et les explications, données pour vraies, devraient être produites de telle manière qu'une recherche concurrente les puisse démentir sur la base d'arguments factuels et vérifiables à leur tour. Il y aurait là "scientificité" dans le sens où Popper entend ce critère. Mais, pour reprendre les mots de Rorty, notre propre observatoire ne nous permettra guère que de "séparer les sujets sur lesquels cet accord est relativement facile de ceux où il est relativement difficile". Dans la mesure où notre recherche implique la participation de répondants soumis à des questionnaires à choix multiples, nous analyserons précisément la cohérence et la solidité des "théories" qu'un sous-groupe de spectateurs est susceptible d'adopter et de manifester par l'ensemble de ses réponses à un questionnaire. Mais cette délégation d'une part de la "responsabilité" interprétative ne doit pas masquer le fait que chaque réponse individuelle, chaque acte de jugement par lequel une personne trouve du sens dans une intonation d'un personnage est, ultimement, une vérité à justifier, une croyance à soutenir, un avis à partager. C'est pourquoi les prémisses fortes d'une critique littéraire traditionnelle comme celle d'un M. H. Abrams délimitent une matrice disciplinaire intéressante pour notre recherche.

On peut délimiter cette matrice par les débats qu'elle suscite, entre autres autour des questions du *texte*, du *style* et de l'*intention*, de la *norme*, de la liberté du *lecteur*. Dans les lignes qui suivent, nous allons aborder les trois premières de ces questions, qui déterminent la possibilité d'une herméneutique de la prolation. La question d'une *norme* intonative occupe tout le chapitre intitulé "Descriptions théoriques" et les réactions des lecteurs (ou des spectateurs) font l'objet de la seconde partie de l'ouvrage. Voyons donc dès maintenant les aménagements que les concepts de *texte*, de *style* et d'*intention* doivent subir lorsqu'ils se déplacent de la critique littéraire traditionnelle vers la critique de la prolation au filmée.

⁴⁷ RORTY, Richard, "Solidarité ou objectivité?", trad. de François Latraverse, *Critique*, no. 439, Minuit, décembre 1983, p. 925, 926.

Textualité de l'objet

La "solidification" médiatique opérée par le clip vidéo confère à l'ensemble de la performance filmée, qu'elle soit théâtrale ou cinématographique, et à la prolation du comédien en particulier, une forme matérielle par laquelle l'expression de "texte performanciel"⁴⁸ se charge d'un sens supplémentaire. En tant qu'objets de connaissance, le film, le téléthéâtre ou la vidéo d'archive se distinguent de la performance elle-même par leur forme plus *textuelle* au sens où, comme le texte littéraire, la performance filmée, *tissée* une fois pour toutes, s'offre enfin à l'analyse comme un phénomène résistant aux lectures successives, un phénomène circonstancié, daté, édulcoré, mais non évanescent. Si la performance implique l'auditoire d'un seul moment, l'aventure d'une rencontre historique, la vidéo perdure pour un public moins directement engagé par l'événement performanciel, mais potentiellement beaucoup plus nombreux.

Or, comme nous le verrons plus loin, notre méthode reprend à son compte, avec attention, le rôle de ce "public" qui, souvent, n'est autre que le lectorat spécialisé dont la conversation se manifeste par les publications savantes. Chacun trouve dans ces doctes échanges la garantie qu'il pourra, le cas échéant, soit découvrir ses propres erreurs, soit surmonter de manière persuasive les objections soulevées par ses collègues. Dans les domaines où "l'objectivité scientifique" fait problème, cette procédure pourrait sembler ni plus ni moins qu'un pis-aller louable : à défaut de vérités, on chercherait des consensus. Seulement, nous avons vu que le cadre de réflexion proposé par Kuhn confère à la conversation des spécialistes un rôle essentiel dans le fonctionnement des révolutions scientifiques lorsqu'on les décrit comme l'aventure de la reconfiguration des consensus. Par exemple, pour M. H. Abrams que nous citons plus haut, la publication des recherches est même la meilleure manière ("the chief way") de statuer sur "l'objectivité" (les guillemets sont de lui) d'une interprétation.

⁴⁸ Entre autres, voir DE MARINIS, Marco, *Capire il teatro : Lineamenti di una nuova teatrologia*, Casa Usher Ponte alle Grazie, Firenze, 1997 (1988, Società editrice dello Spettacolo), p. 22.

Or il est un fait remarquable pour notre étude que presque la totalité de ce qui a été publié jusqu'à aujourd'hui à propos de l'intonation, dans l'une ou l'autre des disciplines que ce phénomène a pu intéresser, l'a été sur papier. Peu de disques en vinyle, de cassettes, de CD, de documents HTML. Dans l'ouvrage déjà cité, Kuhn parle du pouvoir de conviction que *l'élégance* d'une solution mathématique peut ajouter à son pouvoir explicatif. Que dire alors de *l'inélégance* des courbes, des portées musicales et autres subterfuges formels que les experts de l'intonation n'ont pu éviter à leurs lecteurs les mieux intentionnés ? Peut-être touchons-nous là l'une des raisons expliquant la lenteur de la phonostylistique interprétative à se constituer en spécialisation disciplinaire littéraire : comme l'invention de l'écriture, du papier puis du livre et de l'imprimerie, pour les disciplines littéraires, la démocratisation des ordinateurs multimédia est ici une condition technologique *sine qua non*. Ainsi que le disait naguère Michel de Certeau :

N'est traitable que le transportable. Ce qu'on ne peut déraciner restera hors champ, par définition. D'où le privilège que [les] études accordent aux *discours*, chose du monde qu'on peut le plus facilement capter, enregistrer, transporter et traiter en lieux sûrs, alors que *l'acte* de parole n'est pas détachable de la circonstance⁴⁹.

Les choses ont changé. Désormais, la vidéo est un artifice qui représente de manière satisfaisante une grande part des circonstances de l'acte de parole. Grâce à elle, la *circonstance* semble elle-même "détachable", offerte au traitement. Nous considérons donc que la possibilité de partager l'objet d'étude et les documents de recherche grâce aux supports informatiques est un facteur capital dans la constitution de la prolation comme objet d'une matrice disciplinaire dont le modèle heuristique fasse place non seulement à la connaissance mais aussi à l'opinion, non seulement à la formalisation mais aussi à l'interprétation, non seulement à des objets-documents, mais aussi à des objets-monuments⁵⁰.

⁴⁹ Il écrit cela à propos d'études traitant des proverbes, un objet *pratique* selon lui, et donc analogue à ses "arts de faire" – lesquels ressemblent à bien des égards aux intonations. DE CERTEAU, Michel, *L'invention du quotidien 1. Arts de faire*, Gallimard, 1990 [1979], p. 38.

⁵⁰ Sur l'utilité, pour le théâtre, de cette distinction fameuse venue de l'École des Annales, voir le paragraphe "Documento/monumento" dans DE MARINIS, *op. cit.*, pp. 42-43.

Style et intentionnalité

L'intonation d'un personnage *parle* aux spectateurs. Une réplique à la fois, elle ajoute à la performance des apports sémantiques que le public peut recueillir parce que tous disposent aussi d'une compétence intonative. Dans la mesure où ces apports de sens participent à l'élaboration d'une performance dont les articulations les plus évidentes jouent cependant entre des opérands aux dimensions plus vastes que l'intonation elle-même (ce sont le personnage, le tableau, la scénographie, etc.), nous posons aussi la prémisse que l'intonation du personnage est le lieu d'un investissement stylistique **intentionnel**, au sens le plus large que la phénoménologie a pu donner à ce dernier mot. En effet, c'est à l'échelle de ces opérands plus complexes que les intonations successives trouvent à s'intégrer et à révéler leur sens utile, leur direction commune — leur intention phénoménologique. Considérée comme une œuvre d'art dans son ensemble, la performance doit l'être aussi dans ses parties constituantes et l'intonation peut être considérée comme l'une de ces parties, c'est-à-dire comme l'un des nombreux opérands, vastes ou minuscules, qui constituent la forme performancielle.

D'autre part, comme la représentation théâtrale est un travail d'équipe, où une certaine interaction entre la salle et la scène peut aussi jouer un rôle, cette présomption d'intentionnalité doit être clairement distinguée d'une éventuelle responsabilité propre à chacun des artisans de la performance pris individuellement. Cette nouvelle question est différente et elle requiert un regard critique archéologique, dirigé vers la genèse de l'œuvre, alors que nous privilégions pour l'instant un regard orienté vers sa réception par le spectateur.

À cela nous ajouterons que l'intentionnalité inhérente à la notion de style n'est pas incompatible avec la possibilité d'un certain autotélisme esthétique de la performance dramatique, ce en quoi nous rejoignons Paul Zumthor lorsqu'il décrit ainsi son travail critique sur l'oralité :

[...] Après avoir inventorié les données générales du problème de la voix et de la parole, j'ai resserré mes préoccupations sur les formes non strictement informatives de la parole et de l'action vocale, et me

suis interrogé sur la parole et la voix "poétiques" : je veux dire sur leurs usages possédant une certaine finalité interne et une formalisation adéquate à cette finalité⁵¹.

Dans la mesure où le dialogue théâtral demeure soumis à des règles pour le moins comparables à celles de la conversation naturelle, sauf à ne considérer que les avant-gardes les moins naturalistes, le cadre plus exclusivement poétique examiné par Zumthor devra cependant s'ouvrir ici à d'autres dimensions du texte performantiel. Ainsi, l'intonation ayant animé un mot ou une réplique pourra être vue non seulement comme une forme trouvant en elle-même sa propre finalité, mais aussi comme un geste élémentaire participant à l'élaboration d'une cohérence relevant d'une dimension différente et qui pourrait être le sens global d'une scène, la révélation d'un trait de caractère du personnage, etc.

Remarque sur l'avis du comédien

Le style vocal du comédien relève d'un artisanat dont la critique sait pour l'instant fort peu de choses. Certes, les gens de la scène connaissent bien leur propre pratique, mais la recherche universitaire n'a pas vraiment entrepris d'en expliciter cet aspect précis. On "place" sa voix au conservatoire, on l'ajuste durant les répétitions, on en parle lors de conversations entre metteur en scène et comédien, mais tous ces moments, préliminaires ou périphériques en regard de la performance elle-même, échappent d'ordinaire à la critique. Nous proposerons donc d'écouter avec attention ce que les comédiens pourront nous apprendre de l'intonation en général et aussi de leurs propres performances, par exemple lors de conversations filmées, et de verser ainsi l'**avis** de l'artisan au dossier préparatoire de notre recherche sur la prolation dramatique. Par exemple, face à une réplique⁵² où le Cyrano de Guy Nadon peut laisser le spectateur perplexe, ce commentaire du comédien⁵³ semble propre à relancer la réflexion vers des pistes tout à fait fécondes, comme on le verra plus tard.

⁵¹ ZUMTHOR, Paul, *Performance, réception, lecture*, Longueuil (Québec), 1990, Le Préambule, coll. "L'univers des discours", p. 11.

⁵² Signet interne vers le clip [GSAVI.MOV](#).

⁵³ Signet interne vers le clip [GNstif.mov](#).

S'il semble légitime d'enrichir la démarche herméneutique par la consultation des sources les plus autorisées, la question se pose toutefois du statut que l'on accordera à l'avis d'un comédien commentant *ex post* sa propre performance. Fut-il tout à fait maître de sa voix et le "produit fini" correspond-il aux intentions l'ayant préparé ? Quels effets ont eus les autres artisans de la troupe sur sa prolation ? Si le comédien abandonne vraiment son travail au public, ce public n'est-il pas en droit d'y lire lui-même ce que son horizon d'attente lui permettra de trouver, indépendamment des intentions préalables de l'artiste ? Face au travail achevé, le comédien ne se transforme-t-il pas lui-même, à son tour, en simple spectateur ne méritant pas plus d'attention qu'un autre ? Il est évident que de telles réactions pourraient diminuer le crédit d'un commentaire proposé par un comédien à propos d'une performance sur laquelle ce dernier maintiendrait quelques prétentions autoritaires assises sur la présomption d'un privilège auctorial : à la fois juge et partie, le comédien n'est peut-être pas notre meilleur témoin.

Lors d'une conférence prononcée en 1990, Umberto Eco a abordé la question de l'utilité de l'auteur dans l'interprétation de ses textes⁵⁴. Trois décennies après avoir publié *l'Œuvre ouverte*, le sémiologue y abandonne un instant le rôle de "lecteur modèle" auquel il nous a habitués pour laisser parler gaillardement l'auteur *empirique* du *Nom de la Rose*. Or, dit le conférencier, s'il a décidé d'entraîner son auditoire dans cette réflexion heuristique, c'est "de manière irresponsable, comme des scientifiques de l'atome qui expérimenteraient des scénarios dangereux." Pourquoi cet humour avant de parler de son propre roman ? Sans doute parce que, en cette fin de XX^e siècle, après le freudisme, le structuralisme, l'esthétique de la réception et la sociocritique, après la mort de l'Auteur annoncée par certains, désormais, le vieux spectre d'une critique biographique à la Sainte-Beuve n'inspire plus les mêmes craintes que jadis : la conception du texte comme objet esthétique ou sémiotique autonome et suffisant est si bien établie que le sémiologue peut "se permettre" de soulever la question de l'Auteur sans craindre qu'on l'accuse d'une "intentional

⁵⁴ "Tra autore e testo" dans ECO, Umberto, *Interpretazione e sovrainterpretazione : Un dibattito con Richard Rorty, Jonathan Culler Christine Brooke-Rose*, édité par Stefan Collini, traduit de l'anglais

fallacy". Le conférencier procède donc à l'examen de deux grands cas de figure : si une théorie avancée par un lecteur particulier repose sur des arguments assez convaincants, quoiqu'elle ne corresponde pas vraiment à une intention consciente de l'auteur, Eco admet que l'*intentio operis* échappe dans ce cas à l'auteur empirique ; mais si cette théorie manque d'arguments, l'aberration est alors imputée à l'*intentio lectoris* car c'est le lecteur qui a forcé le texte selon ses désirs. Dans les deux cas, Eco n'utilise son "arme atomique", l'*intentio auctoris*, que pour mieux la désamorcer en fin de parcours, quand il réinstalle dans ses droits l'intention **du texte**, cette cohérence, propre à l'objet, qui peut seule **ouvrir** les œuvres à des interprétations durables⁵⁵. S'il a joué au juge et à l'accusé, Eco, dans cette conférence, a cependant évité d'avoir l'air de se défendre, accordant même crédit à une certaine théorie soumise par un lecteur et à laquelle il admet n'avoir pas réfléchi au moment de l'écriture du roman.

Mais l'humour relevé indique peut-être autre chose qu'une plaisante complicité entre le conférencier et son public, il table peut-être sur un embarras plus commun : sur la difficulté qu'il y a à considérer un texte littéraire sans lui appliquer la règle communicationnelle plus générale selon laquelle, en conversation naturelle, c'est l'*intentio auctoris* qui doit prévaloir, tant sur l'*intentio lectoris* que sur l'*intentio operis*. En effet, le contrat le plus normal, celui qui précède toute spécificité générique (littéraire ou non), celui qu'on applique spontanément lorsqu'un ami nous parle, de vive voix ou par écrit, consiste à chercher ce que l'autre **voulait** dire, au-delà même des rugosités de sa parole qui pourraient trahir son intention de communication. C'est le contrat que tente de rétablir Rousseau, dans l'ordre du littéraire, au début des *Confessions* et, dans l'ordre du juridique, c'est celui qu'invoque le magistrat lorsqu'il décide en fonction de "l'intention du législateur". Finalement, à la jonction du littéraire et du conversationnel, c'est dans cette même règle que tant de lycéens trouvent tout naturellement le courage de lever la main pour demander au professeur, avec le rire en coin, s'il est vraiment certain que Baudelaire

par Sandra Cavicchioli, Milano, Bompiani, 1995, [en anglais : Cambridge University Press, 1992], coll. "Saggi Tascabili", pp. 81-104. .

ait voulu dire "tout cela" en un seul sonnet... Il souffle peut-être un peu de ce vent dans les voiles d'Umberto Eco lorsqu'il compare son interprétation du *Nom de la Rose* à celle de ses lecteurs anonymes : malgré le *New Criticism* et le structuralisme, l'auteur empirique demeure, pour cette raison banale, une autorité dont la voix jouit d'un poids rhétorique indéniable.

Or entre le contrat littéraire, que le XX^e siècle s'entend pour asseoir sur une *intentio operis* en interaction avec une *intentio lectoris*, et le contrat conversationnel dont nous parlons ici, il se trouve un enjeu majeur, celui de la scientificité du discours critique littéraire, dont nous avons parlé plus tôt. Qui veut donner à ce dernier des allures plus **objectives** et des procédures plus strictement inductives se méfie naturellement d'une **intention** qui ne fait pas clairement partie du texte publié. Mais qui prend exemple sur Umberto Eco ne dédaignera pas de courir certains risques si ces risques peuvent lui permettre *in fine* de mieux convaincre ses interlocuteurs de la teneur d'une *intentio operis* qu'il prend sur lui d'explicitier. Ainsi, dans le cas d'une critique de la prolation filmée, pourquoi ne pas profiter de l'autorité d'un comédien fameux capable, lui aussi, de composer avec une version crédible de l'*intentio operis* de sa propre performance ? C'est le parti que nous adoptons et nos lecteurs rencontreront donc occasionnellement dans nos analyses certains commentaires provenant des comédiens que nous avons rencontrés.

Ces recours demeurent toutefois soumis au projet général d'une explicitation de la performance en elle-même et pour elle-même. Or pour rejoindre l'*intentio operis* de la performance intonative, il est évidemment nécessaire de passer par une analyse de la forme de la prolation. La prochaine partie porte sur les autres outils disponibles pour mener à bien cette analyse.

⁵⁵ La tripartition des *intentio operis*, *lectoris* et *auctoris* est expliquée dans ECO, Umberto, *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani, 1990, pp. 22-25.

Descriptions théoriques

Descriptions pré-sémantiques de l'intonation

Avancées récentes

Pour qui s'avance dans la lecture d'un texte, les premiers outils de référence demeureront toujours la grammaire et le dictionnaire d'usage. Toute phrase difficile pourrait ne pas être française, tout mot surprenant pourrait révéler une erreur : la première lecture d'un texte, la lecture littérale qui précède en théorie toute autre approche méthodologique, doit balayer ces doutes. Or, nous l'avons dit, il n'y a pas d'équivalent du *Grevisse* ou du *Littré* pour venir en aide à une philologie de l'intonation, et la raison de cette absence est sans doute que l'on ne ressent pas le besoin de tels ouvrages, ni au spectacle, ni dans la vie. Les compétences qui entrent ici en jeu n'ont rien de scolaire, rien de livresque. On les enseigne bien aux enfants⁵⁶, elles font partie de la culture au sens large, mais l'apprentissage de l'intonation, qui commence en très bas âge, n'a rien d'artificiel car il ne se distingue pas des autres dimensions des relations humaines. C'est parce que cette recherche est préparée avec un magnéscope, parce qu'elle s'appuie sur un état inhabituel de la technologie, qu'on y désirerait un dictionnaire ou une grammaire des intonations.

Pourtant, à mi-chemin entre l'informatique et la linguistique, de vastes efforts ont été déployés dans les dernières décennies pour doter les ordinateurs de programmes incorporant de telles grammaires, dans le but de reconnaître et de reproduire les intonations humaines. Aujourd'hui, ces nouveaux apprenants ne nous entendent peut-être pas encore très bien, et ils lisent d'une voix ennuyeuse⁵⁷, dépourvue de sentiments, de prise de position subjective, mais cela pourrait changer car de nombreuses équipes à travers le monde travaillent à découvrir des règles intonatives capables d'améliorer les performances de ces automates. Il s'agit d'un

⁵⁶ À ce sujet, voir KONOPCZYNSKI, Gabrielle, *Le langage émergent*, Hamburg, H. Buske, c1990-1991, 2 v., ill., coll. "Beitrage zur Phonetik und Linguistik".

⁵⁷ voir à ce propos, sur la Toile, le musée que l'ICP de Grenoble consacre à ce sujet, avec des exemples sonores (<http://www.icp.inpg.fr/ICP/equipes/synthese/musee.fr.html>) et la page de signets

domaine de pointe, dominé par une industrie qui place en lui ses espoirs, et dont certaines réussites sont même tenues très secrètes. Parmi les recherches industrielles, mentionnons, entre mille autres, le projet Whistler⁵⁸ de Microsoft et le groupe TTS⁵⁹ de AT&T. Le COCOSDA⁶⁰ (International Committee for the Co-ordination and Standardisation of Speech Databases and Assesment Techniques for Speech Input/Output) se place depuis une dizaine d'années au carrefour de plusieurs de ces équipes. Une autre direction de ces recherches vise à annoter manuellement, mot à mot, les patrons intonatifs qu'un ordinateur reproduit ensuite lorsqu'il lit à haute voix le texte ainsi préparé. On peut voir à ce sujet le document que le Centre for Speech Technology Research de l'université d'Édimbourg a consacré au langage d'annotation SSML⁶¹. Dans tous les cas, l'anglais est évidemment la langue la plus étudiée, quoique d'autres langues occupent aussi une certaine place dans le domaine. Mentionnons, en Italie, le LABLITA⁶² (Laboratoire Linguistique du Département d'Italien de l'université de Florence), où l'on travaille entre autres sur la théorie de la langue parlée, l'acquisition du langage et la sémantique. À Aix-en-Provence, le laboratoire Parole et Langage⁶³ du CNRS, où œuvrent entre autres Albert Di Cristo et Mario Rossi, et est un des lieux les plus actifs pour ce qui est de la recherche sur la prosodie française. En particulier, le groupe de recherche *Prosodie* y travaille intensément dans les champs de la modélisation théorique de la prosodie, de la typologie linguistique des systèmes prosodiques et de l'analyse automatique de la prosodie (entre autres).

Ces recherches se développent dans un contexte épistémologique distinct de celui du champ littéraire. Le plus souvent, même en recherche fondamentale, elles visent la synthèse et la reconnaissance de la parole par l'ordinateur ; parfois la compréhension des troubles du langage ; plus rarement, la didactique des langues étrangères. Leurs buts s'écartent donc tout à fait des vastes projets philologiques

du Perceptual Science Laboratory de l'université de Californie à Santa Cruz
(<http://mambo.ucsc.edu/psl/speech.html>.)

⁵⁸ Signet WWW vers cette page de Microsoft : <http://research.microsoft.com/stg/ssproject.htm>.

⁵⁹ Signet WWW vers cette page de AT&T : <http://www.research.att.com/projects/tts>.

⁶⁰ Signet WWW vers la page du COCOSDA : <http://www.itl.atr.co.jp/cocosda>.

⁶¹ Signet WWW vers cette page du CSTR de l'université d'Édimbourg :
http://www.cstr.ed.ac.uk/projects/ssml_details.html

⁶² Signet WWW vers le LABLITA : <http://lablita.dit.unifi.it/itindex.html>.

(lecture des grands textes sacrés et des littératures anciennes) ayant marqué dès l'origine le champ des études littéraires. Les recherches actuelles sur la prosodie portent sur des objets qui ne permettent pas de *partir* d'un *sens* général significatif à une échelle que nous pourrions dire, vaguement, humaniste. Les phénomènes identifiés, les étiquettes inventées, les structures aperçues sont induits d'une parole vidée de sa valeur de monument, une parole qui est un cas ou un exemple, pas une œuvre. Le plus souvent, il s'agit de brefs fragments privés de contexte (comme ceux que réunit l'important corpus multilingue EUROM1⁶⁴ : quarante passages de quatre phrases, en onze langues, vers lesquelles convergent de nombreuses recherches différentes) auxquels personne ne retournera une fois qu'on en aura extrait tous les paradigmes nécessaires à une description formelle du système de l'intonation. Plus cette description sera abstraite, et mieux elle s'appliquera, sous la forme intégrée d'un immense algorithme informatique, à n'importe quelle autre phrase que l'ordinateur devrait prononcer ou comprendre. Lire ainsi, c'est-à-dire en suivant une règle, si complexe soit-elle, cela demeure le degré zéro de la prolation, au sens où tout style doit nécessairement s'élaborer à une échelle différente de la règle qui le précède, en fonction de préoccupations différentes. On pourrait dire : l'ordinateur parle mais sa prolation n'existe qu'au niveau de la langue, elle n'accède pas au statut de parole – ce qui pourrait lancer un débat. Cette mise en garde ayant été faite, rien ne nous empêche de glaner en des ouvrages qui ne nous sont pas destinés au premier chef des renseignements pouvant affermir les avancées interprétatives de recherches comme la nôtre, mais il faut immédiatement reconnaître que les recherches de pointe en ce domaine requièrent des compétences linguistiques, informatiques, mathématiques et micro-prosodiques telles que la prise en compte détaillée de leurs découvertes ne peut être imaginée que comme un travail d'équipe multidisciplinaire. On consultera, pour s'en convaincre, la bibliographie sur la prosodie et l'intonation maintenue par Jörg Mayer⁶⁵, à Stuttgart, dont nous produisons en annexe la version de 1997, contenant 1661 titres de livres et d'articles.

⁶³ Signet WWW vers le laboratoire Parole et langage : <http://www.lpl.univ-aix.fr/index.htm>.

⁶⁴ Signet WWW vers la Corpus EUROM1 : <http://www.icp.grenet.fr/Relator/multiling/eurom1.html>.

⁶⁵ Signet interne vers le document MAYER.RTF.

Définitions de l'intonation

Comme la musique, la voix humaine parlée joue sur la hauteur des sons, qui dépend de la fréquence de l'onde sonore ; sur leur intensité, qui dépend de son amplitude ; sur leur durée ou leur absence. Comme la musique, elle peut être perçue comme une mélodie. Mais en plus de courbe mélodique comme telle, la hauteur, la durée (avec les pauses, le débit, c'est-à-dire le nombre de syllabes par seconde, et le tempo, c'est-à-dire les accélérations et les décélérations de débit) et l'intensité des sons successifs créent aussi des effets d'accentuation et des rythmes qui participent pleinement au langage humain. Ensuite, comme les différents instruments d'un orchestre, les sons de la parole humaine ont aussi des couleurs particulières, des timbres qui dépendent de la forme des résonateurs qui les produisent, et des modes articulatoires et laryngiens des locuteurs. Les ondes sonores ainsi déterminées sont dites complexes ; elles peuvent être périodiques (les voyelles) ou apériodiques (les consonnes).

En regard de ces faits, définissons d'abord la *prosodie* en citant Pierre Léon : pour lui, la prosodie englobe l'accentuation et la mélodie, car son domaine est « soit la syllabe (accent d'insistance), soit le groupe rythmique (généralement un contour intonatif), soit le groupe de souffle (un ou plusieurs contours intonatifs)⁶⁶ ». La *phonostylistique*, qu'il définit aussi, s'occupe des variations significatives non seulement au niveau de la prosodie mais aussi des lieux et modes d'articulation.

De tous les termes du lexique spécialisé que nous évoquons ici, le mot d'*intonation* demeure sans doute celui dont l'acception courante reste la moins technique, celui qui parle le plus à l'homme de la rue et au littéraire généraliste : il s'agit selon le *Robert* du "ton que l'on prend en parlant, en lisant", avec un renvoi aux mots "accent" et "inflexion"⁶⁷. Dans une acception plus restreinte, l'intonation est mélodie en tant qu'organisation de patrons représentables sous forme de courbes. Sous cet angle, il est possible de préciser que l'intonation est une forme (susceptible de signifier), non une substance (comme certains voient la mélodie). Chez plusieurs

⁶⁶ LÉON, *Précis de phonostylistique*, p. 91.

⁶⁷ Mario Rossi commente de façon détaillée l'histoire de ce mot dans l'introduction de ROSSI, Mario, Albert DI CRISTO, Daniel HIRST, Philippe MARTIN et Yukihiro NISHINUMA, *l'Intonation : De*

auteurs, cette acception englobe d'ordinaire les changements de niveaux (hauteur) et les durées, mais elle exclut les jeux d'intensité et les variations de timbre.

Mario Rossi et Albert Di Cristo font le point sur l'importance de l'intensité comme paramètre prosodique :

Les chercheurs étudient généralement l'intonation sans référence à l'intensité pour deux raisons contradictoires : 1) parce que ce paramètre, mal connu et difficile à manier, semble évoluer de façon aléatoire au regard de l'accent et de l'intonation ; 2) parce qu'il est considéré comme une co-variable plus ou moins dépendante de la fréquence fondamentale.

Le premier argument tombe si l'on procède à une correction de l'intensité en fonction des facteurs microprosodiques qui l'affectent et du mode d'intégration temporelle par l'auditeur. En ce qui concerne la deuxième raison, on sait que les variations de F_0 sont dues essentiellement à l'activité des affecteurs laryngiens, tandis que l'intensité est une résultante de la pression sous-glottique. On observe d'autre part que F_0 et l'intensité évoluent souvent de façon autonome, par exemple dans l'interrogation⁶⁸.

D'autre part, l'exclusion des variations de timbre s'explique (en partie) par deux faits. Premièrement, les personnes ne reconnaissent pas la hauteur d'une voix à l'ensemble des phonèmes entendus, mais seulement à la hauteur des voyelles, à cause de leur périodicité, qui les rend assez stables pour qu'on puisse en évaluer la fréquence. Deuxièmement, les auditeurs ne perçoivent pas la hauteur de la mélodie à partir de l'ensemble de l'onde sonore complexe de la voix, mais bien seulement de la plus basse des fréquences qui la composent, la fréquence du fondamental, ou F_0 . La ligne mélodique est donc celle que suit le fondamental, et sa hauteur habituelle, celle de la voix qui hésite et dit "euh", est le fondamental usuel de la personne, autrement dit médium, ou ton statique moyen, ou ton de base. On sait d'autre part que les voyelles sont composées de plusieurs fréquences : sur un spectrographe, ces fréquences forment des bandes superposées, les formants. Les formants supérieurs des voyelles sont des harmoniques du fondamental, c'est-à-dire que leur mesure en Hz révèle des multiples entiers de la fréquence fondamentale.

l'acoustique à la sémantique, Institut de phonétique d'Aix en Provence, Klincksieck, coll. "Études linguistiques", no. XXV, 1981.

⁶⁸ ROSSI *et al.*, *op. cit.*, p. 46.

Le timbre vocalique, lui, est perçu à l'écoute des deux premiers formants de la voyelle, alors que les caractéristiques individuelles de la voix logent plutôt dans le troisième formant. Or dans son acception restreinte, l'intonation n'est pas concernée directement par ce timbre et par ces caractéristiques individuelles, mais seulement par la ligne mélodique, celle du fondamental. En pratique cependant, les effets de sens obtenus par l'intonation en dépendent souvent, ainsi que des variations d'intensité, de hauteur et de durée qui constituent l'accentuation et qui peuvent porter aussi sur des consonnes. C'est pourquoi, si nous utilisons parfois *intonation* dans son acception technique la plus restreinte, nous l'entendons d'ordinaire dans son acception courante, qui, avec sa référence à "accent" et "inflexion", peut réunir aussi les variations prosodiques et articulatoires. D'ailleurs, comme nous le verrons maintenant, les analyses microprosodiques les plus fines doivent absolument tenir compte du concours de l'intensité, qui s'avère à cette échelle un facteur déterminant dans la perception des contours concaves et convexes.

Microprosodie selon Rossi et Di Cristo

Les montées et les descentes d'intensité et de fréquence, les différences de durée et les rythmes que nous entendons sont soumis à des contraintes perceptives où une description linguistique de l'intonation doit chercher les caractéristiques contrastives qui serviront ensuite à délimiter les patrons intonatifs signifiants. Mario Rossi et Albert Di Cristo ont proposé dans *l'Intonation* un modèle théorique qui permet d'ajuster le signal acoustique des voix de manière à en extraire la véritable ligne mélodique de l'intonation peu importe le lieu d'articulation, le degré d'ouverture ou l'intensité de la voix nécessaires à la réalisation des différents phonèmes impliqués dans l'un ou l'autre des syntagmes supportant ces patrons. Toute la première partie de leur livre détaille les règles (quantifiées) dont il faut tenir compte pour parvenir à ajuster ainsi les patrons intonatifs. Ces règles peuvent améliorer la lecture des spectrogrammes et elles permettent aussi au critique d'affiner sa propre écoute de l'intonation par une compréhension plus complète des phénomènes impliqués. Soulignons cependant que le domaine d'application de ces règles est celui des sons les plus brefs, analysés en tant que faits audibles et non en tant qu'unités

signifiantes, d'où le nom de *microprosodie* choisi par les auteurs, par opposition à la *prosodie* proprement dite, dont nous traiterons plus loin.

Rossi et Di Cristo décrivent leur modèle de la perception en termes de *règles* qu'ils divisent en quatre catégories : des règles d'effacement microprosodiques, ou règles prosotactiques ; des règles de conversion perceptuelle, ou règles mélotactiques ; des règles décrivant la compétence intonative, ou règles intonotactiques ; des règles décrivant les relations de l'intonation à la syntaxe, ou règles intonosyntaxiques. Les deux dernières de ces catégories correspondent à des plans de l'analyse que nous aborderons plus loin lorsqu'il sera question, dans le même ordre, des *patrons* de base et des intonèmes, puis des *fonctions* de l'intonation. Cependant, les deux premières catégories concernent des faits qui se situent à une échelle différente, où la signification des intonations n'entre pas encore en jeu.

Règles prosotactiques

La fréquence fondamentale

Les règles prosotactiques peuvent concerner la fréquence fondamentale (Fo), l'intensité ou la durée. Celles qui concernent le Fo se divisent en deux classes selon qu'elles prédisent le Fo intrinsèque des voyelles, ou l'influence sur les voyelles des consonnes avoisinantes. Des calculs tenant compte des deux premiers formants de chaque voyelle ainsi que de la fréquence usuelle des locuteurs permettent à Di Cristo d'obtenir pour chaque voyelle du français un facteur de pondération moyen correspondant à son Fo intrinsèque⁶⁹. Face à une phrase comme : "C'est la vie" dite d'une manière telle que la voix monte légèrement sur la dernière voyelle, le facteur de pondération permet de savoir si l'intonation monte significativement ou s'il s'agit d'une conséquence du fait que les deux premiers formants de la voyelle [i] sont habituellement plus élevés que ceux de la voyelle [a].

⁶⁹ Di Cristo souligne que "les effets intrinsèques et co-intrinsèques sont calculés au point de perception, situé aux 2/3 de la voyelle." (ROSSI *et al.*, *op. cit.*, p. 42).

Les Fo intrinsèques prédits par Di Cristo sont les suivants :

Fo intrinsèques (prédictions) des voyelles du français selon Di Cristo ⁷⁰ .			
u	160.8 Hz	o	151 Hz
i	158.7 Hz	ç	150.9 Hz
y	156.2 Hz	e	150.8 Hz
o	154 Hz	ø	149.6 Hz
e	152.8 Hz	a	147 Hz

Tableau 1, Fo intrinsèques (prédictions) des voyelles du français selon Di Cristo

L'effet qu'une consonne produira sur le Fo intrinsèque des voyelles qu'elle accompagne dépend de son voisement et de sa position : une consonne voisée abaisse le fondamental de la voyelle suivante alors qu'une consonne non voisée l'élève. D'autre part, le chercheur remarque que la fréquence de "la voyelle qui succède à un silence ou à un segment non voisé", Fo iNi, accuse souvent des valeurs erratiques qui doivent être effacées si elles occasionnent une différence de plus de 15 % entre deux périodes consécutives.

L'intensité

Selon Rossi et Di Cristo, l'intensité est un facteur qui vaut d'être étudié, entre autres raisons parce que le "Fo et l'intensité évoluent souvent de façon autonome". Des facteurs de pondération analogues aux précédents sont proposés pour l'intensité des voyelles du français, calculés "dans des conditions identiques de fréquence fondamentale, de durée et de contexte"⁷¹.

⁷⁰ ROSSI *et al.*, *op. cit.*, p. 41.

⁷¹ Rossi et Di Cristo précisent que "La plupart des chercheurs prennent la valeur au point le plus haut de la courbe. Cette procédure donne des résultats aléatoires, car ce point est souvent conditionné par le contexte, par ailleurs elle ne permet pas d'obtenir des résultats susceptibles d'être évalués du point de vue perceptif. [...] le point de phonie d'une modulation montante se situe aux 2/3 de la variation et celui d'une modulation descendante au 1/3 de la courbe." (ROSSI *et al.*, *op. cit.*, p. 47).

Facteurs de pondération de l'intensité spécifique, par calcul de la sonie (méthode de Stevens-Rossi ⁷²)			
a	0	E	1.70
çà	0.6	Eà	2.20
ç	0.6	u	2.50
ø	0.8	y	3
aà	1	e	4.20
o	1.70	i	5.10

Tableau 2, Facteurs de pondération de l'intensité spécifique

Nous savons cependant que la *phonie*, c'est-à-dire l'intensité perçue par la personne humaine, ne suit pas toujours l'intensité de manière directe : les acousticiens ont calculé qu'au-delà d'une certaine fréquence, la perception est une fonction logarithmique de l'intensité, comme l'explique ici Kenneth Stevens par la description d'une expérience particulière :

When a sequence of two pure tones with the second higher in frequency than the first is played, a listener can report that the second tone has a higher pitch than the first if the frequency difference is sufficiently large. A listener can adjust the frequency of the second tone so that it sounds twice as high in pitch as the first. From a series of such judgments, a scale can be constructed such that frequencies that are spaced at equal distances along this scale are judged to be related with the same pitch ratio. [...] The pitch scale is in mels, and is defined such that a pure tone with a frequency of 1000Hz has a pitch of 1000 mels. At frequencies below about 500 Hz, equal changes of the frequency in hertz correspond approximately to equal changes in pitch. At higher frequencies, the relation is approximately logarithmic. That is, equal changes in log frequency correspond roughly to equal changes in pitch⁷³.

Sonie et *phonie* sont cependant redéfinies par Rossi : la notion de sonie, qu'il emprunte aux psycho-acousticiens (il fait référence à S.S. Stevens et Zwicker) est

⁷² ROSSI *et al.*, *op. cit.*, p. 48.

⁷³ STEVENS, Kenneth N., *Acoustic Phonetics*, Cambridge (Mass.) & London (England), MIT Press, coll. "Current Studies in Linguistics", 1998, pp. 227-228.

utilisée par lui dans une procédure différente "pour traduire *loudness*, et rendre compte de la perception que nous avons de l'amplitude du signal. Les unités dérivées de ces deux notions ne sont pas comparables, même si les notions qu'elles recouvrent sont analogues." La notion de phonie désigne ici "l'intensité **corrigée par le facteur d'intensité spécifique**." Dans ce lexique, "la sonie désignera la phonie après intégration temporelle et fréquentielle des valeurs obtenues à la sortie de la première correction."

Comme la phonie est influencée de manière déterminante par la durée, il y a lieu de se demander si l'un des deux facteurs prime sur l'autre. À la suite d'expérimentations, Rossi et Di Cristo se disent tentés de déduire que l'auditeur ne tient pas compte de la durée intrinsèque des voyelles pour évaluer leur phonie. Seule la variation de durée indépendante et contrôlée (sous l'influence de l'accent, par exemple) aurait une incidence sur l'estimation de la phonie. "On appliquera donc, écrivent-ils, les facteurs de pondération de l'intensité spécifique avant toute interprétation de la durée⁷⁴".

Les chercheurs remarquent d'autre part que l'influence des consonnes environnantes, si elle est significative dans le cas de la hauteur, semble toutefois négligeable dans le cas de la phonie.

La durée

Au chapitre de la durée, les recherches se font très nombreuses. Les variations de durée propres à chaque voyelle sont significatives et elles dépendent du degré d'ouverture. Les variations occasionnées par les consonnes environnantes ont aussi leur pertinence : les voyelles sont plus longues devant les consonnes voisées, ce qui est un phénomène universel, et elles sont plus longues devant les constrictives que devant les occlusives. Di Cristo présente les facteurs de pondération de la durée sous la forme de deux algorithmes successifs, que nous reproduisons ici⁷⁵.

Le premier algorithme fournit le coefficient de pondération intrinsèque à appliquer à la durée (dv) d'une voyelle (v) en tenant compte du fait qu'elle peut être orale (ou nasale), de son degré d'ouverture et du fait qu'elle soit accentuée ou non.

⁷⁴ ROSSI *et al.*, *op. cit.*, p. 49.

⁷⁵ ROSSI *et al.*, *op. cit.*, pp. 50-53.

Après les règles prosotactiques dont nous venons de parler, qui neutralisent les différences non significatives entre les voyelles, Rossi propose une série de règles mélotactiques, qui servent cette fois à ajuster la description de l'intonation aux caractéristiques de la perception humaine⁷⁶. L'exposé de ces règles nous permet de faire un pas de plus vers une description des différences intonatives significatives à un niveau stylistique, car l'attention porte ici justement sur notre capacité de percevoir des différences de durées ou des variations comme les glissandos mélodiques et les glissements d'intensité.

La durée

La durée de deux voyelles représentées par un spectrogramme peut sembler différente à l'œil mais pas à l'oreille. C'est pourquoi l'interprétation de ces représentations doit tenir compte de ce qu'on appelle les "seuils différentiels" de l'audition. Rossi avance un seuil différentiel de 25 % de la durée pour des intervalles situés entre 100 et 200 ms.

Glissandos mélodiques

En phonostylistique, le glissando mélodique est un phénomène très fréquent car plusieurs nuances de sens passent en effet par l'allongement d'une seule voyelle (accentuée) dont la hauteur varie dans le temps. Or si une lecture (trop) fine des spectrogrammes donne à voir que les voyelles ne sont jamais tout à fait statiques, l'habitude nous enseigne que les glissandos significatifs ne sont tout de même pas si nombreux. La limite entre le (faux) glissando visible à l'œil et le (vrai) glissando perceptible à l'oreille dépend de la durée de la voyelle : plus une voyelle dure longtemps, plus il est aisé d'y reconnaître un glissando. Selon Rossi, la limite inférieure serait celle d'une durée de 50 ms, en deçà de quoi les variations ne sont plus perceptibles. D'autre part, plus le glissando s'effectue entre des fréquences distantes, passant d'une note très haute à une note très basse, et moins l'oreille a besoin de temps pour le remarquer.

⁷⁶ ROSSI *et al.*, *op. cit.*, pp. 54-58.

Variation du seuil de glissando en fonction de la durée pour une Fo de 135 Hz,
d'après Rossi⁷⁷.

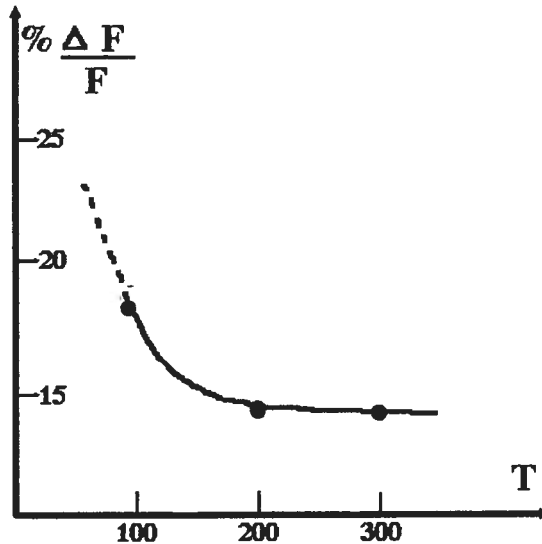


Figure 3, Variation du seuil de glissando en fonction de la durée

Selon le chercheur, les glissandos qui tombent sous la courbe sont assimilés à "une mélodie statique dont la hauteur correspond à celle des 2/3 de la pente". Semblablement, nous ne percevons pas les glissandos dans leur totalité mais seulement jusqu'aux 2/3 de la pente : la fin de la courbe (montante ou descendante) est perdue, à moins qu'elle ne forme en son terme un plateau durant au moins 40 ms.

Glissements d'intensité

Les glissements qui surviendraient non pas entre deux hauteurs mais entre deux intensités différentes sont moins fréquents et, comme le remarque Rossi, puisque "le seuil de glissement est relativement élevé, ± 8 dB sur une durée de 200 ms, le risque est faible d'identifier comme glissement perceptible une pente conditionnée par le contexte⁷⁸".

Les glissements d'intensité ont une action sur les glissandos mélodiques : en règle générale, "une diminution de l'intensité accroît la sensation de hauteur, ce à

⁷⁷ ROSSI *et al.*, *op. cit.*, p. 55.

quoi Rossi ajoute trois phénomènes intéressants. D'abord, il trouve qu'un "glissement d'intensité (± 8 dB), associé à une mélodie statique est perçu comme un glissando mélodique à peu près égal au seuil", mais "qu'un glissement d'intensité sensiblement supérieur au seuil ne soit plus assimilé à un glissando de fréquence". Ensuite, il remarque qu'une chute de l'intensité d'au moins 8 dB rend plus difficile la perception d'un glissando mélodique concomitant. Troisièmement, un glissando mélodique montant qui se produit en même temps qu'une élévation de l'intensité d'au moins 4 dB "est perçu comme un ton creusé (concave)", alors qu'un glissando mélodique descendant associé à la même élévation d'intensité "est perçu comme un ton circonflexe (convexe)".

L'effet que les élévations d'intensité produisent sur les glissandos mélodiques vient relayer ces derniers dans les cas où les contraintes (de production et de perception) des glissandos mélodiques les empêchent d'atteindre certaines intonations, car "l'inflexion provoquée par la variation positive de l'intensité est plus forte que celle d'un ton mélodique".

Conclusion sur les règles prosodiques et mélodiques

Si la connaissance de ces règles permet à l'analyste d'interpréter les spectrogrammes avec plus d'assurance, la lecture d'un spectrogramme demeure toutefois une opération contrôlée par l'analyste, dirigée par son écoute préalable des phénomènes et donc susceptible d'être ajustée dans les limites fixées aux paramètres. Cette mainmise sur le processus d'extraction de la courbe intonative constitue un avantage sur la méthode qui consisterait à déléguer cette opération aux algorithmes inflexibles d'un logiciel extracteur de Fo, comme le WinPitch™⁷⁹ de Philippe Martin, le Signalyze™⁸⁰ d'Eric Keller ou le CSLU ToolKit™ de l'Oregon Graduate Institute of Science and Technology⁸¹. Mais il n'est pas inutile de rappeler que ces deux méthodes sont avant tout des méthodes de traduction de l'intonation qui, si elles

⁷⁸ À propos du point de perception des glissements d'intensité, Rossi précise que "le point est toujours situé vers le sommet de la pente : respectivement aux 2/3 et au 1/3 de la pente dans les glissements positifs et négatifs".

⁷⁹ Signet WWW : <http://www.winpitch.com>.

⁸⁰ Signet WWW : <http://agoralang.com/signalyze.html>.

⁸¹ Au Center for Spoken Language Understanding. Signet WWW : <http://cslu.cse.ogi.edu/toolkit/index.html>.

ressemblant beaucoup plus à celui de la langue que ce que l'on avait cru jusqu'à là⁸⁵. Mais les niveaux intonatifs ne sont qu'un aspect de l'intonation. Lorsqu'ils se réalisent dans la chaîne parlée, les niveaux successifs donnent à entendre des courbes plus ou moins continues que l'on peut représenter sur papier pour décrire la mélodie de l'intonation dans son développement syntagmatique : c'est ici que la description des phénomènes aborde vraiment les problèmes de l'encodage, quitte l'acoustique et fraye avec la linguistique.

Voici à titre d'illustration deux tableaux représentant en partie un système de transcription proposé en 1991 par G. Konopczynski dans *le Langage émergent*⁸⁶:

⁸⁵ On se souviendra que, pour Martinet, les phonèmes sont des unités discrètes mais les traits prosodiques ne le sont pas. (MARTINET, André, *Éléments de linguistique générale*, Armand Colin, 1070 [1960], § I-17.

⁸⁶ KONOPCZYNSKI, Gabrielle, *Le Langage émergent II : Aspects vocaux et mélodiques*, Helmut Buske Verlag, Hambourg, coll. "Band 60", t.2, 1991, pp. 48 et 49.

repoussent le moment où la signification verbale de l'intonation se trouve explicitée, n'en demeurent pas moins, elles aussi des "trahisons". On peut recourir aux règles de Rossi et Di Cristo pour analyser un spectrogramme, mais ce ne sera jamais qu'un artifice pour donner à voir un chemin que le spectateur parcourt lui-même machinalement et fort habilement.

Unités prosodiques

Niveaux intonatifs et patrons de base

Il est rare de voir des auteurs situer leurs analyses à l'échelle microscopique que nous venons d'explorer. Le premier groupe de paradigmes habituellement rencontré dans les études sur l'intonation est plutôt celui des "patrons de base", que l'on doit appuyer sur l'analyse préalable des niveaux intonatifs.

Comme le rapporte Pierre Léon⁸², c'est Kenneth Pike qui a lancé l'idée d'un système des niveaux intonatifs dessinés sur une portée musicale, raffiné ensuite par différents chercheurs et d'usage courant aujourd'hui. D'autres utilisent de petites flèches, ou des points... Selon les chercheurs, il y aurait quatre, cinq (Léon) ou six niveaux intonatifs pour le français. Rossi et Chafcouloff ont calculé, pour six niveaux distincts (l'infra-grave, le grave, le médium, l'infra-aigu, l'aigu et le suraigu) des intervalles chiffrés pouvant aider à classer des occurrences particulières⁸³, mais des expérimentations montrent d'autre part que les auditeurs sont capables d'apprécier les niveaux du français sans recourir à des appareils sophistiqués. Selon Rossi, en termes de musique, ces niveaux couvrent une octave et demie. Il se réfère ensuite à des travaux de Pierre Léon et de Di Cristo pour remarquer que "l'identification de six niveaux différents par des auditeurs français dans une expérience de perception n'implique nullement qu'ils soient tous significatifs⁸⁴."

L'identification de niveaux intonatifs discrets a été une avancée capitale pour l'étude de l'intonation parce qu'elle a permis de voir dans cette dernière un système

⁸² LÉON, Pierre, *Phonétisme et prononciations du français, avec des travaux pratiques d'application et leurs corrigés*, Nathan, coll. "Fac. Linguistique", 1992, p. 125.

⁸³ ROSSI *et al.*, *op. cit.*, p. 60.

⁸⁴ ROSSI *et al.*, *op. cit.*, p. 61.

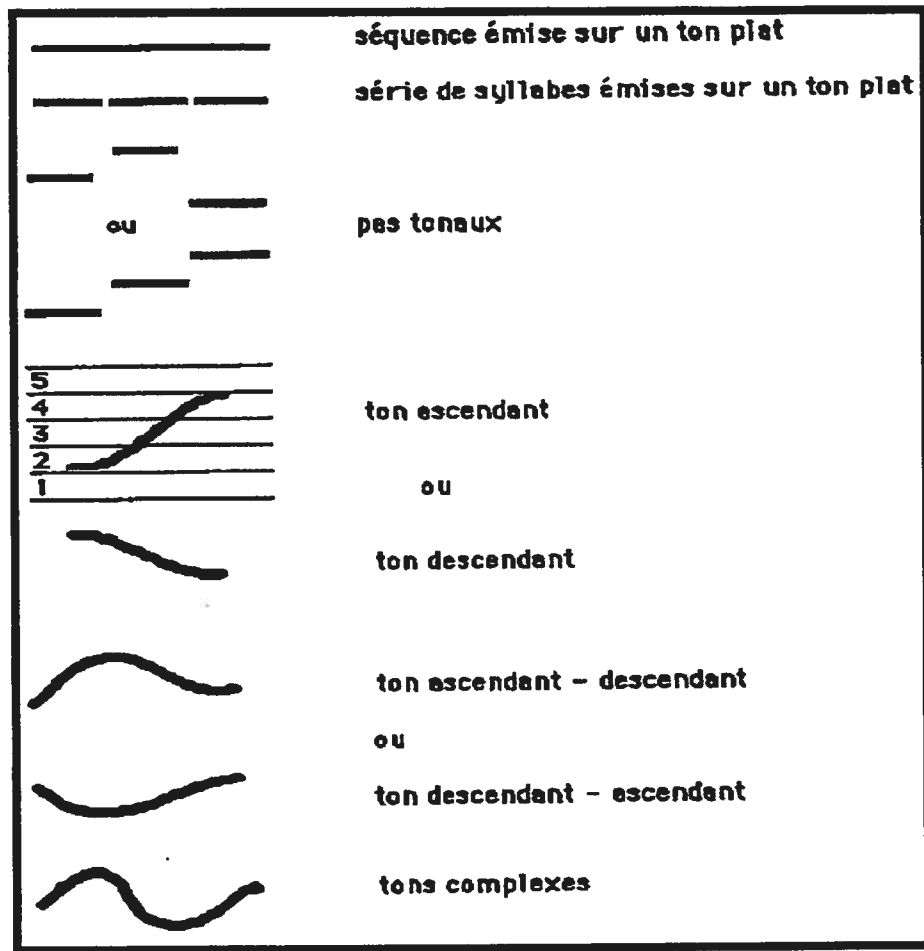


Figure 4, Système de transcription de l'intonation de Konopczynski (A)

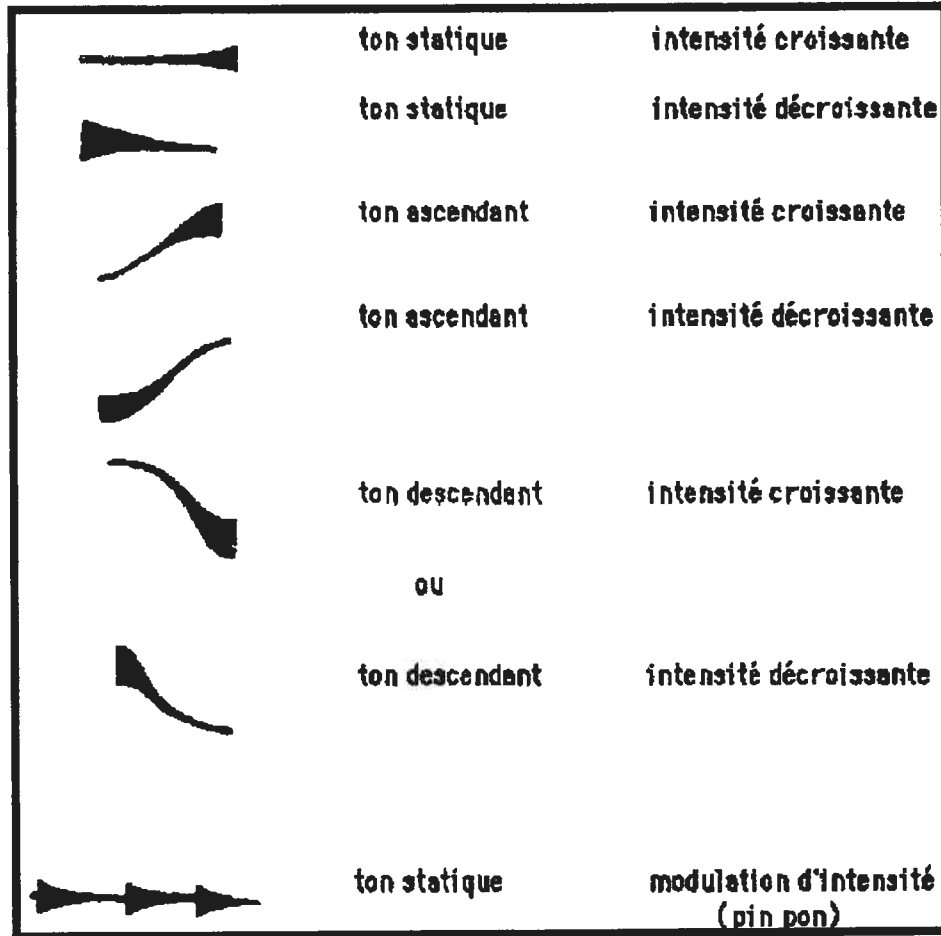


Figure 5, Système de transcription de l'intonation de Konopczynski (B)

Remarquons que les patrons intonatifs esquissés ici ne sont envisagés que du seul point de vue de leur forme perceptible ; nous discuterons plus loin des systèmes qui, comme celui de Pierre Delattre, ajoutent une analyse sémantique à la description formelle des patrons intonatifs.

Courbes et points-clés chez Rossi

Dans sa théorie de l'intonation⁸⁷, Mario Rossi décrit ce passage des niveaux aux courbes en s'appuyant sur deux prémisses fortes, qui l'opposent à plusieurs linguistes, dont Martinet, et qu'il a validées lors d'études précédentes : "l'intonation est constituée d'unités discrètes d'extension variable" et "l'encodage de l'intonation semble être effectué syntagmatiquement sous la forme de relais ou de points-clés".

⁸⁷ L'intonation, chapitre "Vers une théorie de l'intonation", p. 179 et suivantes, et p. 103.

Nous allons expliquer la question des courbes intonatives à partir de cette théorie que nous discuterons ensuite en nous concentrant sur le concept d'intonème puis sur la question de la segmentation.

C'est la situation de points-clés discrets à des endroits constants des groupes prosodiques qui fait le pont entre le niveau phonologique et le niveau syntagmatique de l'analyse, car les groupes prosodiques dont il est question atteignent la dimension du syntagme, voire de la phrase entière.

Rossi distingue trois points-clés dans le groupe prosodique : l'attaque, la prétonique et la tonique. L'attaque et la prétonique forment ensemble le précontour, et la tonique forme à elle seule le contour. Vues ensemble, la prétonique et la tonique composent une cadence. Dans l'exemple suivant, où le [Cyrano de Jean-Paul Belmondo](#)⁸⁸ reproche à Christian, sous le balcon, d'avoir demandé trop tôt un baiser à Roxane, les mots "tu vas trop vite" forment un groupe prosodique où l'attaque est dans la voyelle [y], la prétonique dans le [o], et la tonique dans le long [i] :

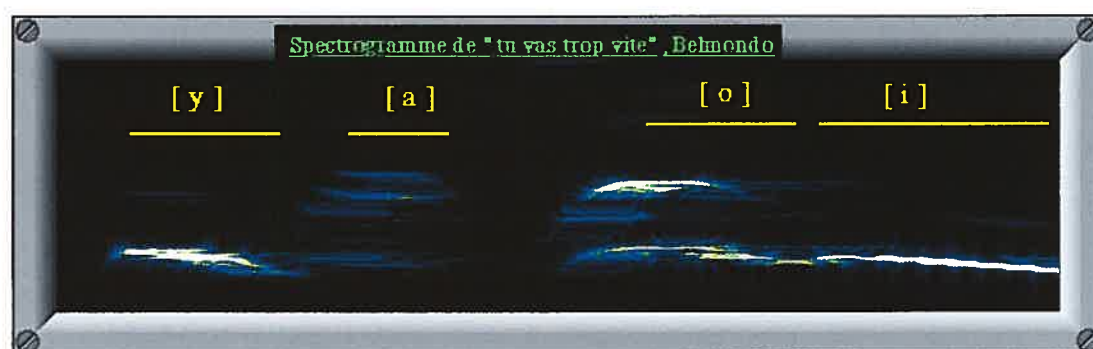


Figure 6, Spectrogramme de "Tuvas trop vite", Belmondo

Mérismes et intonèmes

Tous les points-clés sont susceptibles d'être informés par des traits distinctifs, qui peuvent être la courbure du patron (statique, glissando montant ou descendant), le niveau (grave, médium, etc.), la durée (longue, brève). Pour décrire un glissando à l'intérieur des limites d'une seule voyelle, la tonique en particulier, il est encore

⁸⁸ Signet interne vers le clip [BVITE.mov](#).

possible de distinguer à cette échelle trois moments, qui sont l'attaque du contour, son sommet et sa chute :

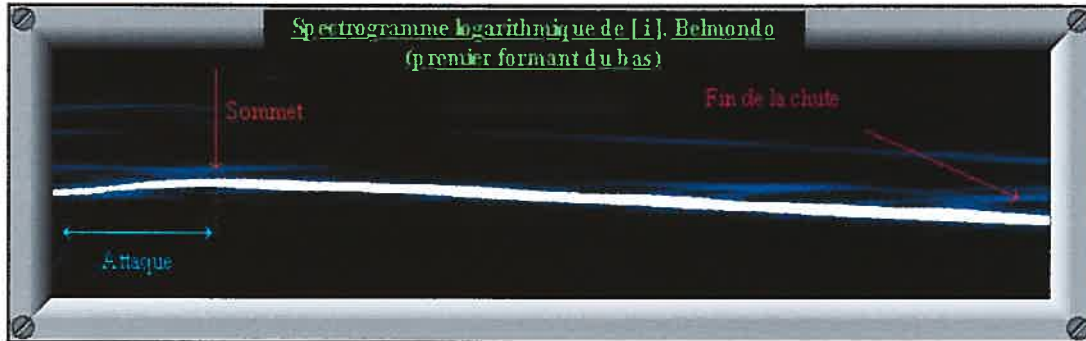


Figure 7, Spectrogramme de [i], Belmondo

La durée de l'attaque, sa pente, ses niveaux de départ et d'arrivée, la différence de niveau du sommet à la chute, tous ces paramètres pourraient selon nous être analysés comme des *mérismes* (chez Benveniste, les mérismes sont les traits distinctifs des phonèmes, comme par exemple l'occlusion et la friction, la dentalité et la labialité, etc. Le mot *phème* est aussi usité). Rossi, cependant, choisit de ne pas rebaptiser ces traits lorsqu'ils sont pris individuellement. Ces traits se regroupent d'autre part en ensembles, et il consacre le mot d'*intonème* à "chacun de ces ensembles de traits réalisés sur les points-clés".

Mentionnons que Rossi refuse à ces intonèmes le statut de phonèmes parce que, dit-il, ces ensembles "participent directement ou indirectement au contenu", ce à quoi nous reviendrons. Ajoutons aussi que, selon cette théorie, "l'attaque et la prétonique ne contiennent qu'un intonème, tandis que la tonique, qui est longue, peut en comporter plusieurs." Une tonique, analysable en un certain nombre de traits, pourrait donc contenir plus d'un *ensemble* de traits ou *intonèmes*.

Morphèmes et syntagmes intonatifs

Au dessus de ces intonèmes – qui participent pour lui au "contenu", rappelons-le, et qui ne seraient à cause de cela pas tout à fait des phonèmes –, Rossi nomme *morphème intonatif* la plus petite unité intonative pourvue de sens. Certains *morphèmes intonatifs* peuvent avoir la dimension d'un seul intonème indépendant,

que l'on trouve alors en position de tonique ; mais d'autres *morphèmes intonatifs* seront composés de plus d'un intonème, comme dans les cas de l'attaque et de la prétonique, qui "n'ont aucune indépendance ni sur le plan de l'expression, ni sur celui du contenu." Lorsqu'elles sont liées ensemble, attaque, prétonique et tonique reçoivent le statut de *morphème discontinu*.

À l'échelle suivante, celle de la phrase, Rossi poursuit le parallèle avec la terminologie de la linguistique et il propose de nommer *syntagme intonatif* les "morphèmes intonatifs successifs de la phrase", et *phrase intonative* le syntagme intonatifs qui "est terminé par le morphème conclusif". À ces définitions, Rossi ajoute une restriction, qui nous semble mériter l'attention :

Le groupe prosodique est morphème discontinu simple, c'est-à-dire unité minimale de sens, si l'on fait abstraction du contenu expressif ; dans le cas contraire, le morphème est complexe⁸⁹.

Cette restriction est complétée par une remarque additionnelle concernant le statut des morphèmes intonatifs expressifs : ces éléments qui correspondent selon Rossi à ce que d'autres nomment des "expressèmes", "peuvent être apparentés aux unités lexicales. [...] Ces unités monovalentes qui constituent d'ailleurs le prédicat des phrases-écho pourrait être incluses dans la composante lexicale de la grammaire au même titre que les noms, les verbes ou les adjectifs⁹⁰."

Nous pourrions représenter ainsi la terminologie linguistique de Rossi :

⁸⁹ ROSSI, *op. cit.*, p. 183.

⁹⁰ ROSSI, *op. cit.*, p. 182.

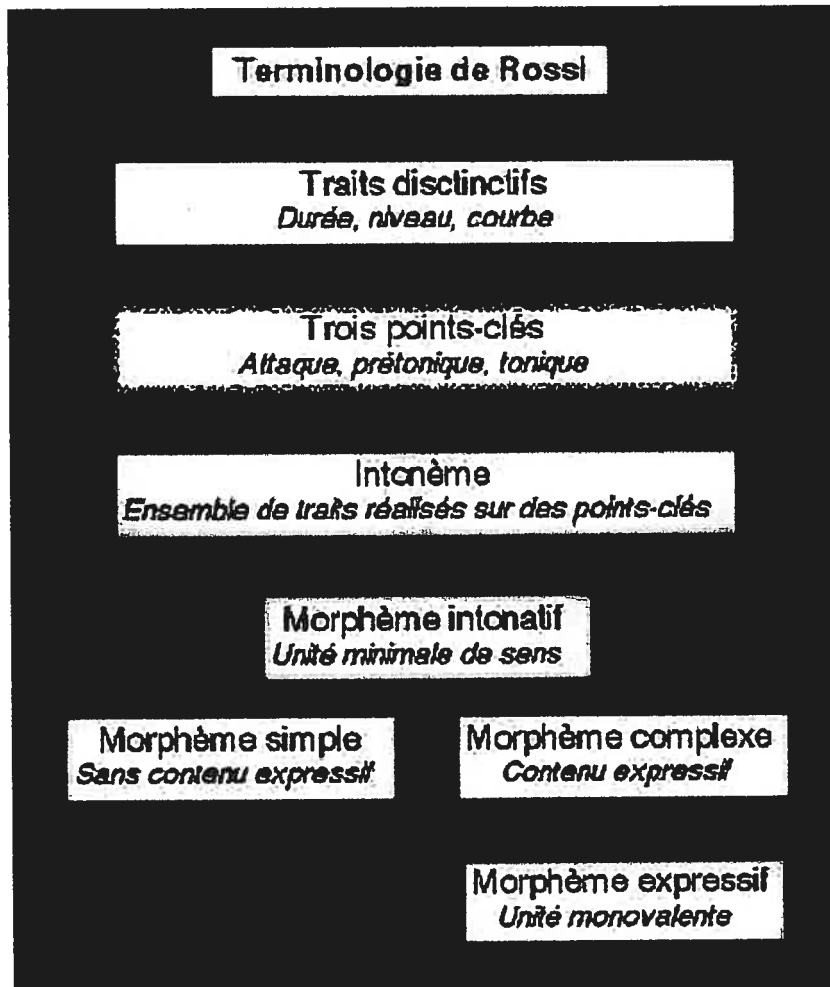


Figure 8, Terminologie de Rossi

Notre représentation encadre de manière différente le niveau des points-clés car, **comme nous le verrons**, il n'est pas certain qu'il suive ou précède celui de l'intonème.

Nouvelles propositions concernant l'intonème

Parallèle avec Martinet

Nous allons maintenant tenter de résoudre une difficulté remarquée dans la théorie des unités prosodiques de Rossi : celle de la distinction des morphèmes et des intonèmes. La terminologie linguistique, on le sait, varie selon les écoles. De manière générale, Rossi semble suivre ici Martinet, qu'il mentionne d'ailleurs en

bibliographie. Si tel est le cas, on peut se demander si le morphème intonatif ne devrait pas être le pendant d'un lexème intonatifs, tous deux réunis par la catégorie du monème qui fait l'originalité de Martinet. Selon ce dernier, les morphèmes, ou monèmes grammaticaux, se distinguent surtout des lexèmes, ou monèmes lexicaux, par leur nombre beaucoup plus réduit :

Les monèmes lexicaux sont ceux qui appartiennent à des inventaires illimités, les monèmes grammaticaux sont ceux qui alternent, dans les positions considérées, avec un nombre relativement réduit d'autres monèmes⁹¹.

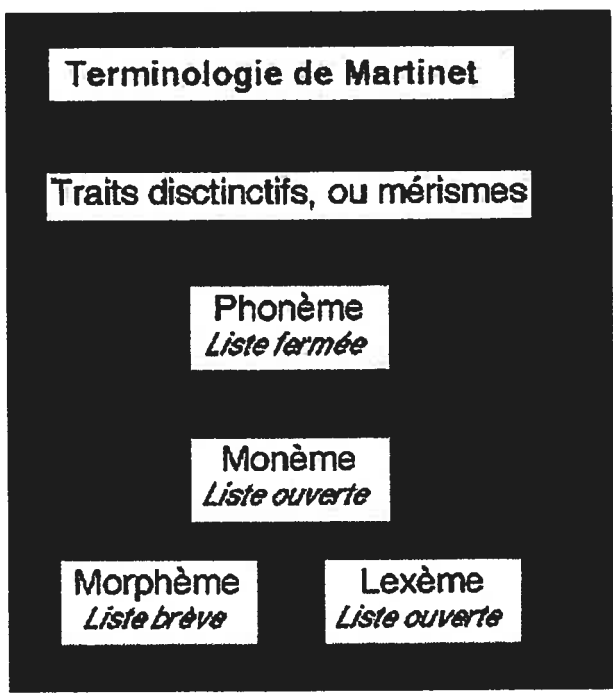


Figure 9, Terminologie de Martinet

La définition que Rossi donne au morphème intonatif s'appuie aussi sur la prémisse d'un petit groupe de formes de base, mais il n'est pas facile de repérer le niveau d'analyse qui leur est assigné, et donc de dire s'il les mets en parallèle avec les morphèmes ou avec les phonèmes de Martinet. En effet, lors de la discussion de la notion d'intonème, Rossi écrit : "La tonique de l'appel, par exemple, comporte deux

intonèmes successifs : 1) /statique, infra-aigu, bref/, variante de l'intonème de continuation, et [...]”, or s’il existe une telle chose qu’un “intonème *de continuation*”, c’est que l’intonème a un sens référentiel, et donc que le morphème intonatif n’est pas vraiment l’unité minimale de sens, ce qu’il affirme pourtant : le morphème partage donc cette définition avec l’intonème, dont il ne se distingue plus guère, comme on peut le voir par le rapprochement de ces deux expressions trouvées à quelques lignes de distance : “le morphème conclusif”, “l’intonème conclusif”.

Le sens selon Benveniste

De phonème à morphème, l’analyse linguistique, on le sait, passe d’un niveau à un autre. Face à l’équation à deux inconnues que semble maintenant devenu pour nous le couple (intonème, morphème intonatif), la question peut être soulevée de savoir ce qu’est *un* niveau, indépendamment du niveau concerné. Émile Benveniste propose ceci dans *Problèmes de linguistique générale* : pour décider si des constituants formels envisagés constituent ensemble les unités d’un niveau véritablement définissable, le linguiste doit vérifier dans un premier temps si ces constituants peuvent être eux-mêmes décomposés en segments puis, dans un second temps, déplacer le regard et chercher à “voir si ces constituants ont fonction au niveau supérieur⁹².”

Une unité sera reconnue comme distinctive à un niveau donné si elle peut être identifiée comme “partie intégrante” de l’unité supérieure, dont elle devient l’*intégrant*. Ainsi /s/ a le statut d’un phonème parce qu’il fonctionne comme intégrant de /-al/ dans *salle*, de /-o/ dans *seau*, etc⁹³.

Car, dit-il, “tout est là : la dissociation nous livre la constitution formelle ; l’**intégration** nous livre des unités signifiantes.” Ce critère d’une intégration

⁹¹ MARTINET, André, *Éléments de linguistique générale*, Armand Colin, 1070 [1960], § IV-19.

⁹² BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, 1974 [1966], pp. 126-127 :

“Nous pouvons donc formuler les définitions suivantes :

la *forme* d’une unité linguistique se définit comme sa capacité de se dissocier en constituants de niveau inférieur.

Le *sens* d’une unité linguistique se définit comme sa capacité d’intégrer une unité de niveau supérieur.

Forme et sens apparaissent ainsi comme des propriétés conjointes, données nécessairement et simultanément, inséparables dans le fonctionnement de la langue.

signifiante est de la plus haute importance pour Benveniste car, même si un seul niveau de l'analyse doit s'en occuper au premier plan, il affecte tous les autres niveaux :

Le sens est en effet la condition fondamentale que doit remplir toute unité de tout niveau pour obtenir statut linguistique. Nous disons bien de tout niveau. [...] Plutôt que de biaiser avec le "sens" et d'imaginer des procédés compliqués – et inopérants – pour le laisser hors de jeu en retenant seulement les traits formels, mieux vaut reconnaître franchement qu'il est une condition indispensable de l'analyse linguistique. Il faut seulement voir comment le sens intervient dans nos démarches et de quel niveau d'analyse il relève⁹⁴.

Pour Rossi, la difficulté réside précisément dans l'intégration de l'intonème au sein d'une unité supérieure (nous pensons au morphème intonatif) qui ne se confondrait pas en même temps à l'unité qui est elle-même supérieure au morphème intonatif (il s'agit, selon Rossi, du syntagme intonatif). C'est ce qui l'empêche d'ailleurs de s'entendre sur ce point avec Pike (pour qui, comme il le rappelle, "le niveau réalisé sur chaque syllabe représentait un phonème de hauteur⁹⁵"). À la lecture de sa théorie, on pourrait avancer que la raison de cette difficulté réside dans le fait que, de l'intonème au morphème intonatif, l'analyse ne parvient pas à isoler une différence de *sens* analogue à celle que l'on connaît entre le phonème et le morphème.

On remarquera au passage que le *sens* en question chez Benveniste ressemble plus aux *formes* perceptibles du gestaltisme qu'au processus de la désignation référentielle. La reconnaissance d'une forme, l'intégration d'un élément⁹⁶ au sein d'un patron déjà connu, reconnu⁹⁷, voilà en effet le seul geste commun à tous les niveaux de l'analyse linguistique, et il importe de décrire ce geste *in abstracto* pour éviter de faire intervenir la référence au monde trop tôt dans l'analyse. En effet, pour

⁹³ Benveniste, *op. cit.*, p. 125.

⁹⁴ Benveniste, *op. cit.*, p. 122.

⁹⁵ Pike (1945) cité par Rossi, *op. cit.*, p. 180.

⁹⁶ Comme par exemple la nasalisation ou l'augmentation de l'intensité, pour mettre côte à côte un mérisme et un mérisme intonatif.

⁹⁷ Comme par exemple le phonème /aà/ ou l'intonème du glissando ascendant sur deux niveaux.

Benveniste, que nous suivons en cela, le sens mondain n'est que l'ultime valeur d'une variable "sens" impliquée par ailleurs à chacun des niveaux de l'analyse :

Quand on dit que tel élément de la langue, court ou étendu, a un sens, on entend par là une propriété que cet élément possède en tant que signifiant, de constituer un unité distinctive, oppositive, délimitée par d'autres unités, et identifiable pour les locuteurs natifs, de qui cette langue est *la* langue. Ce "sens" est implicite, inhérent au système linguistique et à ses parties. Mais en même temps le langage porte référence au monde des objets, à la fois globalement, dans ses énoncés complets, sous forme de phrases, qui se rapportent à des situations concrètes et spécifiques, et sous forme d'unités inférieures qui se rapportent à des "objets" généraux ou particuliers, pris dans l'expérience ou forgés par la convention linguistique. Chaque énoncé, et chaque terme de l'énoncé, a ainsi un référent, dont la connaissance est impliquée par l'usage natif de la langue. Or, dire *quel* est le référent, le décrire, le caractériser spécifiquement est une tâche distincte, souvent difficile, qui n'a rien de commun avec le maniement de la langue. Nous ne pouvons nous étendre ici sur toutes les conséquences que porte cette distinction. Il suffit de l'avoir posée pour délimiter la notion du "sens", en tant qu'il diffère de la "désignation". L'un et l'autre sont nécessaires. Nous les retrouvons, distincts mais associés, au niveau de la *phrase*⁹⁸.

La désignation, telle qu'elle ne devrait arriver qu'au seul niveau de la phrase, voilà exactement le "sens" que partagent à tort tous les niveaux de l'analyse de Rossi : intonème, morphème, trait distinctif, chacun reçoit à son tour le droit d'être "conclusif" ou "interrogatif", c'est-à-dire de vouloir dire, immédiatement, quelque chose.

Définition de l'intonème

Dans la théorie de Martinet, c'est à l'échelle du monème que ce "quelque chose" commence d'apparaître, sous sa forme élémentaire, mais, entre le mérième et le monème, il reste un niveau intermédiaire, celui des phonèmes, et c'est justement en parallèle aux phonèmes que, comme Rossi, nous définirons l'intonème. Pour nous, l'intonème est la plus petite configuration combinant les paramètres de durée, d'intensité, de niveaux et de courbes, perçue comme discrète et distincte. Il s'agit

⁹⁸ Benveniste, *op. cit.*, pp. 127-128.

donc, comme le dit Rossi, d'un "ensemble de traits réalisés sur les points-clés", ce qui implique que l'intonème se réalise à l'échelle de la voyelle, généralement sur l'attaque, la prétonique et surtout sur la tonique, laquelle peut accueillir deux intonèmes. Cependant, il faut prendre garde de ne pas confondre la cohérence interne de cette classe de constituants (cohérence qui donne le "sens" de chaque mérisme) avec le "sens" que les intonèmes reçoivent eux-mêmes lorsqu'ils remplissent leur fonction au niveau supérieur, et qui est de composer (souvent trois par trois, car ils se situent sur les trois points-clés) des intonations significatives comme celle de la continuation ou de l'appel.

À la différence des phonèmes, que nos systèmes d'écriture nous ont permis d'appriivoiser visuellement, que l'alphabet international a plus tard identifiés symboliquement, chaque intonème n'a pas (encore) de "nom" qui lui soit propre. Si une désignation telle que "l'intonème de la continuation" doit être refusée pour les raisons que nous avons expliquées, seules des circonlocutions telles que "l'intonème statique médium bref" peuvent pour l'instant convenir. Dans la mesure où l'analyse des mérismes de l'intonème aura révélé une résultante plus simple, ces circonlocutions pourront s'abrégier : en contexte, une expression telle que "l'intonème de la montée" suffira à désigner le phénomène perçu, de la même manière qu'on utilise couramment l'alphabet phonétique sans recourir à tout le luxe de ses signes diacritiques, lesquels sont pourtant nécessaires à une transcription phonétique qui se voudrait rigoureusement exacte.

Discussion de la segmentation à l'échelle de l'intonème

Notre exposition des différentes unités prosodiques et microprosodiques s'est appuyée sur une vision segmentale du phénomène justifiée par des études portant sur la perception. Cependant, à propos de la segmentation, tous les spécialistes de la question ne sont pas d'un avis aussi tranché que Rossi et Di Cristo. Pierre Delattre, entre autres, (dont l'article "Les dix intonations de base du français" paru en 1966 dans *The French Review* a joué un rôle séminal bien reconnu dans le domaine) avance que les patrons intonatifs de base forment un système d'oppositions entre des

unités qui ne sont pas tout à fait discrètes mais plutôt *continues* car, écrit-il, "comme l'a montré André Martinet, tout changement, si léger qu'il soit, dans une courbe d'intonation peut s'interpréter comme un changement de sens, ou une simple nuance⁹⁹". En conséquence, il avertit son lecteur de ce que les quatre niveaux distingués, et donc les dix courbes décrites à partir de ces niveaux, ne forment pas un système clos "sur lesquels l'intonation française reposerait si les intonèmes étaient des unités discrètes, comme les phonèmes segmentaux", mais qu'il ne s'agit seulement que de "points de repère pratiques"¹⁰⁰. Cette réserve demeure cependant une précaution quelque peu rhétorique car la matrice disciplinaire de Delattre reste celle d'une linguistique structuraliste de bon aloi.

On peut aussi appuyer la thèse des unités phonostylistiques discrètes en remarquant que, du point de vue de la substance (et non plus de la perception), les phonèmes de la langue, dont l'on croirait qu'ils s'opposent entre eux toujours si clairement, sont réalisés en parole avec des variantes articulatoires importantes, non seulement selon les locuteurs, mais aussi à l'intérieur d'une seule occurrence d'un phonème (dont le dessin au spectrogramme se modifie dans le temps) en fonction des phénomènes de coarticulation. Comme l'explique Piet Mertens :

Un contour intonatif (une séquence de morphèmes intonatifs formant un syntagme intonatif complet) peut être réalisé avec "infiniment de

⁹⁹ DELATTRE, Pierre, "Les dix intonations de base du français", *The French Review*, vol.XL, no.1, octobre 1966, pp. 6-7.

¹⁰⁰ On trouve un raisonnement semblable, mais à propos des gestes et non de l'intonation, chez Desmond Morris. Expliquant que certains gestes, par exemple un sourire de gentillesse, semblent suspects à l'interlocuteur, il écrit : " C'est comme si je me disais : « Je vais essayer en riant de faire croire que je ne suis pas triste, et comme je sais que ma tristesse peut percer et affaiblir mon rire, je rirai si fort et si longtemps qu'ainsi ma détresse intérieure profonde n'émergera pas. » Malheureusement, ce processus de compensation devient trop aisément un phénomène de surcompensation, et l'indication de mensonge éclate aux yeux de tous. La raison de cet échec est l'incapacité du faux rieur à tenir ses comptes. Il se dit (inconsciemment bien sûr) : cette plaisanterie vaut un rire de force 4, mais je souffre d'une tristesse de force 3. Pour rétablir l'équilibre, je dois avoir un rire de force 7, ainsi l'équation tombe juste. En théorie, cela devrait marcher, mais en pratique, il est extrêmement difficile d'équilibrer ainsi des sentiments et des gestes différents, et le tricheur dépasse souvent la mesure". (Desmond MORRIS, *La Clé des gestes*, traduction française d'Yvonne Dubois et Yolande Mauvais, Grasset et Fasquelle, 1978 [Elsevier Publishing Projects, Lausanne et Jonathan Cape, Londres, 1977], p. 119.)

nuances...", mais la même chose peut être affirmée à propos d'une chaîne de sons ou de phonèmes¹⁰¹.

D'autre part, il est clair que les "nuances" dont il est question ici ont lieu sur un terrain plus sémantique que perceptuel, mais sans que cette distinction soit clairement opérée par l'analyse de Delattre, pour qui le sens référentiel intervient, indûment selon nous, dès les premières strates de l'analyse segmentale.

¹⁰¹ MERTENS, Piet, *L'intonation du français : De la description linguistique à la reconnaissance automatique*, Thèse de doctorat, Université catholique de Louvain, Faculté de lettres, Département de linguistique, s. la dir. de M. Debrock, 1987, p. 128.

De la sémantique à la stylistique : hypothèses théoriques sur le fonctionnement cognitif de l'intonation

L'espace tropologique fondamental

La première articulation en question

À titre d'hypothèse, poursuivons un instant le parallèle avec la terminologie de Martinet : les intonations significatives qui intègrent les intonèmes au niveau supérieur – l'intonation *appellative* par exemple – pourraient recevoir un nom ressemblant à "monèmes intonatifs", puis on tenterait éventuellement de classer ces derniers en morphèmes ou lexèmes intonatifs, et après eux viendraient, comme chez Rossi, des syntagmes intonatifs, même des phrases intonatives. Arrêtons-nous au monème : on sait que, pour Martinet, ce dernier n'est "ni d'ordre phonique, ni d'ordre sémantique." Rappelons ce qu'il en dit :

Un énoncé comme *j'ai mal à la tête* ou une partie d'un tel énoncé qui fait sens, comme *j'ai mal* ou *mal*, s'appelle un signe linguistique. Tout signe linguistique comporte un signifié, qui est son sens ou sa valeur, [...] et un signifiant grâce à quoi le signe se manifeste [...] Les unités que livre la première articulation, avec leur signifié et leur signifiant, sont des signes, et des signes minima puisque chacun d'entre eux ne saurait être analysé en une succession de signes. Il n'existe pas de terme universellement admis pour désigner ces unités. Nous emploierons ici celui de monème.

Comme tout signe, le monème est une unité à deux faces, une face signifiée, son sens ou sa valeur, et une face signifiante qui la manifeste sous forme phonique et qui est composée d'unités de deuxième articulation. Ces dernières sont nommées des phonèmes¹⁰².

Cette définition du signe linguistique n'est sans doute ni la plus récente ni la plus sophistiquée, mais elle a le mérite de donner clairement à voir un fait capital pour notre exposé : c'est que la distinction entre la première et la deuxième articulation du langage intervient précisément *ici*, à l'échelon du monème. Une

question surgit : serait-il abusif de dire que l'intonation est l'objet d'une "première articulation" analogue à celle de la linguistique française ? Peut-être que non, diront certains. Mais, de toute évidence, rares sont les patrons intonatifs que les locuteurs ont déjà assez clairement thématifiés pour que la communauté ressente leur signification comme une simple dénotation¹⁰³. D'autre part, les bibliographies spécialisées recensent tant d'essais improbants de systématisation des intonations que l'on peut douter de la présence d'une telle articulation, ou du moins de la possibilité pour nous d'en démontrer l'existence dans les termes d'une taxonomie établissant une correspondance systématique entre une liste de signifiants intonatifs et une liste assez stable de signifiés.

En lieu et place d'un hypothétique "monème intonatif", nous proposerons de déplacer l'analyse, qui suivait jusqu'ici les traces de la linguistique, et d'adopter le concept de *stylème intonatif*, ou *phonostylème*, qui s'insérera dans une matrice disciplinaire herméneutique opérant avec des outils comme le *style*, mais aussi le *personnage*, la *scène*, etc. Cette décision s'appuie sur une conception pragmatique de l'expressivité que nous allons aborder maintenant et qui sert ensuite d'hypothèse heuristique pour la partie expérimentale de la recherche.

Convergences à propos d'un lieu du trope

Jusqu'à tout récemment, et l'absence d'une véritable grammaire de l'intonation en témoigne clairement, l'on a cru que l'intonation *parlait* (du cœur, de l'âme, du corps, pour vrai, directement...), tout comme, selon Michel Foucault¹⁰⁴, l'on a pensé jusqu'au XVI^e siècle que *le langage parlait*. Nous pourrions dire en paraphrasant Foucault : alors qu'on croyait que l'intonation parlait, il faut reconnaître qu'elle analyse plus qu'elle ne représente. En effet, la partie intonative de la prolation est avant tout une *interprétation* au sens où elle est un commentaire du locuteur sur la

¹⁰² MARTINET, André, *Éléments de linguistique générale*, Armand Colin, 1970 [1960], § I-9.

¹⁰³ Il y en a pourtant, et ce sont des exceptions. Léon remarque ainsi qu'il suffit de fredonner, avec ou sans mots, les cinq ou six notes de "bisque bisque rage" pour dénoter une insolence bien sentie. (Voir Léon, *Précis de phonostylistique*, p. 69). On peine à trouver d'aussi bons exemples.

¹⁰⁴ FOUCAULT, Michel, *Les mots et les choses : Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966, p. 94.

phrase qu'il prononce, mais ce commentaire *in praesentia*, toujours concomitant à la phrase, il la supporte et il la déplace tout à la fois ; il l'*informe* donc, en ce qu'il lui confère du même coup une forme et un sens supplémentaires. Ce déplacement, ce déploiement de l'intonation occupe donc un certain "espace tropologique", lequel englobe plusieurs autres dimensions du « faire expressif » impliquées par la performance filmée. D'ailleurs, dans le cadre plus vaste d'une critique de la performance, mieux vaudrait dire : *l'expression* jouit d'un espace tropologique. S'il y a *trope* intonatif, au sens abstrait que Foucault donne au mot *trope*¹⁰⁵, alors ce trope est performanciel, il modifie l'expressivité dans son ensemble et il dynamise une aire cognitive qui dépasse la portée d'un sémantisme strictement linguistique.

Les remarques fondamentales de Foucault trouvent des échos plus récents chez Catherine Kerbrat-Orecchioni, dans son chapitre intitulé "Le trope : pour une Théorie Standard Étendue"¹⁰⁶ et dans la *Clé des procédés* de Bernard Dupriez. Ces deux auteurs utilisent, à des fins différentes, qui le concept de *procédé*, qui celui de *trope*, en les appliquant à des opérations expressives extrêmement diverses, donnant justement à voir dans la précision de leurs taxinomies et dans la pertinence de leurs exemples, cette "mobilité propre à tout langage dès qu'il est spontané", aperçue par Foucault. Dans un horizon plus vaste encore, chez Michel de Certeau, le domaine de l'expressivité se voit même englobé par celui des *arts de faire* où Certeau situe les "pratiques quotidiennes" dont il s'occupe :

La rhétorique et les pratiques quotidiennes sont également définissables comme des manipulations internes à un système – celui de la langue ou celui de l'ordre établi. Des "tours" (ou "tropes") inscrivent dans la langue ordinaire les ruses, déplacements, ellipses, etc. que la raison scientifique a éliminés des discours opératoires pour constituer des sens "propres" [...] Ces tours caractérisent un *art de dire* populaire. Si vive, si perspicace à les reconnaître chez le conteur et le

¹⁰⁵ Par exemple, lorsqu'il écrit que "L'analyse progressive et l'articulation plus poussée du langage qui permettent de donner un seul nom à plusieurs choses se sont faites en suivant le fil de ces figures fondamentales que la rhétorique connaît bien : synecdoque, métonymie et catachrèse (ou métaphore si l'analogie est moins immédiatement sensible). C'est qu'elles ne sont point l'effet d'un raffinement de style; elles trahissent, au contraire, la mobilité propre à tout langage dès qu'il est spontané. [...] Comme le dit Rousseau, on a sans doute parlé de *géants* avant de désigner des *hommes*" *Ibid.* (Nous soulignons).

¹⁰⁶ KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *L'implicite*,. Armand Colin, 1998 [1986]. p. 99.

camelot, une oreille de paysan ou d'ouvrier sait déceler dans une manière de dire une manière de traiter le langage reçu. Son appréciation amusée ou artistique concerne aussi un art de vivre dans le champ de l'autre. Elle distingue dans ces tours de langage un style de pensée et d'action – des modèles de pratiques¹⁰⁷.

Pour Certeau, donc, la rhétorique rencontre la "pratique" en ce qu'elles sont les lieux de "manipulations" analogues. Pourtant, elles diffèrent l'une de l'autre à plusieurs égards. Productrice ni d'œuvres ni d'artefacts, jusqu'à Certeau cette *pratique quotidienne* n'avait jamais été soupesée distinctement par la critique ou par la science, jamais même thématifiée, alors que la rhétorique compte bien sûr parmi les objets les mieux arpentés de la culture occidentale. Pour rendre opérante la comparaison des manipulations attribuées à chacune dans son système respectif, Certeau situe la rencontre du rhétorique et du pratique dans un *contexte* très abstrait où des expressions comme "art de vivre" ou "style de pensée et d'action" acquièrent un sérieux assez imprévisible – et que nous craindrions de leur faire perdre si nous les forçons à embrasser prématurément les *styles intonatifs* pour lesquels Certeau n'a pas ménagé d'enclaves dans son texte. Il s'agira donc d'une hypothèse. Mais, s'il est trop tôt dans l'exposé pour aborder les *formes* sensibles des styles intonatifs, leurs configurations effectives et intelligibles, il faut préciser dès cette étape qu'il n'existe aucune raison *a priori* pour préjuger du dessin propre à ces formes à partir d'une connaissance, même profonde, des figures habituelles de la rhétorique (ou des configurations de la syntaxe, ou de la sémantique lexicale...)

En fait, nous le verrons sous peu, en dépit d'une apparence de paradoxe, la phonostylistique repose sur des bases cognitives qui l'apparentent plus certainement aux *arts pratiques* qu'à l'*art de dire*. Toutefois, au-delà de cette distinction, l'idée demeure séduisante de considérer les deux genres comme relevant également d'un *art de faire* fondamental à l'échelle duquel le *style* continue d'exister comme un terrain d'échange entre les personnes. D'ailleurs, de nombreux rhétoriciens et stylisticiens parlent de leur objet en des termes s'accordant avec cette idée d'un espace tropologique fondamental. Dans les mots de Bernard Dupriez par exemple, le style

¹⁰⁷ DE CERTEAU, Michel, *L'invention du quotidien 1. Arts de faire*, Gallimard, 1990 [1979], p. 43. (Nous soulignons).

serait le lieu d'un "comportement de l'être-au-monde-et-au-langage", ce qu'il nomme aussi "stylémie" et qu'il explique ainsi :

La stylémie est repérable dans un ensemble de stylèmes desquels elle offre une interprétation cohérente *aux yeux du lecteur*, suivant sa sensibilité, son activité, son insertion dans le monde. Elle est la rencontre de deux personnes, de deux idiolectes et de deux mondes vécus, en une tentative d'élucidation par la pratique textuelle¹⁰⁸.

Il ne manque que d'ouvrir cette "pratique" aux formes *non* textuelles pour rejoindre par ce langage l'"art de vivre dans le champ de l'autre" dont parle Certeau. L'*espace tropologique* ainsi esquissé servira de toile de fond pour la suite de nos analyses. C'est un lieu où l'anthropologique rencontre le littéraire, certes, et c'est un terrain vague : comme les meilleurs terrains de jeu, sans doute. Mais parmi toutes les modalités de l'existence humaine qui s'y laissent comparer, parmi toutes les manières de s'investir humainement, l'intonation n'est pas la moins matérielle, ni la moins familière. Bien reconnue, "élucidée", elle se passera des fictions critiques comme la nôtre qui lui promettent une niche dans leurs nouvelles explicitations. Alors c'est entre les personnes que l'intonation surgira, comme "monde vécu", pour donner raison au plus fameux adage de Buffon.

Démarche stylistique ou démarche sémantique ?

Une priorité méthodologique ?

Si la décision de délaissier le concept de *monème intonatif* au profit du *phonostylème* peut donc s'appuyer sur une certaine vision tropologique du fonctionnement expressif qui subsume les deux concepts en cause, sommes-nous pour autant justifiés d'entreprendre une enquête *stylistique* en lieu et place d'une élucidation du fonctionnement linguistique, et plus précisément *sémantique*, des phénomènes en question ?

¹⁰⁸ DUPRIEZ, Bernard, "Introduction", dans *Gradus : Les procédés littéraires (Dictionnaire)*, Union générales d'éditions, coll. "10/18", 1980 [1977], p. 5.

La *Sémantique structurale* de Greimas pose cette question en des termes très semblables. Dans une étape intermédiaire de son développement théorique, Greimas, partant de l'exemple de la définition du mot *tête* du dictionnaire de Littré, donne à voir que le lexème fonctionne comme une "constellation stylistique"¹⁰⁹ : gravitant autour d'un noyau sémique stable, des "effets de sens" différents sont remarqués lorsque le mot *tête* est utilisé dans des contextes eux-mêmes différents : "une tête couronnée" ne provoque pas le même effet de sens que "ce troupeau est composé de cent têtes", tels sont ses exemples. Trouvant que la variable relève du contexte d'emploi et non du lexème lui-même, Greimas la nomme *sème contextuel* et il désigne sous le nom de *sémème* l'effet de sens manifesté lors de la rencontre d'un noyau sémique (propre au lexème) et d'un tel sème contextuel. Par la suite, on abandonne cette idée de "constellation stylistique" durant une centaine de pages ; lorsque le concept de style refait irruption dans la *Sémantique structurale*, c'est dans le paragraphe intitulé "Le sémantique et le stylistique"¹¹⁰. Greimas y affirme que :

Si les deux démarches, sémantique et stylistique, ne sont que deux phases d'une même description, la seconde démarche présuppose toutefois la première : on ne peut parler d'analyse stylistique que dans la mesure où la description sémantique est déjà achevée, qu'à partir du moment où une strate isotope du contenu est établie dans son invariance pour que la recherche de ses variables ait un sens.

Pour accorder ainsi une priorité méthodologique à la "description sémantique", Greimas table sur l'hypothèse d'une *strate isotope de contenu établie dans son invariance*. La description définitive de cette strate serait une étape méthodologique préalable nécessaire. Or dans sa conception de la démarche stylistique, cette idée d'une "strate de contenu" joue pratiquement le même rôle que le "degré zéro" recherché naguère par la stylistique comme étalon de mesure de la variabilité stylistique. Mais le degré zéro est un mirage : tous les personnages, même les plus réalistes, comme tous les discours d'ailleurs, sont toujours déjà impliqués dans le rhétorique, c'est là une vérité désormais établie, entre autres par le chapitre de Foucault auquel nous faisons référence. En fait, l'affirmation de Greimas "oublie"

¹⁰⁹ GREIMAS, Algirdas Julien, *Sémantique structurale : Recherche de méthode*, PUF, coll. "Formes sémiotiques", p. 43.

peut-être le niveau stylistique implicite dont il s'est servi plus tôt pour définir le sémème, et qui correspond au niveau tropologique primordial mis en lumière par Foucault. C'est pourtant de là que doit surgir une herméneutique de l'intonation, parce que c'est à ce niveau que l'intonation ancre son sens parmi les éléments d'une performance complexe où les isotopies du verbal ne comptent que pour une partie de l'expressivité totale.

Du monème au stylème, du sémantique au stylistique, il y a pourtant une différence. Plutôt que de la présenter dans les termes d'un agenda méthodologique hiérarchisant les deux démarches en cause, il est possible de la concevoir comme une différence qualitative séparant deux modes de signification situés le long d'un seul axe, sans solution de continuité : l'axe de la *rigidité des structures*. À gauche, du côté des structures les plus rigides se rangent les formalisations artificielles des langages mathématiques, pour lesquelles le mot de *dénotation* semble presque faible ; au centre, les lexèmes tels que définis dans les dictionnaires ; puis, à droite, les intonations, car ces dernières sont "définies" de manière plus souple que les lexèmes.

Rigidité relative des structures

Cette proposition déplace tout à fait les termes de la question car cet axe ne permet pas seulement de situer l'un par rapport à l'autre des signifiants linguistiques plus ou moins strictement associés à leur signifié, il permet aussi de comparer des faits de *sens* (dans l'acception que Benveniste confère au mot) situés à des échelons de la structure (linguistique) qui précèdent celui du monème. Ainsi, entre le phonème et l'intonème, la différence la plus importante pourrait être une différence de *rigidité des structures*. Le sémanticien Mortéza Mahmoudian, chez qui nous trouvons cette idée, utilise la distance qu'il y a du *phonème* à l'*intonation* pour expliquer la relativité des structures, et la nécessité d'ajuster les techniques de l'enquête aux qualités structurales de l'objet étudié :

Prenons l'exemple de l'intonation ; de nombreuses questions se posent à ce niveau : dans quelle mesure l'intonation est structurée (c'est-à-dire

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 167.

décomposable en éléments et règles de combinaison) ? Quelle place occupe-t-elle dans la structure d'une langue (centrale, marginale...) ? En utilisant des techniques d'enquête adéquates à l'examen de l'intonation, on peut déterminer dans quelle mesure un schème intonatif assure la transmission de l'intention du locuteur à l'auditeur. Les résultats d'une telle recherche sont loin d'être convaincants pour tous. Les uns y trouveraient la preuve du caractère structuré de l'intonation, tandis que les autres jugeraient ces schèmes intonatifs comme marginaux. La question "L'intonation est-elle structurée ?" est mal posée, si l'on admet que la structure peut être plus ou moins rigoureuse. De la relativité de la structure découle une approximation inhérente à toute recherche expérimentale ; ce qui fait qu'il est possible de dégager des structures grossières, élémentaires, mais aussi des structures de plus en plus fines. Pour comparer la phonématique et l'intonation, il conviendrait de prendre soin que les mesures soient effectuées dans des conditions analogues : avec la même précision ou approximation et en utilisant des techniques d'enquête comparables. Autrement, la comparaison perd son intérêt. Car, par des techniques élémentaires, on dégage les structures grossières (de la zone centrale de la structure linguistique) ; mais il faut des techniques d'enquête plus élaborées pour atteindre les structures plus fines, les petites nuances (les zones marginales). C'est en utilisant des techniques comparables, et en observant le même degré de précision (ou d'approximation) dans l'analyse qu'on peut rendre la comparaison entre intonation et phonème concluante. Il est probable qu'au terme de cet examen l'intonation se révèle structurée, mais de façon beaucoup moins rigoureuse que la phonématique¹¹¹.

En passant du phonématique au phonostylistique, dans les mots de Mahmoudian, la région de l'expressivité considérée par l'analyse se déplacerait en direction d'une marge du linguistique, vers les petites nuances, dans une zone moins rigoureusement structurée – ce qui nous semble juste¹¹². Mais du sémantique

¹¹¹ MAHMOUDIAN, Mortéza, *Le contexte en sémantique*, Peeters, Louvain-La-Neuve, coll. "Bibliothèque des Cahiers de l'institut de linguistique de Louvain", no. 89, 1997, 163p., p. 56.

¹¹² Kerbrat-Orecchioni abonde aussi dans ce sens : "Les unités de connotation sont donc des unités formelles, et elles entretiennent des relations analogues à celles qui existent entre les contenus de dénotation [...] Mais leur organisation n'apparaît nettement que dans certains secteurs privilégiés ; ailleurs, dans l'immense domaine par exemple des valeurs associées, les unités de connotation se présentent comme une masse plus ou moins amorphe, et la "forme" du langage de connotation est bien loin d'avoir l'évidence du langage de dénotation.

D'abord, les procédures d'extraction de ces unités restent très floues, et relèvent du bricolage.[...] D'autre part, [...] Les traits connotatifs sont [...] hétérogènes (même s'il existe, entre les connotèmes axiologiques, stylistiques et affectifs, certaines affinités plutôt gênantes), et inorganisés, le nombre des éléments relevant d'un même sous-ensemble connotatif pouvant aller de un (connotation stylistique ou axiologique) à quasiment l'infini (connotation associative). Si bien que le contenu connoté d'un lexème se présente comme un magma de valeurs plus ou moins stables ou instables, centrales ou

(lexical) au phonostylistique, le déplacement sur l'axe ne s'effectue pas nécessairement dans la direction d'une moindre rigueur, et une comparaison efficace devrait en effet reposer ici non sur des *a priori* dogmatiques mais, comme il le suggère, sur des techniques d'enquête comparables, notamment quant à leur degré de précision.

Le sens commun pourrait ici nous induire en erreur s'il nous portait à affirmer que le sémantisme lexical est plus rigoureux que le sémantisme intonatif. Dans un chapitre intitulé "Le mot a du sens", le même auteur rapporte les résultats de recherches portant sur les sens donnés par des informateurs aux mots *chien* et *histoire* : pour le premier, presque tous donnent le sens "animal", 69 % des gens trouvent le sens de "personne méprisable" et des fractions plus faibles suggèrent "partie de l'arme à feu", "charme", etc.; pour le second, sur 264 réponses, 69 vont à "conte", 46 à "chronique des événements passés", 39 à "science des faits passés", 37 à "livre d'histoire", 30 à "anecdote, récit, aventure", 26 à "mensonge", 20 à "caprices, ennuis"¹¹³. À la lumière des résultats de notre propre enquête sur l'intonation, que l'on verra plus loin, il est clair que *chien* et *histoire* ne suscitent pas des réactions beaucoup plus homogènes que nombre d'intonations ayant fait l'objet de questions analogues. Alors, si l'on accepte le présupposé phénoménologique des recherches de ce genre, pour lesquelles la structure du système n'a de lieu que dans l'usage des personnes, il faudrait en conclure que les acceptions secondaires de certains mots se situent elles aussi, comme les intonations, à la marge du linguistique, dans une région où la structure n'est pas aussi rigide qu'en phonématique.

périphériques, douteuses ou indubitables." KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *La connotation*. Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1977, pp. 182-184.

¹¹³ Pour *chien*: SINGY, Pascal et Gabriella OBERLÉ, "Enquêtes sémantiques : Grammaire versus lexique" in *Bulletin de la Section de Linguistique de la Faculté des Lettres de Lausanne*, 8, 1987, p. 31.

Pour *histoire* : CRUCHAUD, Yvan et Pierrette VUILLE, "Variabilité, hiérarchie et approximation dans les mécanismes de la signification" in *Bulletin de l'Institut de Linguistique et des Sciences du Langage de l'Université de Lausanne*, no. 12, 1992, p. 21. (Cités par Mahmoudian, p. 74).

Adoption du phonostylème

Au niveau de l'analyse qui vient après le niveau de l'intonème, et qui correspondrait chez Martinet à celui du monème, l'intonation est donc un "système" structuré de manière peu rigide, et c'est là précisément ce que l'adoption du *phonostylème* vise à refléter. Quant à notre méthode d'enquête, on verra qu'elle a été choisie dans le but de s'ajuster intimement à la particularité structurale de l'objet élaboré par cette analyse.

Cognition empirique

L'expérience sémiotisable

Si le phonostylème n'occupe donc qu'une certaine marge du linguistique ; si, à strictement parler, les *manières* de moduler l'intonation ne *signifient* pas sur le mode rigide de la dénotation, c'est peut-être que ces œuvres d'un artisanat pourtant très conscient de lui-même s'adressent chez le spectateur à un mode de connaissance qui est d'abord empirique – autrement dit : on *pratique* l'intonation beaucoup plus que l'on n'en *parle*. Or les *situations* dramatiques qui nous permettent d'écouter des personnages englobent et dépassent largement le *discours* verbal de ces personnages : une foule de phénomènes potentiellement sémiotisables entourent ce discours, mêlés aussi à de l'insignifiant, et tout cela ensemble fournit à la connaissance un flot de données hétérogènes à la surface duquel seul le verbal surnage sans trop de peine. Le reste, dont l'intonation, c'est de l'*expérience*.

Le "travail du rôle", écrit Jean Duvignaud, entraîne une sorte de nuit expérimentale, d'incubation [...] Pour ce "travail obscur" qui invente peu à peu le personnage en cédant à l'attrait qu'il exerce, il n'est pas de loi générale, d'*ordre psychologique ou physiologique*. [...] Car ces gestes, ces mouvements qu'il faut apprendre, ils ne sont pas des comportements tout montés qu'il suffit de copier. Maurice Merleau-Ponty a très justement noté, dans la *Structure du comportement*, la part *intentionnelle* donc *symbolique*, et par conséquent sociale, des éléments de la vie psychique que nous croyons intégrer à notre

conscience acquise et habituelle en les nommant, mais dont la visée déborde la désignation de ces "états". C'est à un travail de combinaison de conduites intentionnelles auquel nous fait assister l'acteur dans la mesure où il cherche à constituer un être qui ne saurait être seulement un visage, qui déborde de son apparence de chose pour se constituer en figure éventuelle de participation collective¹¹⁴.

Comme le souligne Duvignaud, la nomination d'un comportement ne saurait en épuiser la portée, et c'est pour cela que l'intonation des personnages requiert une véritable herméneutique de la performance, et pas seulement une taxinomie des procédés intonatifs. Une intonation décodée sur le mode de la dénotation, c'est une intonation qu'une relation biunivoque nécessaire et suffisante attacherait à un nom commun du lexique français, mais en tant que conduite incarnée, en tant que forme de l'existence empirique, l'intonation déplace la phrase qu'elle supporte dans une direction qui justement n'a pas encore de nom. L'intonation agit sur la phrase, elle lui impose une expérience qui est connaissable et signifiante ; une phrase déplacée par une action semblable, cela ne se *nomme* pas, cela *s'explique*.

Cadres formels, scènes empiriques

C'est aux travaux de sémanticiens intéressés à la pragmatique qu'il faut recourir pour trouver un cadre théorique adapté au traitement cognitif des conduites empiriques. Erving Goffman et Gregory Bateson sont fameux pour avoir ouvert la voie dans cette direction dès le début des années 1960¹¹⁵, mais c'est à un article de Charles J. Fillmore que nous nous référerons ici plus particulièrement¹¹⁶. Les travaux de ce dernier sur les prototypes cognitifs s'inscrivent dans le courant cognitiviste des années 1970 (intérêt pour les schémas d'action, cadres, contextes, encyclopédies personnelles, etc.) où ils rejoignent, entre autres, les réflexions de William Labov, de

¹¹⁴ DUVIGNAUD, Jean, *L'Acteur : Esquisse d'une sociologie du comédien*. Paris, 1965, Gallimard, coll. "Bibliothèque des idées", p. 229.

¹¹⁵ Voir BATESON, Gregory, "Une théorie du jeu et du fantasme" in *Vers une écologie de l'esprit*, Seuil, 1977, t.1, pp. 209-224 [*A.P.A. Psychiatric Research Reports*, II, 1955]. et GOFFMAN, Erving, *Forms of Talk*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1981, 330 p.

¹¹⁶ FILLMORE, Charles J. *Scenes-and-frames semantics*. in ZAMPOLLI, A., (editor) *Linguistic structures processing*, Amsterdam, New York, Oxford, North-Holland Publishing Company, 1977, coll. « Fundamental Studies in Computer Science », vol. 5. pp. 55-81.

Marvin L. Minsky¹¹⁷ ou de Michel de Certeau¹¹⁸. Dans le vaste domaine de l'analyse du discours, l'influence de ce courant est particulièrement sensible aujourd'hui en psycholinguistique des discours, comme on peut le voir en des ouvrages, plus récents, comme ceux de Pierre Coirier *et al.* dans la collection "U"¹¹⁹, qui retrace et commente l'histoire du concept de schème cognitif en faisant le pont entre les traditions américaine et européenne, ou de Robert de Beaugrande¹²⁰, qui propose une théorie de la compréhension des discours extraordinairement vaste dans sa portée et encyclopédique dans ses références théoriques.

Pour Fillmore, les savoirs humains peuvent être divisés en deux catégories : les savoirs formels, que l'on formule sur un mode propositionnel, et les savoirs empiriques, fondés sur la mémoire des événements de la vie, comme par exemple le souvenir de l'allure générale d'une personne. D'autre part, l'apprentissage du langage peut être vu comme un travail d'association entre des scènes et des cadres (*scenes et frames*), les **scènes** étant définies comme, entre autres, des tableaux visuels, des transactions interpersonnelles familiales, des scénarios stéréotypés, des structures institutionnelles, des images corporelles, voire n'importe quel segment d'action, de croyance, d'expérience ou d'imagination doté de cohérence ; et les **cadres** étant définis comme des ensembles de choix d'ordre discursif (en particulier la sélection lexicale) pouvant être associés à des *scènes* prototypiques. Cette manière pragmatique de fonder la sémantique dans un certain empirisme prend racine dans des prémisses communes à la philosophie d'un Merleau-Ponty et poursuit (sans s'y

¹¹⁷ MINSKY, Marvin Lee., "A framework for representing knowledge", in: P.H. WINSTON (Éd.), *The Psychology of Computer Vision*, New York, Mac Graw Hill, 1975 [Artificial Intelligence Memo No. 306, M. I. T. Artificial Intelligence Laboratory, 1974].

¹¹⁸ DE CERTEAU, Michel, *L'invention du quotidien 1. Arts de faire*, Gallimard, 1990 [1979], pp.XLI-XLII.

¹¹⁹ Voir "L'intervention des connaissances usuelles" in COIRIER, Pierre, Daniel GAONACH' et Jean-Michel PASSERAULT, *Psycholinguistique textuelle : Approche cognitive de la compréhension et de la production des textes*, Université de Poitiers, Laboratoire Langage et Communication (CNRS, URA 1607), Armand-Colin, coll. "U", 1996, pp. 61-72.

¹²⁰ Voir "An interactive model for text and discourse processing" et "Moving toward text and discourse" in DE BEAUGRANDE, Robert, *New Foundations for a Science of Text and Discourse : Cognition, Communication, and the Freedom of Access to Knowledge and Society*, Université de Vienne, Ablex, Norwood (New Jersey), Série "Advances in Discourse Process", Vol. LXI, 1997, § II.92-98 et § III.219-256.

référer) la tâche d'une sémantique structurale comme l'élaborait Greimas¹²¹. Mais l'horizon immédiat de Fillmore, les scènes auxquelles ses exemples font référence, ne sont plus les isotopies littéraires qui meublaient la réflexion greimassienne : ce sont des scènes de la vie quotidienne telles qu'un anthropologue pourrait les enregistrer avec une caméra vidéo.

Par la distinction des cadres (formels) et des scènes (empiriques), cette théorie permet de mieux prévoir la spécificité cognitive de l'intonation. Formulons ainsi notre hypothèse : d'un côté, l'intonation relève d'un savoir empirique (c'est-à-dire qu'elle demeure liée à des scènes prototypiques) ; de l'autre, la langue naturelle l'associe communément à des cadres propositionnels privilégiés. Par exemple, pour un spectateur qui entend les mots "Pierre, je vous présente Marie. Marie, je vous présente Pierre", il pourrait exister une intonation, ou une certaine gamme d'intonations qui colleraient mieux que d'autres au souvenir amalgamé qu'il conserve des mille scènes de rencontres auxquelles il a pris part de manière plus ou moins directe ; l'intonation est liée à une scène. D'autre part, ces intonations privilégiées seraient aussi liées, par l'apprentissage de la langue, à la formule rituelle (le vocatif, suivi de "je vous présente" puis du nom de la tierce personne) et à ceux de ses avatars qui ne s'en éloignent pas trop du point de vue de la construction syntaxique ou du nombre de syllabes ; l'intonation est liée à un cadre.

Nous croyons que de nombreuses intonations sont liées de la sorte à des scènes prototypiques et que, en de tels cas, les intonations congrues participent à la scène au même titre que tous les autres éléments qui la composent. Par exemple, au tribunal, la proclamation d'une sentence grave peut être vue comme une scène appelant des toges, des angoisses, un marteau et cent autres éléments se connotant mutuellement, parmi lesquels il faut aussi compter la présence d'un style intonatif caractéristique des lectures publiques solennelles. Voici une réalisation du prototype

¹²¹ Se référant explicitement à Merleau-Ponty, Greimas accepte en effet que "la perception [doit être vue] comme le lieu non linguistique où se situe l'appréhension de la signification". GREIMAS, Algirdas Julien, *Sémantique structurale : Recherche de méthode*, PUF, coll. "Formes sémiotiques", p. 8.

de la *sentence* : il s'agit d'une performance réaliste tirée du film *Danton*¹²² dont Depardieu incarne le rôle-titre. Dans cet extrait, la voix du juge, amplifiée par l'écho de la salle, *colle* de manière réaliste tant à l'idée que l'on se fait d'une telle scène qu'aux phrases que l'on s'attend d'y trouver.

D'autre part, si les prototypes mettant en scène des phénomènes d'expressivité associent généralement des cadres *et* des intonations plus ou moins privilégiés, il nous semble utile que l'analyse distingue ces trois éléments que sont l'intonation, la scène et le cadre. En effet, considérer que les procédés intonatifs puissent être reliés à des scènes par des associations de ce type permet de distancier les phonostylèmes des zones les plus strictement linguistiques de la structure expressive, et de comprendre leur sémantisme selon un modèle alternatif aux théories du lexème.

L'intonation et les autres canaux

Complémentarité des canaux

Parmi les trois éléments dont il vient d'être question, seule l'intonation a été décrite en ses parties constitutives. Cependant, la *scène* demeure définie en compréhension, et de manière assez vague. Pourrait-on la définir en extension et dresser ainsi la liste des éléments d'une performance que l'analyste devrait surveiller parce qu'ils risquent de combiner leurs effets à ceux de l'intonation, et donc d'en modifier le sens ? Dans *L'Impromptu de Versailles*, le personnage de Molière esquisse une telle liste au moment où il parle des critiques du théâtre. Il dit :

Je leur abandonne de bon cœur mes ouvrages, ma figure, mes gestes, mes paroles, mon ton de voix, et ma façon de réciter, pour en faire et dire tout ce qu'il leur plaira, s'ils en peuvent tirer quelque avantage. Je ne m'oppose point à toutes ces choses, et je serai ravi que cela puisse réjouir le monde [...]

Son inventaire n'est pas exhaustif, mais Molière mentionne certes les éléments les plus importants de la performance de l'auteur-comédien. Depuis, des théoriciens ont préparé, à diverses fins, des listes, des fiches méthodiques, des

¹²² Signet interne vers le clip [SENT.mov](#).

questionnaires plus abondants (s'inspirant à l'occasion des métaphores ayant marqué successivement l'histoire des sciences de la communication : le télégraphe, l'orchestre, la collaboration, le combat singulier, etc.)¹²³ Pour une analyse se plaçant du côté de la réception, ces listes sont, à n'en point douter, des aides-mémoire dont la valeur heuristique n'est pas à démontrer dans les étapes les plus avancées du travail, quand il s'agit de ne rien oublier ; au début cependant, elles auraient l'inconvénient de dissiper le regard qui s'en rendrait esclave car, dans le flux informatif émanant de la scène, il peut s'avérer plus utile d'isoler quelques motions pertinentes que de les accueillir toutes, systématiquement, mais sans discernement.

La complémentarité des canaux entraîne donc deux questions corollaires : comment *diriger* son attention face à la performance et comment analyser la résultante de phénomènes plus ou moins contemporains qui relèvent de canaux différents. La théorie des scènes et des cadres permet d'avancer une réponse satisfaisante à la première de ces questions. Selon Fillmore, l'idée globale que l'on se fait d'une scène s'appuie sur une compréhension pragmatique de la situation qu'elle concerne, c'est-à-dire sur une reconnaissance de son esquisse intelligible – et non de son analyse élémentaire. C'est ainsi que, selon son exemple, une personne sachant ce que c'est que de se procurer un objet au magasin se sentira en mesure d'expliquer le sens des mots *acheter, vendre, payer, coûter*, bien qu'elle ne puisse peut-être pas dresser d'elle-même une liste exhaustive des éléments qui composeraient une description fidèle d'une scène de transaction commerciale. Si le même type de compréhension structure la réception de la performance théâtrale, alors c'est la scène dans son ensemble qu'il faut d'abord s'attacher à regarder et à comprendre comme une résultante ; puis, c'est à cette esquisse, jouant le rôle herméneutique d'une pré-compréhension, qu'il faut rapporter dans un second temps la compréhension des vecteurs de sens provenant séparément de la figure, des gestes, etc.

¹²³ Pour des exemples de grilles d'analyse, voir l'article "Questionnaire" dans PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Dunod, 1996, p. 277 et VINAVER, Michel (dir.) *Écritures dramatiques : essais d'analyse de textes de théâtre*, Arles, Actes Sud, 1993. Pour le rôle des modèles de la communication dans les théories de l'analyse de la performance, voir GALLÈPE, Thierry, *Didascalies: Les mots de la mise en scène*, Préface de Blanche-Noëlle Grünig, Paris et Montréal, L'Harmattan, coll. "Sémantiques", 1997, pp. 18-19.

D'autre part, l'habitude montre qu'il n'est nul besoin de s'attarder à de tels éléments avant de parvenir à une esquisse efficace de la scène, car c'est justement sur la toile de fond qu'elle constitue que seront perçus les différents reliefs stylistiques. C'est d'ailleurs ce qu'a bien compris Michel Riffaterre lorsqu'il demande à ses répondants (ensemble, ils sont l'"architecteur" postulé par ses recherches) de surligner dans les textes fournis les lieux où ils remarquent des procédés intéressants, procédés que Riffaterre n'analyse qu'ensuite, au cours d'une seconde étape méthodiquement isolée de la première. Pour être valable, l'opération de surlignage doit compter sur une aperception assez spontanée des reliefs stylistiques apparaissant sur le fond de contextes dont la cohérence générale n'échappe pas à l'architecteur. Pour l'analyse de la performance filmée, nous faisons confiance à la même capacité qu'ont les spectateurs de relever, dans le flux des informations, les faits qui brisent la redondance et où l'analyse identifie ensuite les marques d'une intentionnalité artistique.

Hierarchie des canaux

La complémentarité des canaux n'est cependant pas un principe anarchique, et l'intuition des spectateurs suit des règles dont on peut admettre l'existence bien que l'on ne sache comment les décrire avec précision. Ainsi, des études sur le mensonge et sur les signaux corporels contradictoires montrent que l'attention du locuteur ne s'applique pas de manière égale à chaque canal de la communication, et que certaines parties de son comportement échappent même totalement au contrôle conscient d'une personne normale. Dans son "encyclopédie du comportement humain", Desmond Morris, dont l'ouvrage se concentre sur la gestuelle (et non l'intonation), propose à ce sujet la hiérarchie suivante :

Il importe d'identifier les éléments rivaux d'un signal contradictoire comme appartenant à la catégorie du mensonge facile ou à celle du mensonge difficile. Plus un individu est conscient du geste qu'il accomplit, plus il sera facile de le contrôler. L'acte spontané échappe au trucage et exprime le véritable sentiment.

Il est possible de construire une échelle de crédibilité des gestes, soit du plus crédible au moins crédible

1. Signaux spontanés

2. Signaux des jambes et des pieds
3. Signaux du buste
4. Mouvements confus et non codés
5. Mouvements de main codés
6. Expressions du visage
7. Expression verbale.

Si vous observez un signal contradictoire fait des éléments 1, 3, 6 et 7, vous pourrez raisonnablement vous fier aux messages transmis par les éléments 1 et 3 et ignorer les messages 6 et 7.

[...]

Pour nous résumer, nous dirons que chaque fois qu'un signal contradictoire est émis, dans lequel les deux messages ne peuvent être vrais, le faux message sera identifié, en principe, en se référant à cette échelle de crédibilité. Trois principes généraux se dégagent. Un geste indiquera plus vraisemblablement un sentiment véritable dans la mesure où :

1. il est le plus loin du visage,
2. où l'intéressé en est le moins conscient,
3. où le geste n'est pas reconnu et codifié comme l'élément du comportement général.

Il est donc comparativement facile de trouver la signification réelle de la plupart des signaux contradictoires. Si nous observons un visage rieur au-dessus d'un corps tendu, nous ferons confiance au corps. Si nous observons un visage en colère, et des mains implorantes, nous croirons les mains. Même si les signaux conflictuels viennent de la région de la tête, nous serons en mesure de décider entre eux. Si par exemple, nous remarquons un front timidement baissé, avec des yeux qui regardent hardiment vers le haut, alors nous nous fierons aux yeux, car "baisser la tête timidement" fait partie d'un ensemble et peut donc être employé à dessein¹²⁴.

Comme cette structuration du comportement expressif non-verbal est sans doute connue des comédiens en général, voire largement maîtrisée par les meilleurs d'entre eux, la présomption d'intentionnalité de l'œuvre (dont il a été question au chapitre "Style et intentionnalité") nous permet de déplacer le propos de Morris de la personne vers le personnage.

D'autre part, on peut supposer qu'une hiérarchie semblable structure l'intonation elle-même : les phonostylèmes les plus communs, les plus conventionnels, seraient donc les plus facilement falsifiables — ou, pour déplacer le

point de vue, les plus probablement sémiotisables. Telle est l'hypothèse que nous allons explorer dans les pages qui viennent.

Structure connotative de l'intonation

La connotation selon Catherine Kerbrat-Orecchioni

L'articulation de la connaissance en termes de cadres et de scènes est la base sur laquelle s'appuie notre explication de la structure connotative de l'intonation. Elle trouve un complément intéressant dans la théorie de la connotation de Catherine Kerbrat-Orecchioni. Selon elle,

Une unité de connotation réutilise à son profit n'importe quel élément du matériel de la dénotation, et ses informations sont de nature et/ou de statut différent. Tantôt elles concernent autre chose que le référent immédiat du discours (sujet énonciateur, situation d'énonciation, type particulier d'énoncé), tantôt elles viennent enrichir sous forme de valeurs additionnelles et suggérées, le contenu dénotatif¹²⁵.

Dans cette théorie, la difficulté rencontrée lors de l'explicitation d'une connotation particulière tient au fait que les signifiants de connotation sont capables de polysémie, ce que Kerbrat-Orecchioni illustre par un exemple voisin de nos intérêts, celui de la postériorisation des [a] dans l'énoncé "Bonsoir madame". Commentant l'explication qu'en donne Pierre Léon (il y voit une marque connotant soit un accent campagnard, soit un style emphatique), Kerbrat-Orecchioni affirme en effet que l'on doit

considérer la postériorisation du [a] comme un signifiant polysémique ; parmi l'ensemble de ses valeurs virtuelles, le contexte sélectionne un signifié isotope, selon un processus analogue à celui

¹²⁴ Desmond MORRIS, *La Clé des gestes*, traduction française d'Yvonne Dubois et Yolande Mauvais, Grasset et Fasquelle, 1978 [Elsevier Publishing Projects, Lausanne et Jonathan Cape, Londres, 1977], avec 470 photographies et 250 dessins et graphiques, pp. 112 et 115.

¹²⁵ KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *La connotation*. Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1977, pp. 229.

qui, d'après Katz et Fodor, assure la combinatoire des signifiés lexicaux¹²⁶.

Contextes langagiers, contextes empiriques

De manière générale, ce rôle du contexte, ou des *isotopies*, dans le décodage des signifiants (de connotation ou autres) entre en jeu dans toute théorie de l'interprétation, mais ce que nous voulons préciser ici, c'est que les contextes de la connotation peuvent être de nature langagière *ou* pratique, et que toute connotation peut faire intervenir des signifiés relevant de l'une ou l'autre de ces deux catégories.

Par exemple, dans la scène [la mère et l'enfant au berceau], l'élément [intonations du *parler bébé* de la mère] appartient à la situation sans dépendre du contenu référentiel explicite du babil maternel. La mère peut "parler bébé", en particulier du point de vue phonostylistique, sans pour autant que son propos ne s'apparente au monde de l'enfance par sa thématique ni même par sa complexité syntaxique¹²⁷. Or si on le déplace vers un contexte non typique, ce style intonatif peut connoter, selon le cas, tant le cadre (verbal) que la scène (empirique) de son prototype originel.

Trois cas de figure entre la scène, le cadre et l'intonation

Transportés dans une scène (empirique) hétérotopique en regard du prototype, le cadre (formel) et l'intonation peuvent donc connoter le prototype. Soit la situation [un entraîneur sportif qui réprimande ses joueurs au vestiaire]. Pour faire parler l'entraîneur à la manière de [la mère et l'enfant au berceau], un humoriste pourrait combiner deux procédés : connoter [la mère et l'enfant au berceau] par le choix des mots *et* par le choix des intonations.

¹²⁶ KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *La connotation*. Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1977, pp. 27.

¹²⁷ À ce propos, G. Konopczynski rapporte même que "[Les] bébés de quatre mois préfèrent significativement le parler de leur mère qu'and il est de type "baby talk " que quand il est "normal", c'est-à-dire du discours d'adulte à adulte (FERNALD, sous presse); de plus, c'est semble-t-il la mélodie de ce baby talk qui attire l'attention de l'enfant et non ses autres caractéristiques telles que le rythme, le débit plus lent ou l'accentuation forte (FERNALD & KUHL, 1981).", KONOPCZYNSKI, Gabrielle, *Le Langage émergent II : Aspects vocaux et mélodiques*, Helmut Buske Verlag, Hambourg, coll."Band 60", t.2, 1991, p. 19.

D'autre part, il suffit d'insérer des mots propres à un cadre hétérogène dans une scène par ailleurs fidèle au prototype pour que la congruence de l'intonation et de la scène révèle par contraste l'hétérogénéité des mots employés. Ce cas de figure se réalise par exemple lorsque, parmi plusieurs convives conversant ensemble de tout et de rien, deux personnes tenant à s'échanger des informations moins publiques conservent néanmoins pour le faire un **ton** badin semblable à celui de la conversation commune, de manière à ne pas attirer sur eux l'attention de leurs commensaux. Selon que leurs propos relèvent d'un discours amoureux, violent, grossier, grave ou sarcastique, différentes intonations leur seraient plus naturelles que celles du badinage, mais seules ces dernières composent un camouflage adéquat pour une situation où même des chuchotements éveilleraient la suspicion des oreilles indiscrètes.

Enfin, dans une scène dont le cadre discursif typique serait respecté, la présence de phonostylèmes hétérogènes connotera bien sûr la ou les scènes qui leur sont associées : pensons à la mère qui gronde son enfant en une prose explicite mais que viennent adoucir des intonations maternelles bienveillantes, toutes rondes et mélodieuses. Dans cet exemple, les intonations appartiennent à la scène [la mère bienveillante et son enfant] au même titre que le feraient ses expressions faciales souriantes ou que ses cajoleries coutumières, lesquelles manquent pourtant, et c'est l'ensemble vague de ces référents que l'élément intonatif, déplacé, connote au sein des gronderies.

Référents empiriques, expérience intime et formes expressives

Selon nous, ce dernier cas, très fréquent, où l'intonation "expressive" **déplace** cadre et scène grâce à la connotation de scènes différentes correspond à une classe de connotations prévue par la théorie de Kerbrat-Orecchioni. Au cours de l'examen des différentes relations associatives génératrices de connotations¹²⁸, cette dernière

¹²⁸ Je résume les cas envisagés : a) L'association repose sur une analogie de signifiant (homonymie, paronymie). b) L'association repose sur une parenté de signifiant et de signifié (rare : paronymes para-synonymes, comme *mère* et *père*, *cerise* et *merise*). c) L'association repose sur une affinité sémantique (synonymie, para-synonymie, antinomie et contraste, hyponymie, hyperonymie) d) L'association relève d'affinités combinatoires (association syntagmatique fréquente). e) L'association repose sur

consacre en effet un long passage aux cas où la connotation repose sur le rapprochement de deux référents différents, cas mettant en scène des objets pour lesquels le contexte pertinent n'est pas nécessairement langagier. Selon elle, il convient de classer ces cas selon deux possibilités :

1) soit que "les objets extralinguistiques sont eux-mêmes le lieu de valeurs connotatives (ex.: chien→fidélité ; noir→deuil ; acier→force ; lis→pureté, etc.)" (et nous ajouterions, par exemple : intonations maternelles rondes et mélodieuses→cajoleries coutumières) ;

2) soit que des connotations liées à l'expérience intime d'un sujet acquièrent "par contrecoup" une nature linguistique mais idiolectale.

Le premier terme de cette alternative donne tout d'abord à penser que des objets "extralinguistiques" peuvent générer du sens, ce que nous croyons ; mais, en s'opposant au second terme de l'alternative, ce sens semble changer profondément selon qu'il relève d'une expérience du monde plus commune ou plus singulière, ce que nous ne croyons pas. Distinguons plutôt : 1. la différence qu'il y a entre les connotations "idiolectales" et celles qui ne le sont plus (parce qu'elles relèvent d'un usage désormais généralisé) ; et 2. la différence qu'il y aurait entre des connotations situées "dans le monde" et des connotations issues d'une "expérience intime".

Connotations idiolectales

En effet, le concept d'idiolecte repose sur une inférence statistique, car c'est la popularité d'un fait de langue, et non sa nature, qui transforme un tour individuel en une habitude généralisée.

En ce sens, on pourrait dire alors qu'une connotation idiolectale tire son origine d'une scène ou d'un cadre peu **prototypique**. En contrepartie, des associations aussi "objectives" que l'exemple [chien→fidélité] de Kerbrat-

certaines emplois antérieurs de l'unité linguistique, dans certains contextes privilégiés, qui se trouvent intégrés à la culture du sujet (allusion, intertextualité, référence, réminiscence culturelles). f)

Orecchioni, apparemment justifié par un état du *monde*, doivent être vues comme étant motivées par des *scènes* fortement prototypiques, c'est-à-dire des événements circonstanciés survenus assez communément pour être passés au rang de prototypes culturellement assimilés. Dans ce cas, un nombre incalculable d'événements entre de très nombreux chiens et de très nombreux maîtres (véritables ou représentés) se sont si bien synthétisés dans la scène prototypique [le maître et son chien fidèle] que l'un des termes peut, en contexte, connoter le second.

Remarquons au passage que notre étude repose en bonne part sur une mise en question du caractère idiolectal des connotations intonatives, fondée sur l'intuition que de nombreux phonostylèmes semblent faussement idiolectaux lorsqu'ils se combinent à l'échelle d'un phonostyle complexe, mais qu'ils sont en vérité beaucoup plus conventionnels qu'il n'y paraît. À ce propos, Kundera, le romancier, prête au narrateur de *L'Immortalité* un raisonnement tout à fait séduisant. Dans la citation qui suit, où il est question non précisément d'intonations mais, plus généralement, de gestes, ce narrateur nous semble expliquer justement que, dans la vie comme dans les romans, les stylèmes doivent s'avérer moins nombreux que les styles individuels :

Mais l'homme ne se définit-il pas, et un personnage de roman plus encore, comme un être unique et inimitable ? Comment est-il donc possible que le geste observé sur une personne A, ce geste qui la caractérisait, qui créait son charme singulier, soit en même temps l'essence d'une personne B et de toute ma rêverie sur elle ? Voilà qui appelle une réflexion :

Si notre planète a vu passer quatre-vingts milliards d'humains, il est improbable que chacun d'eux ait eu son propre répertoire de gestes. Arithmétiquement, c'est impensable. Nul doute qu'il n'y ait eu au monde incomparablement moins de gestes que d'individus. Cela nous mène à une conclusion choquante : un geste est plus individuel qu'un individu. Pour le dire en forme de proverbe : *beaucoup de gens, peu de gestes*.

J'ai dit au chapitre premier, à propos de la dame en maillot, qu'"en l'espace d'une seconde, une essence de son charme, qui ne dépendait pas du temps, se dévoila et m'éblouit". Oui, c'est ce que je pensais alors, mais je me suis trompé. Le geste n'a nullement dévoilé une

essence de la dame, on devrait plutôt dire que la dame m'a révélé le charme d'un geste¹²⁹.

Le renversement de perspective proposé par Kundera décrit tout à fait notre manière de concevoir les connotations idiolectales : de manière empirique, nous avançons donc l'hypothèse que "beaucoup de gens, peu d'intonations".

Connotations expérientielles : de l'épisodique au somatique

De l'expérientiel à l'expressif

Revenons à la seconde catégorie proposée par Kerbrat-Orecchioni : "des connotations liées à l'expérience intime d'un sujet acquièrent "par contrecoup" une nature linguistique mais idiolectale." Cette catégorie s'articule, nous semble-t-il, selon deux axes différents : le premier se situe entre une expérience individuelle ("l'expérience intime d'un sujet") et un monde qui lui serait extérieur ("extralinguistique") ; le second entre "l'expérience" non verbalisée et l'expérience hissée par "contrecoup" dans l'ordre du discours. Une fois débarrassé de sa composante statistique, qui relève du cas précédent, le premier axe gagne une certaine pertinence philosophique, mais peu sémiotique, car la question qu'il soulève revient à se demander, en des termes peut-être existentialistes, s'il est possible d'associer entre eux des "objets extralinguistiques" grâce à des vertus qui leur sont propres, ou s'il faut considérer que le sémantisme n'advient qu'au sein d'une "expérience" humaine de ces objets – ce dont nous ne débattons pas.

Le second axe participe plus directement à la problématique d'une herméneutique de la prolotion, car il structure l'expressivité par l'opposition de ce qui est **expérientiel** et de ce qui est **verbal** ("une nature linguistique"), deux termes qui, somme toute, préjugent moins d'un éventuel centre de gravité sémantique que ne le font l'opposition de l'explicite et de l'implicite ou de la dénotation et de la connotation. Nous retrouvons dans cet axe une opposition parallèle à celle des scènes et des cadres de la théorie de Fillmore.

¹²⁹ KUNDERA, Milan, *L'Immortalité*, traduit du tchèque par Eva Bloch, postface de François Ricard, Paris, Gallimard, 1990 (1993 pour la postface), coll. "Folio", p. 18.

À ce propos, précisons que si les scènes de Fillmore peuvent évidemment être associées à des éléments **discursifs** participant au cadre du prototype, l'association connotative que nous cherchons à caractériser ici ne les conjugue pas de manière nécessaire : les éléments dits **expérientiels** existent avant leur verbalisation et leur rôle dans la scène est indépendant de leur éventuelle prise en compte par le cadre discursif — c'est tout l'intérêt de la distinction des scènes et des cadres. Vu ainsi, l'axe allant de l'expérientiel au verbal structure un domaine qui embrasse des phénomènes **certainement** sémiotiques en même temps que des phénomènes **potentiellement** sémiotisables : il dépasse donc la seule sphère de l'expressivité.

D'autre part, on voit mal pourquoi il faudrait limiter cette expressivité connotative aux seuls domaines du linguistique ou du verbal. Si, comme le prévoit Kerbrat-Orecchioni, la connotation se définit par le recours à un "un matériel **signifiant** beaucoup plus diversifié que celui dont relève la dénotation¹³⁰", force nous est de considérer qu'elle déborde du linguistique, et en particulier dans les cas où des procédés vocaux (quoique non verbaux) sont décodés sans avoir été explicités, par la seule vertu d'une association qui les relie à certains éléments d'une scène prototypique connotée. Pour rendre compte de cette remarque, nous dirons donc que la connotation est aussi structurée par un axe allant de **l'expérientiel à l'expressif**.

L'intime et le collectif

Jusqu'ici, les exemples de scènes prototypiques que nous avons proposés ont pu laisser entendre que ce concept ne s'appliquait qu'à des suites d'actions telles qu'on puisse se les remémorer sous la forme d'un récit minimal, comme "aller au magasin". Mais notre analyse de ces deux classes d'associations proposées par Kerbrat-Orecchioni doit encore tenir compte d'une intuition supplémentaire : que **l'expérience** est toujours intime, qu'elle appartient à un **sujet** singulier doté d'une

¹³⁰ KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *La connotation*. Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1977, pp. 18.

mémoire non seulement épisodique mais aussi somatique¹³¹. Voici ce qu'elle ajoute à propos des connotations "liées à l'expérience intime d'un sujet" :

Les connotations de ce type sont parfois désignées par le terme d'"image associée", terme qui semble le plus approprié pour désigner cette "image intérieure formée du souvenir des impressions sensibles et des actions externes ou internes auxquelles je me suis livré¹³²", cet ensemble de valeurs que chacun associe, sur la base de son expérience personnelle du référent, au concept¹³³.

Sans nier la possibilité d'une expérience collective, cette description nous dirige vers le cœur d'un paradoxe auquel les théories tablant sur une intelligence pratique ne peuvent pas échapper : c'est que le *sens* d'un prototype oscille toujours entre **l'expérience** intime qu'un individu peut en avoir et les **formes** que la collectivité confère à ce sens dans les pratiques expressives partagées. En d'autres mots, lorsque des connotations s'appuient sur l'association d'un signifiant de connotation situé à la périphérie du linguistique, d'une part, et, d'autre part, d'un signifié que cette opération va pêcher dans un bassin de connaissances empiriques, ces connotations peuvent sembler très personnelles (presque "idiolectales") mais elles demeurent décodables par tous si les **scènes** de référence sont suffisamment familières aux partenaires pour se conjuguer à des **cadres** formels reconnaissables.

Le contexte somatique

Ces considérations trouvent une application particulière dans le domaine des connotations intonatives dès que l'on considère le corps humain comme le **contexte**

¹³¹ Pour approfondir cette dernière distinction, voir NORMAN, Lindsay, "Images sensorielles et images du contrôle moteur" et "Mémoires épisodique et sémantique" in *Traitement de l'information et comportement humain*, (traduit de l'anglais par Réjean JOBIN *et al.*), Montréal, Études Vivantes, 1980 [New York, Academic Press, 1977], pp. 388-389 et 397-398.

¹³² La formule est de Frege : "La représentation associée à un signe doit être distinguée de la signification et du sens de ce signe. Si un signe dénote un objet perceptible au moyen des sens, ma représentation est une image intérieure formée du souvenir des impressions sensibles et des actions externes ou internes auxquelles je me suis livré. Dans cette image, les sentiments pénètrent les représentations ; la distinction de ces diverses parties est inégales ou inconstante. Chez le même individu, la même représentation n'est pas toujours liée au même sens. Car la représentation est subjective ; celle de l'un n'est pas celle de l'autre..." (cité par Herbert Brekle, *Sémantique*, p. 50) (Note de Kerbrat-Orecchioni.)

¹³³ KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *La connotation*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1977, p. 120.

empirique d'origine des procédés phonostylistiques : comment concilier cette impression, si naturelle, que l'intonation est nôtre, qu'elle nous appartient sur un mode presque plus intime que les membres de notre corps, avec cette autre impression, que l'on a aussi, de se faire **entendre** par l'intonation et, réciproquement, de rejoindre presque l'âme des autres en recevant leur voix ? Pourquoi les erreurs de décodage en ce domaine nous blessent-elles parfois si durement ? C'est peut-être que le corps en général, et l'appareil phonatoire en particulier, compose la scène primordiale, la scène la plus intime en même temps que la plus commune, celle que tous connaissent pour semblable sans que personne ne la partage empiriquement ; celle, aussi, que toute prolation connote inévitablement au moment même qu'elle la quitte pour s'abandonner à l'Autre qui la recevra.

Or cet Autre ne reçoit pas l'intonation par la seule action de son organe auditif : selon certains, l'écoute de la voix, comme celle de la musique, implique aussi un décodage sympathique par l'organe de la parole, qui donne l'impression de se préparer à faire de même, à entrer dans la danse. C'est ce que pense Louis Lavelle, lorsqu'il écrit que

La liaison du son [de l'ouïe] et de la voix est tellement étroite qu'on ne peut, semble-t-il, apprécier la qualité d'un son autrement qu'en se représentant le mouvement qu'il faudrait accomplir pour le reproduire, bien plus, en les ébauchant instinctivement¹³⁴.

Cette idée rejoint aussi le processus imaginé par Bergson lorsqu'il tentait d'expliquer la réception, non de l'intonation en particulier, mais des œuvres artistiques en général. Il écrivait :

Pourtant l'artiste vise à nous introduire dans cette émotion si riche, si personnelle, si nouvelle, et à nous faire éprouver ce qu'il ne saurait nous faire comprendre. Il fixe donc, parmi les manifestations extérieures de son sentiment, celles que notre corps imitera machinalement, quoique légèrement, en les apercevant, de manière à nous replacer d'un coup dans l'indéfinissable état psychologique qui

¹³⁴ LAVELLE, Louis, *la Dialectique du monde sensible*, PUF, 1954, p. 176. Cette citation nous a été fournie par Bernard Dupriez, qui ajoute : "Cette ébauche de mouvement (la proprioception) est un des sens internes les plus proches de la conscience du corps propre et donc de la liberté d'être soi." .

les provoqua. Ainsi tombera la barrière que le temps et l'espace interposaient entre sa conscience et la nôtre [...] ¹³⁵

Là réside la possibilité d'une certaine **motivation** des connotations phonostylistiques, que nous abordons dans la prochaine partie.

Motivation du phonostylème : la scène du corps

Perspective psychogénétique

Dans une perspective psychogénétique, il est intéressant de savoir que les enfants, à l'âge où ils ne parlent pas encore, pratiquent durant de longs mois une sorte de gazouillis expérimental où se mêlent continuellement des éléments relevant d'un proto-langage (où les experts reconnaissent des traits mélodiques et rythmiques caractéristiques de la langue des parents), et des éléments intonatifs tout à fait barbares, ou idiolectaux, dans lesquels le bambin investit beaucoup d'efforts au début, puis qu'il délaisse très graduellement au profit des patrons intonatifs plus conventionnels de sa langue maternelle. Ces éléments intonatifs "idiolectaux" se distinguent pourtant des cris et pleurs différenciés par lesquels les mères de tous les pays savent décoder, dès les premiers jours de la vie, les différents besoins de leurs nourrissons. Voici la conclusion à laquelle Gabrielle Konopczynski arrive à ce propos :

Même si les cris ont des formes et des fonctions bien différenciées, même si leur structure temporelle comporte des analogies avec celle de la parole, il apparaît, d'après la divergence de l'évolution du cri par rapport au non-cri, qu'il s'agit de deux activités de nature différente. Les patterns de cri évoluent certes, mais ils ne se développent jamais en comportements vocaux différenciés ; ils se transforment en pleurs de petit enfant, d'adolescent, d'adulte, mais ils restent cris et pleurs. Plus que vagissements, cris, pleurs et bruits de succion, qu'il faut considérer comme déterminés biologiquement ou affectivement, les autres types d'émissions sonores, c'est-à-dire toutes les émissions non-cri, leur moment d'apparition, et leur transformation progressive en

¹³⁵ BERGSON, Henri, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, PUF, 1985 (1927), pp. 13-14.

unités acoustiques différenciées et reconnaissables, sont plus directement liées à notre propos¹³⁶.

Sans doute serait-il périlleux de déplacer ces affirmations vers nos préoccupations herméneutiques, mais nous proposerons tout de même l'inférence suivante, à titre heuristique : s'il existe en effet une différence de **nature** entre les cris et "les autres types d'émissions sonores", alors peut-être faudrait-il situer entre ces deux types de performance la limite de la scène cognitive primordiale dont nous parlions plus haut, les connotations phonostylistiques ne pouvant entrer en jeu qu'au moment où l'enfant informe ses phonations d'une manière qui n'est déjà plus entièrement déterminée biologiquement, mais qui n'est pas non plus encore entièrement déterminée par un vecteur linguistique. Si elle s'avérait fondée, cette conclusion confirmerait que l'expérience **intime** de la phonation est contemporaine de sa pratique **sociale**, et que les cadres formels impliqués n'ont guère moins de profondeur (psychogénétique) que les scènes empiriques, épisodiques et somatiques, organisant les débuts de la vie.

Dans un passage où il réfléchit lui aussi à la question du cri, Michel de Certeau, comme Gabrielle Konopczynski, l'oppose à l'ensemble des actes de langage, voire à toute autre expérience humaine. Il écrit :

À [la] passion d'être un signe, seul s'oppose le cri, écart ou extase, révolte ou fugue de ce qui du corps échappe à la loi du nommé. Peut-être toute l'expérience qui n'est pas cri de jouissance ou de douleur est-elle collectée par l'institution. Toute l'expérience qui n'est pas déplacée ou défaite par cette extase est captée par "l'amour du censeur", rassemblée et utilisée par le discours de la loi. Elle est canalisée et instrumentée. Elle est écrite par le système social. Aussi faudrait-il chercher du côté des cris ce qui n'est pas "refait" par l'ordre de l'outil scripturaire¹³⁷.

En ouvrant la réflexion phonostylistique sur le cri vers les plus vastes dimensions des "arts de faire", Certeau fusionne le non-cri de nos hypothèses psychogénétiques à ce qu'il désigne comme "l'ordre de l'outil scripturaire",

¹³⁶ KONOPCZYNSKI, Gabrielle, *Le Langage émergent : Caractéristiques rythmiques*, Helmut Buske Verlag, Hambourg, coll. "Band 60", t.1, 1990, p. 97.

¹³⁷ DE CERTEAU, Michel, *L'invention du quotidien 1. Arts de faire*, Gallimard, 1990 [1979], p. 219.

expression où l'épithète "scripturaire" dénote l'ensemble assez abstrait des pratiques et des conduites composant pour lui les "arts de faire". De Certeau prolonge donc — et dépasse considérablement — ce que nous disions de la solidification médiatique opérée sur la performance théâtrale par l'enregistrement vidéo (au chapitre intitulé "Textualité de l'objet"). En regard de cet espace topologique fondamental dont il a été question au chapitre "De la sémantique à la stylistique", le phonostylème peut donc sans doute être vu comme l'un de ces outils "scripturaire" dont parle de Certeau.

Perspective psychanalytique

D'autre part, dans une perspective psychanalytique cette fois, le fonctionnement connotatif de l'intonation éclaire de manière intéressante le problème de la motivation du **signe** intonatif. On sait le sort que la tradition saussurienne a réservé aux onomatopées : formes scandaleuses pour une théorie fondée sur la relation arbitraire du signifiant et du signifié, elles ont été reléguées au rang d'exceptions à toutes fins pratiques extérieures au système. Or les raisons ne manquent pas pour établir que la phonation est une activité physique propre à accueillir un investissement pulsionnel **inconscient**, un investissement dont l'élucidation pourrait donc expliquer bon nombre de phénomènes intonatifs. Ivan Fonagy développe cette théorie depuis de nombreuses années, pour l'ensemble des phénomènes de la phonation. Voici les principes interprétatifs qu'il proposait en 1983 dans *La vive voix - Essais de psycho-phonétique* :

Le code qui sous-tend la production de signaux gestuels est constitué de règles telles que :

1. La reproduction volontaire des symptômes vocaux d'une émotion signale la présence de cette émotion.
 - 1.1. La contraction des muscles du pharynx signale la nausée [...]
 - 1.2. La reproduction de ces symptômes marquera en même temps les émotions ou attitudes dérivées.
 - 1.2.1. La contraction des muscles pharyngés marque : le dégoût, le malaise, le déplaisir, le mépris, la haine [...]
2. Les organes de la parole peuvent représenter, symboliser d'autres objets animés ou inanimés qui leur sont associés par la ressemblance ou une analogie fonctionnelle.

2.1. Les organes de la parole peuvent représenter d'autres organes du corps humain.

2.1.1. La langue peut représenter le bras.

2.1.1.1. Le déplacement de la langue vers l'avant et le haut peut représenter le bras qui pointe vers l'avant et le haut.

2.1.1.2. Le déplacement de la langue vers l'arrière peut figurer le mouvement du bras pointant vers le bas.

2.1.1.3. Une contraction violente de la langue peut figurer la contraction violente des muscles du bras.

2.2. Les organes de la parole peuvent représenter des objets extérieurs.

2.2.1. La langue s'approchant du palais peut représenter des objets proches (la proximité) ou petits.

Dans les premiers cas (1.), il s'agit d'une représentation symptomatique, dans les derniers (2.) d'une représentation symbolique¹³⁸.

Devant de tels principes, on peut s'y attendre, les avis sont divisés. Jacques Derrida y réagit en ces termes dans un essai intitulé *Glas I : Que reste-t-il du savoir absolu ?* :

Sans doute une certaine logique du refoulement est-elle ici indispensable et irréductible – et elle manque beaucoup dans les réflexions modernes sur le problème de la "motivation". Mais il ne suffit pas de recourir aux "notions" de la psychanalyse pour résoudre principalement le problème et entamer une classification systématique des éléments en jeu. Par exemple en concluant justement que "chaque son du langage est un ensemble de traits distinctifs articulatoires et acoustiques et se prête par là à la représentation de plusieurs pulsions à la fois", l'auteur des *Bases pulsionnelles de la phonation*¹³⁹ complique rétroactivement, risque même de contredire ou de compromettre toutes ses propositions antérieures. Et qu'advierait-il si les pulsions (de quoi s'agit-il?) ne se contentaient pas de concourir par économie dans une même "représentation" phonique ou acoustique mais si elles se divisaient, voire s'indécidaient une à une dans leur contradiction interne¹⁴⁰ ?

Plus optimiste peut-être que Derrida, nous proposerions de répondre à son interrogation, un peu laconiquement, de la manière suivante : si l'investissement de pulsions, conçu de manière schématique, ne peut pas "tout" expliquer, alors le

¹³⁸ FONAGY, Ivan, *La vive voix - Essais de psycho-phonétique*, Paris, Payot, 1983, p. 17.

¹³⁹ Il s'agit d'Ivan Fonagy.

¹⁴⁰ DERRIDA, Jacques, *Glas I : Que reste-t-il du savoir absolu?* Paris, 1981, Denoël-Gonthier, coll. "Bibliothèque Médiations", p. 136.

spectateur et le critique ont tout simplement plus de pain sur la planche, ils disposent de plus de place pour le jeu d'une analyse prête à "se mouiller", à tenter de faire la part de l'intentionnel et du symptomatique, à essayer de distinguer l'événement contingent du sémiotique performanciel. Une telle vision demeure cohérente avec une théorie connotative de l'intonation : elle ne fait qu'accorder plus de place aux connotations liées au "premier" contexte, c'est-à-dire à la scène du corps.

Les désignations descriptives

En parallèle avec la linguistique, pas à pas avec elle, nous avons étudié les plus petites unités de l'intonation, jusqu'au moment où le concept de phonostylème nous a fait bifurquer vers une méthode plus interprétative. L'étude des accents, l'analyse fonctionnaliste de l'intonation, l'établissement des patrons de base, l'identification des attitudes et des caractéristiques individuelles et l'étude des phonostyles complexes sont quant à elles des démarches qui demeurent circonscrites par un cadre généralement linguistique. Nonobstant la prégnance de cette matrice disciplinaire, une critique phonostylistique de la prolation adoptant un point de vue résolument interprétatif doit évaluer ce qu'apporte chacune de ces démarches, non en tant que théorie explicative ou prédictive mais en tant que terminologie raisonnée. En effet, les accents, les fonctions, les patrons de base, d'une part, et d'autre part les attitudes, les émotions, les caractéristiques individuelles, sont tous des phénomènes à propos desquels l'analyse intonative fait intervenir, à une étape ou l'autre, la *désignation descriptive* d'intonations par ailleurs décrites en termes plus ou moins empiriques : l'accent d'*insistance*, la fonction *expressive*, le patron de la *parenthèse*, etc. Nous allons donc aborder brièvement ces approches, en tentant d'identifier ce qu'elles peuvent apporter à la méthode développée ici, en dépit des divergences de visées.

La proéminence

Les recherches qui se sont occupées des proéminences sont très nombreuses. Partant d'un point de vue linguistique, elles prennent le plus souvent l'allure de systèmes explicatifs visant à prédire les endroits d'une phrase qui devraient normalement être affectés par des accents, et à classer ces accents selon leurs fonctions.

Or la question des types d'accent, inhérente à ces systèmes, fait généralement appel à des classèmes qui interviennent aussi dans les études abordant la question des fonctions de l'intonation, dont nous parlons plus loin. Pour une part, les types

d'accents recouvrent donc les fonctions de l'intonation. D'autre part, la question des paramètres sonores de l'accentuation soulève, sans s'y limiter, des problèmes corollaires à ceux que nous avons abordés lors de la discussion des faits microprosodiques et des unités prosodiques. Enfin, la prédiction des lieux de la phrase affectés par un accent relève souvent d'une analyse syntaxique assez sophistiquée pour impliquer des considérations non seulement logiques mais aussi sémantiques, ce qui en situe l'enjeu sur la ligne de faite du linguistique et de l'herméneutique, où nous avons déjà placé le phonostylème. – En somme, on peut affirmer que la question de l'accentuation, posée de manière traditionnelle, brouille les cartes parce qu'elle fait surface simultanément en trop d'endroits.

Ceci ayant été dit, deux remarques s'imposent impérativement. D'abord, il y a un type d'accent, l'accent oxytonique, dont la présence extrêmement régulière sert de toile de fond à tous les autres faits intonatifs et qui appartient de droit à la description linguistique : nous en parlons plus bas. Ensuite, les recherches ayant porté sur les accents comptent parmi les plus intéressantes du domaine et, en dépit des réserves qui précèdent, notre intention n'est pas de chercher à les discréditer en bloc pour une raison de prémisses théoriques.

D'ailleurs, le concept d'*accent* est en soi fort utile car il correspond à la modalité de signification intonative la plus facilement remarquée : l'intonation se superpose à la parole, elle *la* déplace, et c'est donc *la parole* accentuée qui semble, parmi tous les objets du faire expressif, le premier opérande de l'intonation. Le regard de l'analyste peut se tourner ailleurs, vers d'autres dimensions de l'élaboration du sens, il ne reste pas moins que le travail de l'accentuation demeure de tous le plus visible. Dans cette acception fort libérale, le terme d'*accent* pourrait être avantageusement remplacé par celui de *proéminence*, – si ce n'était de l'usage général qui en a décidé autrement et que nous préférons suivre, comme nous l'avons fait plus tôt pour le mot d'*intonation*. Il nous arrivera donc de parler d'*accent* en des lieux où une *proéminence* significative se fera sentir, et aussi en des lieux où il s'agira plus spécifiquement d'un accent oxytonique.

L'accent oxytonique et l'accentuation expressive

Parmi les plus littéraires, l'exposé détaillé qu'en donne Morier dans son *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*¹⁴¹, à partir d'un point de vue stylistique, intéresse particulièrement notre recherche. Voici la définition générale qu'il propose au début de l'article *Accent* :

L'accent est une marque physique, audible, qui, dans une chaîne verbale, met une syllabe en évidence. À la différence de l'ictus, qui est un point périodique conçu par notre esprit au sein de la durée et qui peut tomber dans le silence, où il reste virtuel, aussi bien que dans le flux de la parole, où il s'actualise, l'accent, lui, n'existe que réalisé : il est manifesté par une modification de l'un ou l'autre des facteurs physiques du phonème : sa durée, sa hauteur, son intensité. Il est fréquent que deux ou trois facteurs se trouvent simultanément modifiés : ils sont souvent solidaires.

La suite de l'article propose de nombreuses distinctions, certaines classiques, d'autres plus originales, qui ne s'appuient pas toutes sur des expérimentations linguistiques chiffrées et contrôlées mais qui sont étayées d'exemples fort convaincants. La plus importante de ces distinctions, celle que l'on retrouve chez tous les auteurs, concerne l'accentuation oxytonique et l'accentuation expressive : la première appartient au système du français, qui accentue de manière générale la dernière syllabe sonore des mots phonétiques, en conversation, en vers comme en prose. L'accent oxytonique peut se manifester par des variations de hauteur et d'intensité, mais le paramètre le plus important est celui de la durée. Pierre Léon rapporte à ce sujet que "en français standard, une syllabe accentuée est en moyenne deux fois plus longue qu'une syllabe inaccentuée"¹⁴².

L'accentuation expressive, d'autre part, se manifeste à des endroits moins stables, ce qui donne lieu à bien des discussions. Selon Morier (entre autres), il conviendrait de distinguer l'accent affectif, ou accent d'insistance, de l'accent intellectuel. L'accent affectif se manifeste d'ordinaire sur la première syllabe du mot, voire sur la première consonne, avec une augmentation d'intensité qui en serait le facteur principal, alors que l'accent intellectuel se distinguerait par une variation de la hauteur. Nous verrons à l'usage que les mots d'*accent d'insistance* ou d'*accent*

¹⁴¹ MORIER, Henri, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, PUF, 1989 [1961].

¹⁴² LÉON, Pierre, *Phonétisme et prononciations du français, avec des travaux pratiques d'application et leurs corrigés*, Nathan, coll. "Fac. Linguistique", 1992, p. 107.

intellectuel demeurent parmi les moins précis, ou les plus souples, de notre arsenal. Par contre, l'accent oxytonique est un phénomène régulier qui constitue en soi une norme utilisable au même titre que les descriptions des phonèmes de l'API ou que les patrons intonatifs de base mentionnés plus loin.

Accent et rythme

La question de l'ictus conserve aussi sa pertinence pour la phonostylistique. Phénomène lyrique par excellence, l'ictus se fait sentir là où la prolation donne l'impression de battre une mesure, de respecter une certaine isochronie de ses unités rythmiques. Dans cette acception, le mot d'*ictus* n'est pas synonyme d'*accent*, car l'accent affecte le corps de la voyelle par une différence audible de la fréquence et/ou de l'intensité, alors que l'ictus, bien qu'il se dépose d'ordinaire sur l'attaque de la voyelle, est un phénomène plus virtuel que sonore, qui loge souvent au cœur d'une pause silencieuse située avant ou après un vers. Comme l'explique Dupriez,

Dans ces conditions, il est clair que la tonique finale de mot phonétique commence le plus souvent une mesure nouvelle. De plus, la césure prend place au milieu d'une mesure, qu'elle distend¹⁴³.

Ainsi conçu, l'ictus correspond donc à la barre de mesure de la notation musicale et, avec un peu de pratique, tout lecteur peut accompagner sa prolation d'un mouvement de doigt ou de baguette semblable à celui d'un chef d'orchestre, pour découvrir non seulement le lieu de la thesis, c'est-à-dire de l'ictus proprement dit, mais aussi celui de l'arsis, tombant au point médian entre deux ictus.

Sans entrer avec Souriau¹⁴⁴ et Meschonnic¹⁴⁵ dans le débat de savoir si la poésie française requiert en elle-même, plus ou moins impérativement, une lecture métrique consciente d'une hypothétique quantité des voyelles (longues ou brèves), ou si seuls les accents toniques peuvent servir de repères rythmiques indiquant les temps forts, puisque nous nous situons du côté du spectateur, il faut surtout nous demander si une telle organisation est perçue par l'auditoire dans les prolations étudiées. Or

¹⁴³ DUPRIEZ, Bernard, *Gradus*, p. 471.

¹⁴⁴ Voir SOURIAU, Étienne, "De la musique du vers" in *La correspondance des arts : Éléments d'esthétique comparée*, Flammarion, 1969, pp. 184 à 222.

¹⁴⁵ Voir MESCHONNIC, Henri, "Le langage sans la musique" in *Critique du rythme : Anthropologie historique du langage*, Verdier, Lagrasse, 1982, pp. 120 à 140.

cette question historicise radicalement notre analyse, car cette dernière est élaborée à partir d'une époque, la nôtre, où les pièces de théâtre en vers sont d'ordinaire prononcées d'une manière prosaïque visant avant tout à favoriser chez le public une bonne compréhension des phrases, comme c'est le cas pour nos quatre *Cyrano*. Aujourd'hui, la reconnaissance de patrons rythmiques reconduisibles à de véritables mètres dramatiques ou lyriques ne peut pas occuper l'attention des spectateurs car ces derniers n'ont guère l'habitude consciente de ces formes, hexamètres, dactyles et autres, dont le code s'est désormais dissolu.

Semblablement, pour le plus grand nombre, il s'avère même ardu de suivre jusqu'au décompte des syllabes les alexandrins les plus réguliers de la pièce. Dans ces conditions, force nous est de reconnaître que le vers *entendu* par les spectateurs contemporains n'est pas métrique au sens classique du terme, et que s'il faut le dire syllabique, ce sera sans toute la rigueur que la tradition impose au compte des syllabes de l'alexandrin. Certes, des *patrons* phonostylistiques ne manquent pas d'informer les prolations contemporaines, mais l'esprit ne les mesure plus à l'aulne de ces "arabesques" – spécifiques, au nombre fini – dont de fins connaisseurs comme Étienne Souriau ont ressenti l'utilité pour leurs efforts exégétiques. L'arsenal critique de ce dernier décrit peut-être toujours efficacement les œuvres telles qu'elles furent écrites (*l'intentio operis* du texte, voire *l'intentio auctoris*), mais pas leur mise en scène (*l'intentio operis* de la prolation), ni leur réception.

De nos jours, les comédiens et le public goûtent ensemble des faits rythmiques qu'ils n'ont pas l'habitude de désigner verbalement. Or voici le paradoxe : si la tradition explicite de la métrique d'antan s'est égarée, il n'en demeure pas moins que, dans les faits, face aux difficultés classiques de la diction dramatique, les artistes pratiquent aujourd'hui encore, plus ou moins consciemment peut-être, des solutions assez traditionnelles.

Premier exemple : comment un comédien parviendra-t-il à conserver le rythme d'un octosyllabe quand une élision imprévue par la tradition s'impose désormais à une oreille contemporaine ? De huit syllabes écrites, il n'en prononcera que sept et, pour maintenir l'isochronie, il allongera tout simplement la voyelle voisine, selon le vieux principe qui fait d'une "longue" l'équivalent rythmique de

deux "brèves". C'est du moins ce qu'explique ici le comédien Guy Nadon à propos d'un *e* muet du *Duel de l'Hôtel de Bourgogne*¹⁴⁶.

Second exemple, plus complexe : comment éviter la claudication d'une réplique que l'auteur téméraire fait débiter sur la dixième syllabe d'un alexandrin prononcé jusque-là par un autre personnage ? Écoutons d'abord Gérard Depardieu dire ceci¹⁴⁷ :

Qu'Henri Quatre
N'eût jamais consenti, le nombre l'accablant,
À se diminuer de son panache blanc.

Nul doute que l'impression d'une cadence vive et assez régulière se dégage de cette prolation. On serait même tenté de dire que Cyrano répond *du tac au tac*, et ce en dépit de l'assez longue pause séparant la fin de la question de Guiche et le début de la réponse de Cyrano, car la pause en question, nullement exagérée, fait partie intégrante de l'unité rythmique réunissant les deux premières voyelles prononcées par Cyrano. D'un point de vue strictement poétique, ces voyelles et ce silence forment ensemble une mesure initiale sans temps fort, autrement dit une anacrouse, délimitée à droite par l'ictus situé au terme de l'explosion de la première consonne du mot "Quatre". Mais à l'échelle d'une poétique de la performance globale, une poétique pour laquelle les efforts du monteur compteraient autant que ceux du comédien, la "mesure" en question n'a rien de catalectique puisque l'on a inséré au montage, entre le plan visuel du comte et celui de Cyrano, une brève prise de vue obéissant à la lettre à la didascalie suggérée par Rostand :

Les cadets n'ont pas l'air d'écouter ; mais ici les cartes et les cornets à
dés restent en l'air, la fumée des pipes demeure dans les joues : attente.

Ce montage soigneusement minuté laisse s'élever les cartes et les regards des mousquetaires à l'instant précis où le silence de Cyrano accueille un ictus. La montée de leur attente compte alors pour un temps, avec pour résultat que la performance garde son rythme : ictus des cartes suspendues en l'air, ictus avant le [a] de "Quatre", ictus avant le [i] de "consenti", ce sont trois temps assez réguliers pour corriger le débalancement syllabique des premiers mots de cette réplique.

¹⁴⁶ Signet interne vers le clip [GNmue.mov](#).

On le voit par ces exemples, le concept d'ictus permet à l'occasion d'expliquer des solutions rythmiques que des effets de pure proéminence ne sauraient épuiser. On ne peut en conclure cependant que ces prolations suivent un code rythmique semblable à ceux des poésies grecques et latines. Désormais, l'allongement de certains phonèmes ou la valeur d'une pause bien remplie relèvent d'un noble bricolage qui s'ajuste à l'oreille sans répondre directement aux injonctions rythmiques programmées dans le texte.

Toutefois, les vers de Rostand qui résonnent dans nos théâtres demeurent des vers distinctement rimés et, plus que tout, c'est justement du retour de la rime que provient, à l'écoute, leur plus fort effet de rythme. À cette échelle toujours accessible, le travail formel de l'écrivain se trouve souvent investi de sens par le comédien, et la salle le reçoit comme tel car elle reconnaît le retour de la rime comme un opérande audible manifestant un travail dramatique appréciable. Seulement, ce travail joue faiblement sur l'accentuation au sens où l'on entend ce mot lorsqu'il est question de métrique : comme la rime française est toujours le lieu d'une proéminence tonique, la rythmique qui se dégage d'une contrainte si uniforme – "ce bijou d'un sou", disait Verlaine – s'apparente communément à celle de la prose naturelle, dont la musique s'impose de plus en plus à l'oreille pour les prolations dramatiques.

Remarquons au passage qu'il se trouve, de temps en temps, des metteurs en scènes pour qui la question du "naturel" scénique se pose en des termes semblables, comme Jean-Louis Barrault par exemple, dont les notes de la mise en scène de *Phèdre* témoignent avec éloquence d'une recherche métrique soucieuse de "s'éloigner de la prose" et du "naturalisme vulgaire" d'un jeu contemporain, écrit-il encore, "où les alexandrins ont parfois 13 pieds, plus souvent 11, et rarement 12¹⁴⁸".

L'accent "circonflexe"

En fait de prose, certains auteurs, comme Mario Rossi par exemple¹⁴⁹ classent parmi les phénomènes d'accentuation le patron mélodique ascendant-descendant qui caractérise de manière générale la prosodie française naturelle, et de manière plus

¹⁴⁷ Signet interne vers le clip [CIBL.MOV](#).

¹⁴⁸ Voir BARRAULT, Jean-Louis, "Racine et la déclamation" in *Mise en scène de Phèdre de Racine*, Seuil, coll. "Points", s.d., pp. 18 à 23.

particulière les phrases assertives. Ce patron se remarque sur des énoncés relativement courts, à l'échelle d'un seul groupe rythmique, et il faut le distinguer pour cela du patron "circonflexe" de la période (protase, sommet puis apodose) qui caractérise des phrases entières, facilement identifiables, et généralement assez longues. En son apex, ce patron qui informe jusqu'aux énoncés les plus courts se manifesterait selon Rossi par "un relief mélodique et ou d'intensité" pouvant affecter une syllabe quelconque, et même se combiner avec un autre accent, bien qu'il se dépose d'ordinaire sur la première syllabe du mot.

Règles prédictives

Rejoignant une linguistique scientifique visant à décrire des paradigmes systémiques, plusieurs ont cherché à induire, à partir d'une fine observation des faits accentuels de la langue naturelle, des règles formelles capables de prévoir efficacement le lieu d'apparition des différents accents du français dans n'importe quelle phrase. La pure objectivité de ces entreprises rencontre cependant une difficulté d'importance : c'est que les accents du français dépendent toujours au moins partiellement du sens des phrases qu'ils informent. À la limite de la syntaxe, des considérations sémantiques finissent donc toujours par intervenir dans la préparation des règles prédictives de l'accentuation. C'est ainsi que la théorie de François Dell, très souvent citée dans les ouvrages de référence, s'appuie sur une analyse des phrases en arbres binaires distinguant des membres de phrase plus forts et plus faibles sur la base de leur importance au niveau de l'apport de sens. C'est aussi ce que tente Rossi dans un article intitulé "Peut-on prédire l'organisation prosodique du langage spontané" où, après avoir étiqueté des unités prosodiques de manière à les classer selon différents niveaux d'analyse, il propose encore 17 règles composant ensemble un algorithme complexe servant à déduire l'intonation probable d'un mot à partir d'une analyse linguistique de son contexte d'occurrence¹⁵⁰.

Une présentation très claire des ces règles formelles se trouve dans *Adaptation du modèle prosodique de Rossi à l'énoncé théâtral : un exemple de*

¹⁴⁹ ROSSI, Mario, "L'intonation et l'organisation de l'énoncé", *Phonetica*, no. 42, 1985, p. 139.

français marseillais, mémoire de maîtrise présenté par Marie-Josée Cléroux à l'université de Montréal¹⁵¹. L'ouvrage expose la théorie de Rossi et se propose de vérifier si elle permet de prédire la manière dont le comédien Raimu a effectivement prononcé les répliques de son fameux personnage de Pagnol. Les conclusions de M.-J. Cléroux sont généralement positives : selon sa recherche, l'analyse des phrases de Pagnol avec la méthode de Rossi permet habituellement de prédire les accents réalisés ensuite par Raimu.

Fonctions de l'intonation

Deux théories fonctionnalistes, une difficulté

Une des façons les plus habituelles d'aborder l'intonation est de se demander à quoi elle peut servir : quelle est sa fonction, quel rôle lui reconnaître (ou lui attribuer) dans le système linguistique et dans l'expressivité en général. D'autres "premières questions" sont possibles : celle de son origine (psychogénétique), celle de sa nature (acoustique ou physiologique), celle de son contenu, etc. Mais la question de la *fonction* est souvent demeurée la première pour les auteurs.

Ainsi, pour Pierre Léon, qui se réclame d'une "théorie fonctionnaliste de la variation", l'intonation peut avoir des fonctions soit linguistiques, soit phonostylistiques. Il divise les premières en trois "rôles" : un rôle phonologique, lorsque seule l'intonation permet de discerner le type d'une phrase (son exemple : "Vous ne dites rien ?" et "Vous ne dites rien."); un rôle démarcatif, lorsque l'intonation lève certaines ambiguïtés quant à la fonction des mots ; un rôle de structuration, opérant sur les contours de base montants et descendants (et l'on retrouve ici rapidement les mélodies de base dont nous parlions plus haut). Quant aux fonctions proprement phonostylistiques, il les divise en fonction identificatrice et impulsive. La fonction identificatrice est en œuvre lorsque l'intonation révèle des informations comme le sexe, l'âge, la classe sociale, la provenance d'une personne,

¹⁵⁰ Voir à ce propos le "Module des règles prosodiques" de ROSSI (dans "Peut-on prédire l'organisation prosodique du langage spontané?" in *Études de linguistique appliquée : Aspects prosodiques de la communication*, Nouvelle série, no 66, avril-juin 1987, Didier Érudition, pp. 26-39).

¹⁵¹ CLÉROUX, Marie-Josée, *Adaptation du modèle prosodique de Rossi à l'énoncé théâtral : un exemple de français marseillais*, mémoire de maîtrise, Département de Linguistique et de traduction de l'université de Montréal, 1995, pp. 30-32.

ou son état émotif. Léon distingue alors les émotions des attitudes, donnant ces dernières pour des manifestations mieux contrôlées, ce qui le pousse à établir sa dernière catégorie sur le critère d'intentionnalité qui sépare, en théorie, l'indice du signal : l'intonation remplirait donc sa fonction *impressive* lorsqu'une personne l'utiliserait pour surimposer une donnée attitudinale au message référentiel.

De leur côté, Rossi et Di Cristo réunissent semblablement plusieurs *facteurs* susceptibles d'influencer "l'évolution temporelle d'un paramètre prosodique comme la fréquence fondamentale (Fo)". Ces facteurs seraient : la modalité de la phrase réalisée ; la structure constituante de la phrase ; l'attitude du locuteur ; la quantité d'information véhiculée par les différentes unités de l'énoncé ; la réalisation des accents lexicaux et morphologiques ; les caractéristiques individuelles du locuteur ; ses particularités socioculturelles et sa marque dialectale ; l'âge et le sexe du locuteur ; la nature des unités segmentales (voyelles et consonnes) qui constituent le signal de la parole, ainsi que la concaténation de ces unités.

Après cette liste (dont les références comptent environ 80 études particulières), ils adoptent cependant une dichotomie qui la simplifie grandement, dans le sens de l'opposition indice-signal présente chez Léon. Ils écrivent :

Il convient d'abord de conserver la dichotomie établie par Atkinson entre les variables contrôlées et les variables non contrôlées. Nous devons, cependant, préciser l'acception de ces termes. On peut admettre que le vocable "contrôlé" s'applique aux variables indépendantes qui émanent exclusivement des instructions linguistiques et qui, de ce fait, s'opposent globalement à celles qui forment le vaste domaine des faits paralinguistiques (Crystal, 1966, 93-108). [...] Les variables non contrôlées [...] obéissent à un certain déterminisme, qui reflète, soit des formes de conditionnement externes, telles que le milieu socioculturel du locuteur ou encore les marques de son appartenance à une communauté régionale ou professionnelle, soit des contraintes internes [... comme] l'âge, le sexe et l'état affectif du sujet¹⁵².

En elles-mêmes, ces distinctions fonctionnelles (ou "factorielles", qui semble plus *inductif* mais qui vise aux mêmes endroits) se révèlent peu pertinentes dans le cadre d'une recherche comme la nôtre pour laquelle l'objet premier est une performance dont les *fonctions* propres – quelles sont les fonctions du théâtre ? –

débordent tout à fait notre visée. À l'échelle de cet objet plus vaste, les *fonctions* de l'intonation devront se rapporter au projet général (parce que les procédés individuels concourent à la fabrication de la performance dans son ensemble), ce qui déplace tout à fait le propos : de quelle fonction relèveraient, par exemple, les intonations impliquant l'infra-aigu chez Depardieu ? Il faut admettre que la question se pose mal. Autant chercher la *fonction* de la métaphore chez Baudelaire.

Deux fonctionnalismes différents

Pour expliquer cette difficulté, il faudrait distinguer ces théories fonctionnalistes de l'intonation de ce qui serait un fonctionnalisme authentique assumant rigoureusement les principes de l'École de Prague, et en particulier de Troubetzkoy¹⁵³. La phonologie de Troubetzkoy définit en effet la *fonction* de manière à pouvoir utiliser ce concept pour décrire tous les niveaux du système phonologique. Vue ainsi, la *fonction* ressemble d'ailleurs d'assez près au *sens* de Benveniste. En effet, comme l'expliquent Ducrot et Todorov¹⁵⁴, si les sons du langage remplissent *une* fonction principale à leur échelle élémentaire, ce n'est pas de véhiculer des informations mais bien tout simplement de permettre de distinguer entre elles des unités linguistiques de dimension supérieure, qui, elles, s'avèrent pourvues de signification. Pour distinguer les traits phonétiques phonologiquement pertinents, ce fonctionnalisme s'appuie sur la méthode de la commutation¹⁵⁵, et la possibilité

¹⁵² ROSSI, *op. cit.*, p. 25.

¹⁵³ Voir en particulier TRUBECKOJ, Nikolaj Sergeevic, *Grundzuge der Phonologie. (Principes de phonologie* par N.S. TROUBETZKOY). Traduit par J. Cantineau, édition nouv., tirage corr. par Luis J. Prieto, Paris, Klincksieck, 1976. xxxiv-396 p., coll. "Tradition de l'humaniste", 7.

¹⁵⁴ TODOROV, Tzvetan et Oswald DUCROT, "Fonctionnalisme" in *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972, coll. « Points ». pp. 42-48.

¹⁵⁵ Ducrot et Todorov l'expliquent ainsi : "Soit à étudier le [a] français. On part d'une prononciation particulière d'un des mots où intervient le [a] (une prononciation de *bas* par exemple). Puis on fait varier dans toutes les directions phonétiques possibles le son qui a été prononcé dans ce mot. Certains changements n'entraînent pas de confusion avec un autre mot : on dit que les sons alors substitués à la prononciation initiale ne *commutent* pas avec elle (ni, par suite, entre eux) ; commutent, au contraire, avec elle ceux dont l'introduction entraîne la perception des signes *beau*, *bu*, etc. On répète ensuite l'opération sur les autres signes contenant [a] (*table*, *car*, etc.), et l'on remarque — ce qui n'était pas prévisible, et constitue une justification empirique de la méthode — qu'il y a tout un ensemble de prononciations qui ne commutent *dans aucun signe*. Cet ensemble est appelé le phonème /a/, ses éléments sont dits variantes de /a/, et les traits qui les différencient sont considérés comme *non-pertinents*." , *ibidem*.

d'appliquer cette méthode sur une classe d'éléments sert de critère pour l'identification d'une approche fonctionnaliste au sens technique du terme.

Soit une liste hypothétique d'intonations, par exemple sur le mot "Oui" : un patron descendant donnant l'impression d'une affirmation autoritaire, une montée nette dessinant une interrogation bien sentie et une intonation plus ondulante laissant entendre de l'indécision et de la réticence. Ces trois patrons peuvent être mis en colonne : ils sont l'exemple d'un paradigme, tout aussi bien que la colonne faite par les phonèmes [b], [t] et [p] quand on les extrait de *bain*, *thym* et *pain*. Dans cet exemple, les caractéristiques de la descente, de la montée et de l'ondulation sont des traits (physiques) pertinents parce qu'ils permettent de distinguer les trois "Oui" différents. Ces traits constituent donc une classe (ouverte, pour le moment) d'éléments dotés d'une fonction dans le système. On peut imaginer des éléments qui n'en font pas partie : tout comme la voyelle [a], qui ne peut pas se substituer à [b], [t] et [p] devant la nasale commune à *bain*, *thym* et *pain*, mille patrons peuvent être imaginés qui passeraient par une hauteur trop élevée pour appartenir à la langue. De plus, cette classe d'éléments indique au chercheur la présence d'un paradigme qu'il peut donc distinguer avant même de lui avoir trouvé un nom – ce qui revient à dire que la procédure en cause est certainement plus inductive que déductive.

Pour prouver la présence d'une classe fonctionnelle, on peut vérifier que ses éléments *commutent* bien entre eux : en effet, toutes choses étant égales, transformer le "Oui" ascendant en un "Oui" ondulant entraîne la perception d'une différence signifiante. Cette première commutation est située entre l'intonème (de descente, de montée, d'ondulation) et le phonostylème (de l'affirmation autoritaire, de l'interrogation et de l'hésitation réticente), et nous avons donc isolé la fonction de l'intonème par intégration au phonostylème.

Dans un second temps, on doit tenter la seconde étape de la commutation : pour chaque intonème, par exemple la montée, il faudrait envisager des cas où le "Oui" subirait progressivement des montées de plus en plus accentuées, de manière à isoler la fourchette des réalisations que l'on ne peut pas confondre avec d'autres intonèmes voisins. Nous aurions alors défini la fonction de l'intonème par analyse de ses éléments constitutifs.

Il est donc possible d'appliquer la commutation à l'échelle de l'intonème. Cependant, à l'échelle des classes proposées par les modèles phonostylistiques fonctionnels, une application aussi rigoureuse s'avérerait problématique. Sans chercher à prouver cette affirmation, nous remarquerons simplement que dans ces contextes, par exemple dans la théorie fonctionnaliste de Pierre Léon, l'utilisation du mot "fonction" met en jeu une acception toute différente du mot. Pour la phonologie, la fonction est un principe qui permet de distinguer des éléments et des classes d'éléments appartenant au système linguistique ; cette acception correspond au sens général que Lalande donne de ce mot : "Rôle propre et caractéristique joué par un organe dans un ensemble dont les parties sont interdépendantes¹⁵⁶". Dans ce sens, un organe n'a qu'une fonction (bien qu'il puisse avoir des effets et des usages qui ne sont point sa fonction).

Chez Léon, les *fonctions* démarcatives, identificatrices, impressives, etc. doivent être entendues, ainsi d'ailleurs que les *fonctions du langage* de Bühler ou de Jakobson dont elles nous semblent descendre assez directement, comme les éléments d'une modélisation (déductive) de l'acte de communication. L'intonation peut assumer ici plusieurs *fonctions* successives ou simultanées. Cette acception du mot le rapprocherait d'*usage*, d'*utilité*, voire même d'*effet*, dans la mesure où ces significations ne donnent pas à croire que son utilité première pourrait suffire à définir la fonction (au sens où la respiration, elle, suffit à définir la fonction du poumon).

Défaut des modélisations pour les analyses de prolations

En termes saussuriens, on dirait que ces catégories fonctionnelles, manière Bühler comme manière Troubetzkoy, visent la description d'un système intonatif analogue à la *langue*, et non d'une *parole*. Face à un cas, devant un extrait de voix bien précis, ces catégories sont des outils conceptuels qui ratissent large alors que l'analyse de la performance tend plutôt à isoler des unités aux dimensions déterminées, comme le procédé, ou le stylème, sans préjuger *a priori* des cohérences

sous-jacentes au cas en question ; ces cohérences, l'analyse les proposera ensuite comme une nouvelle compréhension. Or des catégories comme "communauté régionale ou professionnelle", qui détermine une des fonctions de Léon, dirigent déjà l'analyse vers des pistes préfabriquées qui pourraient l'influencer. Même l'idée de "variables contrôlées" émanant "exclusivement des instructions linguistiques" laisse songeur.

En fait, pour réunir les procédés ou stylèmes selon des cohérences plus souples, les catégories qui s'avèrent les plus fructueuses sont celles qui organisent les faits selon des classèmes à la fois plus abstraits et plus naturels au champ étudié, comme ceux qu'on a l'habitude d'employer dans les études littéraires : les *thèmes* et *motifs*, les *styles* des personnages, les *tons* des scènes, etc. Avec de tels outils, dont le *phonostylème*, l'analyse des prolations s'éloigne d'une linguistique fondée sur des critères grammaticaux désignant les organes d'un vaste système instrumental, et elle se rapproche d'une pragmatique consciente de la variabilité de ses différents cadres de référence – mais sans opter pour des schématisations, des modélisations trop hâtives de ces cadres. En somme, l'analyse fonctionnelle de l'intonation, en tant que cadre théorique général, semble offrir peu d'avantages au critique dont le dessein est d'interpréter la performance phonostylistique du comédien.

Fonction et intention

Nous profiterons toutefois des distinguos aperçus ici entre signe et signal, variable contrôlée et non contrôlée, pour revenir sur une prémisse méthodologique qui nous éloigne encore de cette partie de la théorie fonctionnaliste : la présomption d'intentionnalité qui anime la totalité du texte performanciel. Comme tout ce qui advient sur scène est susceptible d'avoir été voulu par les artisans impliqués, tout ce qui relève de l'événement de la performance peut, après analyse, intégrer cet objet de connaissance que d'aucuns désignent comme le texte performanciel et qui n'est autre chose que la performance vue comme une œuvre (par opposition à une tranche de vie ou à un moment de « terrain » anthropologique). Du point de vue du spectateur, toutes les formes de l'intonation rejoignent en effet une performance à laquelle

¹⁵⁶ LALANDE, André, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, P.U.F., 1988 [1926],

participe chacun des nombreux éléments de la représentation : comme un costume habillant le comédien, l'intonation le camoufle et le révèle tout à la fois. En regard de ce comédien, le fait que la critique risque de distinguer ou de confondre celles de ses manœuvres qui sont réfléchies ou inconscientes n'est donc pas d'une grande importance théorique : le spectateur ne juge que du résultat, indépendamment de ses aléas génétiques. En regard du personnage cependant, la question demeure utile, mais elle surgira d'elle-même, de l'examen des effets présents dans chaque scène, sans qu'il soit besoin de faire intervenir artificiellement une liste de fonctions théoriques : telle intonation sera l'indice d'un trouble incontrôlable chez le personnage, reconnu comme tel par les autres personnages, mais aussi le signal contrôlé par le comédien l'ayant produit. Un tel jeu sur les fonctions apparaît immédiatement comme une limite du système car il requiert l'intervention d'une herméneutique opérant à partir d'un cadre différent : celle-là même pour laquelle nous sommes ici à la recherche de procédures de vérification.

Étiquettes des patrons de base

Les courbes et niveaux, soient-ils décrits avec la précision formelle de la microprosodie ou d'une manière plus impressionniste, sont généralement présentés en compagnie de listes de patrons intonatifs exemplifiés à l'aide de courtes phrases dont la signification varie en fonction du patron employé. Les patrons intonatifs standards sont ordinairement obtenus par l'analyse d'un grand nombre d'occurrences, ou en validant un corpus plus restreint par un grand nombre d'auditeurs. Ils correspondent souvent à des modalités logico-syntaxiques comme la continuité, la finalité, l'interrogation, l'ordre et l'exclamation, qui forment le noyau dur de ces listes et que complètent, selon les auteurs, quelques modulations comme la continuité *mineure* ou la question *exclamative*, l'ordre *menaçant*... Il arrive aussi que l'on attribue de telles interprétations aux *niveaux* eux-mêmes, sans préciser la forme du patron intonatif nécessaire. Par exemple, Di Cristo rapporte que "l'on admet généralement que la voix de fausset du suraigu a valeur expressive, que l'aigu est le niveau de l'interrogation, l'infra-aigu celui de la continuation majeure, le grave celui

de la conclusion de l'énoncé déclaratif neutre." Les listes de cette sorte se donnent avec la conscience qu'elles ne représentent qu'une partie d'un répertoire plus vaste, mais elles demeurent dans l'esprit de tous des mélodies "de base", donc dotées d'une importance particulière en regard d'une structure à découvrir, sur le modèle du système de la langue. Voici, à titre d'exemple, la liste des dix intonations françaises les plus fréquentes selon Delattre¹⁵⁷.

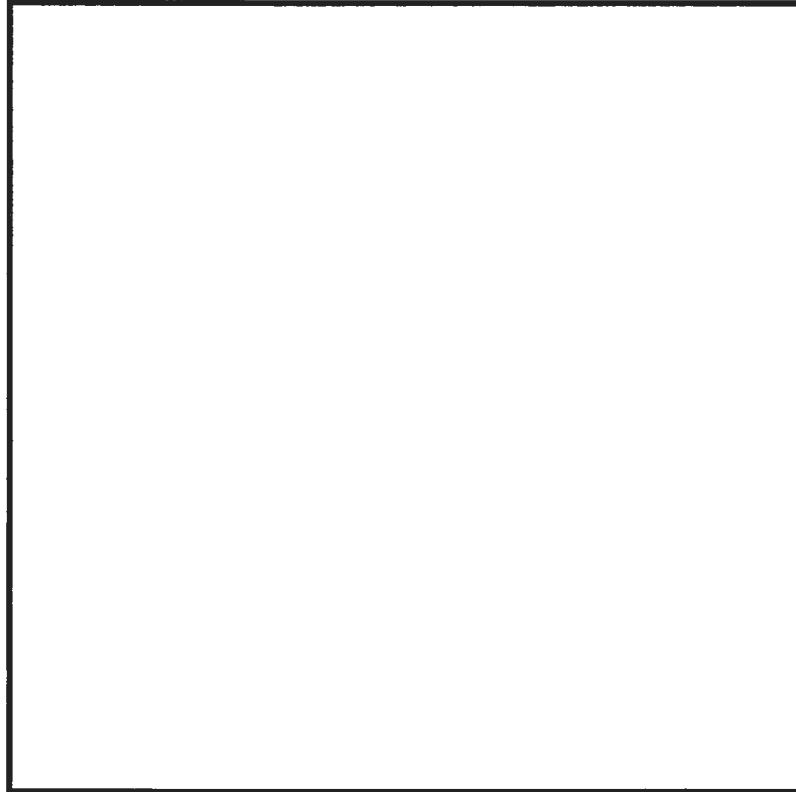


Figure 10, Les dix intonations françaises les plus fréquentes selon Delattre

Avec de telles listes, nous sommes au début des algorithmes qui font parler les **ordinateurs** : pour qu'une voix de synthèse signifie une finalité, il suffit d'abaisser le **ton d'une manière x** , etc.

Toutefois, comme l'écrit Di Cristo à propos d'un exemple précis, soit l'intonation appellative :

Il existe, en vérité, plusieurs types d'appels, dont les plus fréquents nous semblent être l'appel amical qu'on utilise, par exemple, lorsqu'on

¹⁵⁷ DELATTRE, Pierre, "Les dix intonations de base du français", *The French Review*, vol.XL, no.1, octobre 1966, p. 4.

s'adresse à un enfant, et l'appel péremptoire, employé notamment pour rappeler une personne à l'ordre avec fermeté¹⁵⁸.

La possibilité d'ouvrir ainsi la liste des types d'intonation nous invite à considérer encore toute la distance qu'il peut y avoir de l'usage naturel "de base" à l'usage artistique de l'intonation. Chez la plupart des spécialistes de l'intonation, cette distance est formulée sous la forme d'une opposition distinguant ce qui serait un système des intonations "neutres", relevant de la linguistique, et un ensemble vague, inexploré, rassemblant toutes les intonations dites "affectives". Or, comme le remarque Piet Mertens dans sa thèse de doctorat :

Une telle distinction supposerait la possibilité de séparer, dans un énoncé donné, les signifiants intonatifs neutres des signifiants intonatifs émotionnels. Bien entendu, pareille séparation n'est possible que si les caractéristiques formelles des signifiants affectifs sont connues, ce qui supposerait une description de l'intonation dite émotionnelle¹⁵⁹.

Comme cette description de l'intonation affective manque toujours, l'usage artistique de l'intonation n'est que rarement pris en compte. À cette question, nous répondrons plus loin par la proposition d'une liste de procédés d'un tout autre esprit, longue et ouverte : un herbier. Cela semble nécessaire car, en effet, les patrons d'intonations, appellatives ou autres, ont la capacité de s'entrelacer inextricablement avec d'autres intonations, et donc de se multiplier vertigineusement, comme on le voit dans l'exemple suivant où l'amoureux incarné par Depardieu appelle la même personne¹⁶⁰ *en variant le ton* une dizaine de fois ! Les patrons de base demeurent malgré tout des acquis nécessaires. Cependant, sur la scène du théâtre, bien rares sont les occurrences pures de ces patrons fondamentaux car les nuances ajoutées les reconfigurent inévitablement. C'est à titre de termes de comparaison qu'ils atteindront donc pour nous leur plus grande efficacité : toute question posée, tout ordre vociféré devra être mesuré à l'aulne de ce qu'il aurait pu être, mais qu'il n'a pas été : un de ces patrons idéaux.

¹⁵⁸ ROSSI *et al.*, p. 100.

¹⁵⁹ MERTENS, Piet, *L'intonation du français : De la description linguistique à la reconnaissance automatique*, Thèse de doctorat, Université catholique de Louvain, Faculté de lettres, Département de linguistique, s. la dir. de M. Debrock, 1987, p. 129.

¹⁶⁰ Signet interne vers le clip [COLET.mov](#).

Attitudes et émotions circonscrites

Nombreuses sont les recherches intéressées par des attitudes ou des émotions très précises, et Pierre Léon leur consacre un chapitre récapitulatif, au terme duquel il présente, sous le titre de "Système", son propre tableau détaillant, pour huit "conduites émotives" (colère, tristesse, joie, peur, surprise, admiration, ironie et *neutre*), une appréciation de sept traits prosodiques caractéristiques (le niveau du fondamental, en Hz ; l'écart mélodique, en Hz ; la forme du contour mélodique, sous l'aspect d'un trait dessiné stylisé ; l'intensité globale moyenne, en dB ; l'écart d'intensité, en dB ; la durée des pauses, en cs, et la durée totale de l'énoncé de référence, en cs)¹⁶¹. Certaines de ces études s'appuient sur des théories préalables bien annoncées, comme la théorie de Fonagy à propos du symbolisme pulsionnel de la phonation ; ou comme le modèle de Collier, rapporté par Léon, qui décrit les traits prosodiques des émotions suite au classement de ces dernières en fonction d'une échelle combinant l'activité physiologique impliquée (émotions dites *actives* ou *inactives*) et le plaisir ou le déplaisir les accompagnant.

Structurées, donc, en fonction de typologies qui peuvent avoir précédé l'étape expérimentale, ces systèmes risquent de souffrir de la pauvreté initiale de leurs étiquettes, ce à quoi la systématisme des tableaux qui les présentent ne saurait suppléer par l'opposition de traits distinctifs par ailleurs pertinents. En effet, la cohérence interne de ces listes d'émotions et de traits prosodiques ne fait aucun doute dans les deux sens suivants : chez Léon par exemple, les paramètres associés à la colère ne peuvent correspondre à aucune autre étiquette du tableau (car ces paramètres s'opposent et s'excluent, c'est la vertu du système) ; d'autre part, l'ensemble des autres étiquettes voisinant la *colère* semble susciter cette dernière car elles répondent collectivement à une logique énumérative relativement conventionnelle (*tristesse* appelle *joie*, etc.) donnant à deviner, en tête de la colonne des paramètres concernés, justement, la seule *colère*. Toutefois si, compte tenu des limites de la description, une certaine colère peut effectivement se trouver caractérisée de manière suffisante par les traits proposés, on ne saurait admettre en revanche que *la* colère se caractérise de manière nécessaire par ces paramètres, car il

¹⁶¹ LÉON, *Précis de phonostylistique*, p. 124.

est aisé d'imaginer des colères différentes de celle qui participe au système exposé : des colères froides, des colères sadiques, des colères bienveillantes... Seulement, comme l'exercice revient toujours à demander à quelqu'un si une intonation entendue colle bien à l'étiquette, ou vice-versa, on voit mal comment une définition moyenne, intuitive, des termes de l'étiquette permettrait de retrouver, statistiquement, autre chose qu'une intonation aux paramètres également moyens. En conséquence, pour peu qu'un certain feuilleté s'élabore dans l'intonation d'un comédien, il nous force à dévier des phénomènes conventionnels que l'on retrouve dans les ouvrages en question.

En fait, l'idée même d'une liste d'émotions et d'attitudes correspondant à des marques phonostylistiques particulières a de quoi inquiéter tout spectateur de théâtre ou de cinéma conscient de la richesse, de la complexité des performances réussies. Il convient donc de se méfier d'une certaine conception "lexicaliste" de l'intonation, dont le seul horizon serait celui d'une double articulation analogue à celle qui transforme les phonèmes en lexèmes, et qui fonde la possibilité d'une liste (alphabétique) des signifiés intonatifs. En conclusion, disons que les patrons intonatifs isolés par les études de ce type peuvent et doivent servir à une recherche comme la nôtre mais, pour reprendre la comparaison des dictionnaires d'usage, avec la conscience que leur autorité n'a pas tout le poids d'un article du Littré.

Phonostyles complexes

À côté de ces recherches occupées par des faits fondamentaux et généraux, il y en a d'autres¹⁶², menées parfois par les mêmes personnes, qui se concentrent sur des aspects moins linguistiques de la question : la description de patrons intonatifs complexes liés à des corpus déterminés. L'horizon n'est plus ici celui d'une grammaire avec ses outils d'analyse, mais bien celui d'une étude de texte, ce qui nous intéresse vivement. Ces recherches se proposent d'identifier les marques phonostylistiques complexes qui causent ensemble un résultat supposé identifiable. Ces études seront certainement les plus utiles pour l'élaboration d'une phonostylistique des personnages car elles adoptent un processus analogue en ce

qu'elles associent systématiquement des sèmes à des stylèmes, préparant ainsi le terrain des interprétations à venir, mais sans préjuger au départ d'une structuration forte de leur objet, au sens où le font les systèmes dont nous venons de parler. Certaines de ces études, les plus audacieuses, peuvent même être comparées aux *Études de style* d'un Léo Spitzer, lesquelles, parce qu'elles sont intimement liées au corpus qui les a suscitées, ont souvent servi ensuite à de nouvelles analyses portant sur le même corpus, quoiqu'on puisse aussi faire d'une trouvaille telle que l'"effet de sourdine chez Racine" le terme de comparaison le plus éclairant d'une analyse portant sur un corpus classique différent.

Cette seconde manière de récupérer les descriptions stylistiques inspire notre lecture des travaux portant sur des phonostyles précis. Ainsi, on peut facilement imaginer que, dans le futur, les caractéristiques de la "voix charmeuse" de Brigitte Bardot, étudiées par Léon¹⁶³, pourraient servir à analyser le travail d'une comédienne différente. En effet, les caractéristiques vocales, d'une part, et leurs interprétations sémantiques, d'autre part, sont décrites par le chercheur avec une précision, un souci du détail qui évitent les stylisations trop simplificatrices des recherches aux visées modélisantes. Pour la voix de Brigitte Bardot, Léon identifie ainsi trois vecteurs fort voisins, baptisés *et* décrits avec précision. Pour nommer ces vecteurs, Léon emploie les trois étiquettes suivantes : *charme*, *petite fille* et *coquette*, mais il est conscient que ces mots de tous les jours correspondent à la synthèse de trois impressions elles-mêmes feuilletées et c'est pourquoi il étend la portée de ces étiquettes en disant qu'elles indiquent trois *champs sémantiques* connotés par la voix de B.B. Nulle naïveté définitoire, donc, ici, du côté sémantique de l'analyse – non plus que de concessions du côté de la description formelle : chaque vecteur est en effet associé à des traits vocaux relativement nombreux (comme, pour le charme : l'atténuation d'intensité, la vocalisation par adoucissement des consonnes, le souffle, le ralentissement du tempo, l'ample mouvement de l'intonation avec descentes douces).

¹⁶² Signet interne vers le document LISTE.RTF qui contient un tableau synoptique d'une quarantaine de phonostyles ou phonostylèmes mentionnés ou décrits par P. Léon.

¹⁶³ LÉON, Pierre, "B.B. ou la voix « charmeuse », « petite fille » et « coquette »" in LÉON et ROSSI, Dir., *Problèmes de prosodie*, vol. II, Paris, Didier-Érudition, Toronto, Canadian Scholars' Press, *Studia Phonetica* 18, pp. 159-171. Rapporté dans *Précis de Phonostylistique*, pp. 77-79.

Malheureusement, les études qui portent un tel respect à des objets aussi difficilement quantifiables demeurent fort rares.

Développement d'une méthode herméneutique pour la phonostylistique

Histoire et phonostylistique

Un thème littéraire

En dépit de l'existence des recherches dont nous venons de parler, nous ne surprendrons personne en affirmant qu'il n'existe pas à l'heure présente de tradition herméneutique de l'intonation au théâtre : pas de monographies, pas d'articles pour les phonostyles des Phèdre les plus tragiques, ni des Cyrano les plus truculents. L'intonation est pourtant un motif littéraire auquel peu d'auteurs ont échappé. Pour s'en persuader, l'on n'a qu'à rechercher des mots tels que *voix* ou *intonation* dans une banque de textes comme l'ARTFL¹⁶⁴ (FRANTEXT¹⁶⁵ pour l'Europe). Un survol des occurrences ainsi relevées suffit à convaincre de l'importance quantitative de ce thème, autant que de la difficulté qu'il présente pour les auteurs. Rares en effet sont les Marcel Proust qui savent décrire une intonation de manière détaillée, en démasquer les connotations, les présupposés, mais sans jamais franchir la mince ligne qui sépare ces descriptions du vaste groupe des qualifications outrancières que tant d'auteurs attribuent indifféremment aux voix, aux yeux, aux postures, faute de savoir mieux loger dans le récit les traits psychologiques de leurs personnages. Parmi les auteurs de théâtre, ceux qui abondent en didascalies affrontent souvent ce problème du "codage métalinguistique de l'intonation"¹⁶⁶ expression de Pierre Léon, et il peut leur arriver d'imposer aux comédiens des intonations suggérées par des indications plus ou moins efficaces, ou devenues telles à cause de la distance historique qui nous en sépare (c'est parfois le cas d'Edmond Rostand). Pierre Léon pose ainsi la question :

¹⁶⁴ Signet WWW vers la page d'accueil de l'ARTFL : <http://humanities.uchicago.edu/ARTFL>.

¹⁶⁵ Signet WWW vers la page d'accueil de FRANTEXT : <http://www.ciril.fr/~mastina/FRANTEXT>.

¹⁶⁶ LÉON, Pierre, *op. cit.*, p.34.

Comment [l'auteur] va-t-il nous faire entendre leur accent régional ou social [des personnages], leur parler chargé d'émotions, leur discours exclamatif, arrogant, etc.? Ce problème d'encodage se heurte au système très pauvre en moyens dont dispose la notation écrite de la langue. Il se double du problème du décodage, puisque les aspects phonostylistiques de l'oral lui-même, [...] sont codés de manière imparfaite. Ce n'est souvent que par un processus de reconstruction sémiotique, d'astuces, de bricolage, que l'on pourra récupérer, à l'écrit, les traits paralinguistiques des émotions, aussi bien que ceux du type prosodique, tels que le rythme et l'intonation, mieux codés mais encore très imparfaitement par rapport à la parole proférée¹⁶⁷.

En dépit de leurs défauts éventuels, ces "bricolages" littéraires peuvent nous intéresser car ils demeurent les lieux d'efforts intellectuels centrés sur l'intonation mais qui, au contraire de la linguistique, ne se trouvent pas limités par les critères d'une scientificité encore très lointaine de leurs subtilités. Lorsque Proust décrit l'intonation d'une phrase comme "non, je ne les connais pas"¹⁶⁸, dite par Legrandin à propos des Guermantes, son commentaire minutieux ne pourrait-il pas être considéré comme un des horizons de la phonostylistique ? Oui : dans la mesure où Proust convainc son lecteur qu'un commentaire de cinq cents mots demeure vraisemblable, nul doute que le phonostylisticien doive ajuster sur le romancier ses propres instruments d'analyse de manière à ce qu'ils rendent compte, un jour, d'intonations aussi intelligentes que celles dont se souvient le narrateur de *La Recherche*. Au plan méthodologique, il pourrait s'avérer utile d'analyser les "processus de reconstruction sémiotique", "astuces" et "bricolage" déployés en de telles occasions, car l'herméneutique de l'intonation ne saurait ni s'exclure du rhétorique que ces vocables symbolisent, ni se cantonner *a priori* dans une technicité idéale qui la protégerait du flou littéraire. Mais cette analyse reste à faire elle aussi. Outre leur rôle de phare, d'horizon à rejoindre, ou d'inspiration méthodologique, de telles descriptions littéraires, rares, ne sauraient toutefois nous offrir pour le fond ce que nous chercherions du côté d'une véritable herméneutique de l'intonation au théâtre. Elles

¹⁶⁷ LÉON, Pierre, *op. cit.*, p. 30.

¹⁶⁸ Signet interne vers la page de Proust mentionnée : [PRST.htm](#). PROUST, Marcel, *Du Côté de Chez Swann in À la recherche du temps perdu*, P. Clarac et A. Ferre, T.1. Paris, Gallimard, 1962, pp. 127-128.

nous indiquent narquoisement un intérêt littéraire marqué pour l'intonation, auquel la critique n'a pas encore répondu.

La prolotion dramatique comme tradition pratique

Et pourtant nous savons qu'il y a eu au théâtre des interprètes plus *marquants* que d'autres ; que certaines habitudes déclamatoires ont eu la faveur d'une époque, d'un milieu, puis qu'elles ont passé : même la dimension diachronique du phénomène sera donc restée sans critique. Oui, mais pas sans laisser de nombreuses traces dans les œuvres littéraires : Rostand lui-même inscrit son Cyrano dans une histoire de la déclamation lorsque, au début de la pièce, il le fait surgir dans le théâtre où l'acteur Montfleury proclame avec emphase les premiers vers de son rôle. "C'est un acteur déplorable, dit Cyrano, qui gueule, / Et qui soulève avec des han ! de porteur d'eau, / Le vers qu'il faut laisser s'envoler¹⁶⁹ !" Or Cyrano de Bergerac, le vrai, se riait déjà de Montfleury dans sa *Lettre à un gros homme*, puis Molière fit de même, dans un passage analogue de *L'Impromptu de Versailles*¹⁷⁰ ! À l'époque Molière pouvait du moins compter sur le fait que tous connaissaient directement ce comédien populaire (que son fils vint défendre en s'impliquant dans la querelle de *l'École des femmes* par son *Impromptu de l'hôtel de Condé*). Seulement, de nos jours, il n'y a pas d'histoire pratique de la déclamation pour venir en aide aux comédiens qui sont aux prises avec le rôle de Montfleury, car les descriptions objectives de son style nous l'ont et nous feront toujours défaut. Comme celle de Montfleury, la voix du grand Talma, dont on a tant parlé à son époque, que Mme de Staël portait aux nues, mais que Stendhal n'appréciait guère, elle s'est éteinte avec lui, et son souvenir avec eux. Ainsi de suite. Si une histoire de la prolotion existe vraiment, ce n'est donc qu'une succession de faits passés, et non pas un récit archivé. Tout au plus pourrions-nous aujourd'hui tenter de la reconstituer à partir d'une recherche presque archéologique accumulant des anecdotes éparses... Toutefois, cette difficulté n'empêche pas que la *possibilité* de se référer à une tradition phonostylistique propre au théâtre demeure inscrite dans les textes, à l'occasion, et aussi dans une tradition orale dont les gens du métier sont les

¹⁶⁹ *Cyrano de Bergerac*, premier acte, scène IV.

¹⁷⁰ MOLIÈRE, *l'Impromptu de Versailles*, scène I.

dépositaires plus ou moins conscients, plus ou moins savants. Pour l'instant, donc, certains passages écrits, comme ceux que nous avons cités, et certains informateurs participant de cette tradition, telles sont les autorités dans ce domaine, nos références, du moins pour les époques précédant l'avènement des enregistrements sonores.

Possibilité d'une histoire grâce aux enregistrements d'époque

Cependant, après le tournant du XIX^e siècle, tout change subitement. Les bibliothèques spécialisées, les studios, les radios publiques commencent à accumuler quantité d'archives sonores qui n'attendent désormais que les fondateurs d'une enquête phonostylistique diachronique. Qui nous aidera à *apprécier* à nouveau les charmes désormais si distants d'une Sarah Bernarht disant une tirade de Phèdre¹⁷¹ ? On sait que Rostand a écrit le rôle de Cyrano un peu "sur mesure" pour un comédien qu'il connaissait bien, Constant Coquelin (Aîné), et que le public fut enthousiasmé par la performance de ce dernier. Durant les deux premières saisons, la pièce fut présentée 400 fois ; à Paris, on atteint la millièème en 1913¹⁷² ! Or il existe un cylindre de Coquelin récitant le Duel de l'hôtel de Bourgogne. Nous sommes aux environs de l'année 1900, le comédien a près de 60 ans. Au moment de l'enregistrement, il n'est probablement pas costumé car il ne s'agit pas d'une représentation théâtrale : vu les moyens techniques de l'époque, il se trouve sans doute devant un micro fixe, face au petit auditoire qui applaudit à la fin. De plus, l'enregistrement très ancien ne rend pas toute la gamme des fréquences de sa voix. Certes, ces circonstances nous éloignent de la glorieuse performance du premier soir, mais suffiront-elles à expliquer pourquoi cette voix grêle et chantante¹⁷³ déclenchait encore des applaudissements

¹⁷¹ Signet interne vers l'extrait sonore SARAH.MOV, BERNHARDT, Sarah, "Oui, Prince, je languis..." (Racine, *Phèdre*, I, 5), in *Le théâtre parisien de Sarah Bernhardt à Sacha Guitry*, coffret de 6 disques compacts, EMI France, coll. "EMI Classics", 1992, ISBN 077776753928, cd 1. Extrait de 47 secondes tiré de la piste #1 (1.48 min.) en format Quicktime 3.0, mono, 16 bits, 22.05 kHz, sans compression. Enregistrement original sur gramophone, 1903.

¹⁷² Chiffres et dates proviennent de l'édition Bordas : ROSTAND, Edmond, *Cyrano de Bergerac*, édition préparée par Pierre LAUXEROIS, Bordas, 1988.

¹⁷³ Signet interne vers l'extrait sonore COQ2.MOV, COQUELIN, Constant (Aîné), "Ballade du duel" (Rostand, *Cyrano de Bergerac*, I), in *Le théâtre parisien de Sarah Bernhardt à Sacha Guitry*, op. cit., piste #7 (1..54 min.) en format Quicktime 3.0, mono, 8 bits, 22.255 kHz, sans compression. Enregistrement original: Pathé, ca 1900.

trois ans plus tard, et continua de le faire jusqu'au décès de Coquelin en 1909 (il n'a jamais cessé de jouer ce rôle) – mais nous parle aujourd'hui si peu de *notre* Cyrano ?

Dans *Le Nez perdu*, Francis Huster se demande comment jouer un Cyrano original. À propos de ses prédécesseurs, il écrit : "On a montfleuryisé Cyrano, on l'a coquelinisé et boursoufflé¹⁷⁴." Comment traduire en termes de phonostylistique une remarque impliquant ainsi trois comédiens et un personnage ? L'explication qui affrontera sérieusement cette distance historique devra la parcourir par étapes, avec des noms propres de comédiens et des enregistrements significatifs donnant à voir les déplacements successifs de l'horizon d'attente phonostylistique, du début du siècle jusqu'à aujourd'hui. Ce n'est là qu'un exemple, mais nous avons conscience d'ouvrir ici un champ nouveau. Il aura fallu un nouvel état de la technologie pour lui servir de révélateur, l'ordinateur multimédia, mais, comme on le voit de Montfleury à Huster en passant par Cyrano, Molière, Rostand et Coquelin, l'objet phonostylistique n'est pas tout à fait neuf : il a été suscité par des pratiques artistiques séculaires, ancrées dans une tradition riche, complexe, et que les textes nous montrent depuis longtemps comme déjà consciente de soi. Reste à en écrire l'histoire.

De la pragmatique du drame à une poétique de la parole ?

Au début de *Cyrano de Bergerac*, Rostand a prévu qu'un personnage de "distributrice" prononcerait les mots suivants : "Oranges, lait, Eau de framboise, aigre de cèdre..." Toutes les productions ne suivent pas l'auteur jusque dans ce détail, et ce rôle minuscule est souvent supprimé. C'est fort dommage, car le "cri" de cette distributrice a un intérêt historique et esthétique indéniable. Léo Spitzer est, à notre connaissance, le premier à s'être penché sur la question des crieurs de rue avec un regard que nous dirions "littéraire"¹⁷⁵. Sans faire référence à ce dernier, Fonagy et Léon se sont aussi intéressés à ce "genre" traditionnel qui conjugue la poésie orale et la pragmatique la plus mercantile. Léon écrit : "Ce genre de stéréotype [la boulangère

¹⁷⁴ HUSTER, Francis, *Cyrano: À la recherche du nez perdu*, Paris, Ramsay Archimbaud, 1997, p. 126.

rendant la monnaie] constitue ce que Fonagy appelle un "cliché mélodique". [...]

Il en subsiste aussi sur les marchés en France mais ils sont de plus en plus rares avec la disparition progressive des vendeurs et crieurs de rue". Parmi les exemples mentionnés, outre cette boulangère chantonnant "Vingt-cinq et cinq qui nous font trente", on trouve encore l'ouvreuse du théâtre ("Demandez le programme !"), le crieur de journaux, le commissaire-priseur, toujours présents dans nos oreilles, mais aussi le vendeur de balais et de plumeaux, la vendeuse de salade, le marchand de tonneaux, etc., que l'on ne connaît plus vraiment. De tels clichés phonostylistiques peuvent voyager au sein de ce que nous appelions plus haut l'espace tropologique fondamental, et se retrouver, modifiés, plus ou moins consciemment cités, dans la parole naturelle contemporaine ou dans le corps de chansons, de poésies, de monologues humoristiques, d'œuvres cinématographiques ou, bien sûr, de pièces de théâtre. C'est alors que la phonostylistique de la prolation doit orienter sa philologie nouvelle vers une parole plus "naturelle" et pourtant richement travaillée, belle en soi. Nous proposons de reconnaître que le travail artistique du comédien s'épanouit, hors de la scène, dans la conversation de l'habile causeur ; que ces "œuvres" spontanées que sont les conversations réussies, les ententes complices ou les colères flamboyantes, méritent elles aussi leur critique attitrée. À notre avis, le causeur intéressant, celui dont les commensaux apprécient la conversation pour ses récits savamment orchestrés, ses anecdotes colorées, son charisme conversationnel, celui-là se distingue par un travail de soi, par un investissement humain appelant une analyse plus poïétique qu'ethnologique, plus pragmatique que psychologique, plus rhétorique que sociologique — plus littéraire, donc. Là aussi, des recherches futures trouveront à faire.

¹⁷⁵ SPITZER, Leo, "L'étymologie d'un «cri de Paris»" in *Études de style*, Gallimard, 1970, pp. 474 à 481.

Approches comparatistes

D'autres formes d'intertextualité, moins déterminées par une visée historique, pourraient fournir les éléments d'une stratégie méthodologique qui ne tableerait pas sur le recours à une tradition exégétique encore inexistante, ni sur une connaissance imparfaite de la norme intonative. On sait qu'en critique littéraire, la reconnaissance de réseaux d'intertextualités, diachroniques ou synchroniques, dans les limites d'une œuvre particulière comme entre celles d'auteurs divers, sert communément à cautionner des avancées interprétatives concernant des faits que leur contexte immédiat révèle moins bien que ne le font ces réseaux élargis. Il s'agit d'un principe fondamental, qui trouve des applications dans des méthodes aussi diverses que celles de l'analyse thématique, de la stylistique, de la sociocritique, etc. De tels réseaux ont-ils leurs corollaires en phonostylistique ? Peut-être, mais abordons la question en deux temps : d'abord, les relations situées entre les diverses performances d'un seul comédien, ensuite celles qui se remarquent entre les performances de divers comédiens interprétant le même rôle. Tel est l'itinéraire heuristique que notre recherche a traversé et qui a permis la mise au point d'une méthode d'analyse fructueuse.

Un comédien, plusieurs personnages

Durant l'une de ses premières étapes, nous avons tenté d'éclairer systématiquement les effets phonostylistiques relevés dans le *Cyrano* de Depardieu par des passages analogues tirés d'autres performances théâtrales et cinématographiques du même comédien. Dans le dessein d'étudier les cas où Depardieu utilise sa voix d'une manière semblable en deux contextes différents, 116 extraits vidéos potentiellement intéressants ont été réunis en une bibliothèque virtuelle puisant dans les *Trop belle pour toi*, *L'inspecteur La Bavure*, *Tous les matins du monde*, *Tartuffe*, *Le dernier métro*, *Danton*, *Une pure formalité*, *Sous le soleil de Satan*, *Tenue de soirée* et *Les anges gardiens*, auxquels nous avons ajouté

environ 75 extraits de son *Cyrano*. Un logiciel maison¹⁷⁶ a permis d'annoter et de ranger chacun de ces extraits de manière à faciliter les rapprochements par la constitution de fiches multimédia. Voici l'image de l'une d'entre elles :

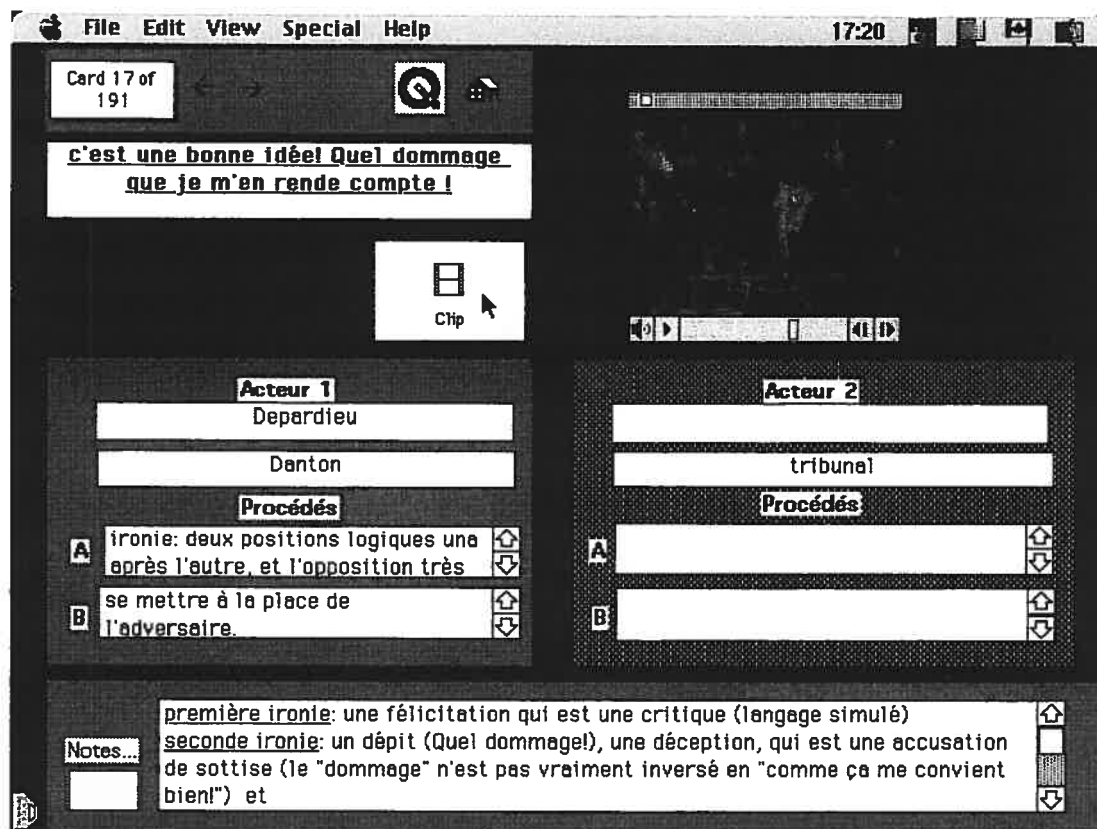


Figure 11, Fiche analytique d'un extrait de film

Deux à deux, certaines de ces fiches révèlent des extraits qui se ressemblent d'assez près pour permettre une comparaison fructueuse ; par exemple ces deux moments dont l'un provient de la scène du balcon de *Cyrano*¹⁷⁷ et l'autre de *Tartuffe*¹⁷⁸ (acte III, scène 3). Cette longue démarche n'a cependant pas apporté tous les fruits escomptés, entre autres raisons parce que les rapprochements vraiment pertinents pour l'étude de *Cyrano* n'ont pas été assez nombreux pour entretenir une réflexion fournie. Mais des découvertes différentes ont eu lieu. En comparant tous

¹⁷⁶ Préparé par nous avec le logiciel Hypercard 2.3.5.

¹⁷⁷ Signet interne vers le clip [DMOTS.mov](#)

ces extraits, il s'est en effet avéré que l'intonation du comédien est très largement conditionnée par le contexte de la scène, et que seules les scènes comparables *a priori* sont véritablement susceptibles de renfermer des intonations analogues. Par exemple, il est peu probable que les intonations utiles au personnage de gangster de la comédie *L'inspecteur La Bavure* puissent se retrouver chez le vieux narrateur posé de *Tous les matins du monde*. De nombreux paramètres entrent ici en ligne de compte, dont une recherche ultérieure pourrait fournir une grille raisonnée originale, distincte des 1001 situations théâtrales¹⁷⁹, autant que des fonctions de l'intonation dont nous parlions plus haut, mais proche parente d'une analyse "par scène et cadre" telle que prévue par Fillmore : le nombre de personnages impliqués, leur degré d'intimité et la qualité de leur relation, leurs intentions explicites et implicites, leurs émotions, leurs attitudes, les gestes effectués, la distance physique entre les personnages, etc. Même le genre de la pièce (ou du film, ou de la scène) pourrait servir à une telle classification. Pour qu'une scène de rencontre ressemble à une autre scène de rencontre, pour qu'une scène d'amour entraîne des intonations semblables à une autre, il faut encore réunir plusieurs autres paramètres, c'est une première difficulté. À celle-ci se joint de plus une constatation très simple concernant le nombre de répliques qui composent la plupart des rôles cinématographiques : il y en a très peu. Bout à bout, les répliques d'un seul rôle durent rarement plus de vingt minutes, ce qui ne multiplie guère les chances de rencontrer des intonations compatibles.

Notre expérience sur le fichier d'extraits nous a cependant permis d'aller encore plus loin et de découvrir que de telles comparaisons risquaient d'échouer systématiquement même dans les rares cas où le hasard et les efforts réunissent des situations pratiquement analogues. Pour aborder cette question, tentons d'expliquer pourquoi le *Tartuffe*¹⁸⁰ de notre exemple précédent s'adresse à Elmire avec des

¹⁷⁸ Signet interne vers le clip [ZELE.mov](#)

¹⁷⁹ Pensons aux ouvrages suivants : POLTI, G., *Les Trente-six situations dramatiques*, Mercure de France, 1924 ; SOURIAU, Étienne, *Les deux cent mille situations dramatiques*, Paris, Flammarion, coll. "Bibliothèque d'esthétique", 1970 [1950], 282p.

¹⁸⁰ Signet interne vers le clip [ZELE.mov](#).

intonations voisines mais différentes de celles que Cyrano¹⁸¹ emploie pour Roxane. Est-ce que cette différence pourrait nous permettre d'isoler un fait *de style*? Au balcon, Cyrano dit à Roxane : "[D'ailleurs] Vos mots à vous descendent : ils vont vite / Les miens montent, Madame, il leur faut plus de temps."¹⁸² (Mais Depardieu a omis le premier mot, qui complétait l'alexandrin). Tartuffe, qui tente de séduire Elmire, prononce pour sa part un alexandrin complet qu'embrassent deux hémistiches relayés par Elmire : "C'est par excès de zèle./ De vous faire aucun mal je n'eus jamais dessein, / Et j'aurais bien plutôt..."¹⁸³ Dans les deux cas, un homme répond à un léger reproche qui pourrait compromettre l'issue d'un discours amoureux. Roxane se plaint, en termes fort précieux, de la lenteur de son interlocuteur, lequel doit donc lui répondre sur-le-champ pour l'empêcher de découvrir le stratagème par lequel il vient tout juste de se substituer à Christian. Cyrano assume un défi d'autant plus musclé qu'il doit non seulement cacher son identité mais aussi éviter d'avoir "la goutte à l'imaginative" ! Quant à Tartuffe, il doit lui aussi défendre sa position car Elmire vient de se plaindre de ce qu'il l'a trop serrée. Tartuffe et Cyrano doivent donc tous deux fournir des explications, mais comme aucun n'acceptera de retarder ses avances, la réponse inventée contiendra aussi, de ce fait, un compliment supplémentaire adressé à la femme.

Dans les deux cas, les premières six syllabes (il s'agit d'un "faux" hémistiche chez Cyrano) contiennent déjà une partie substantielle de leur défense. Concentrons-nous sur ces débuts, qui donnent le ton de la réponse, en comparant la manière dont les deux personnages formulent leur attaque par les mots "C'est par excès de zèle"¹⁸⁴ et "Vos mots à vous descendent"¹⁸⁵, et même en cernant plus précisément les quelques derniers phonèmes de chaque proposition, [dEsa!d']¹⁸⁶ et [d'zEl]¹⁸⁷. On remarque aisément que l'ultime intonème de Tartuffe suit un patron simplement ascendant, alors que Cyrano module, sur sa dernière voyelle accentuée, une montée

¹⁸¹ Signet interne vers le clip [DMOTS.mov](#).

¹⁸² *Cyrano de Bergerac*, acte II, scène 7.

¹⁸³ Signet interne vers cette scène : *Tartuffe*, acte, scène, [TART.htm#zele](#).

¹⁸⁴ Signet interne vers le clip [ZELE2.mov](#).

¹⁸⁵ Signet interne vers le clip [DMOT2.mov](#).

¹⁸⁶ Signet interne vers le clip [DMOT3.mov](#).

¹⁸⁷ Signet interne vers le clip [ZELE3.mov](#).

suivie d'une descente. Ce dernier intonème étant un peu plus difficile à entendre, voici deux spectrogrammes élaborés à partir de la phrase de Cyrano: [le premier](#)¹⁸⁸ donne à voir les trois voyelles de [dEsa!d´], avec un [a!] composé de deux nuages successifs, dont le premier est plus clair (plus intense) que le second,

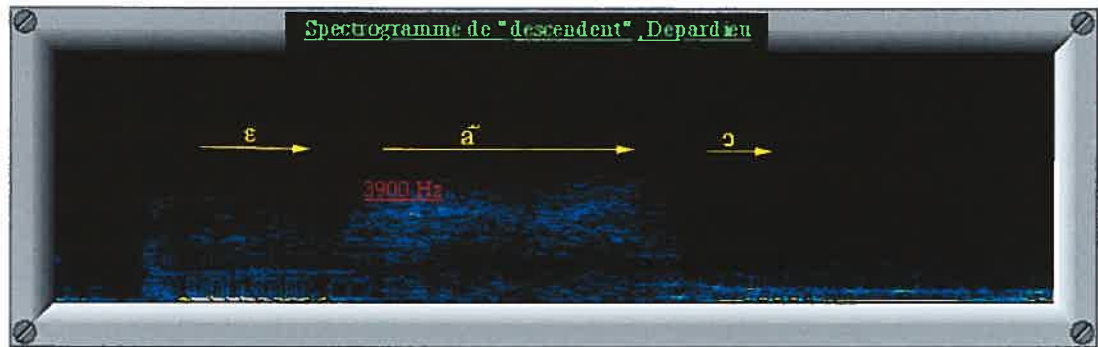


Figure 12, Spectrogramme de "descendent", Depardieu

alors que [le second](#)¹⁸⁹ spectrogramme agrandi et éclaire les premiers formants de la seule voyelle [a!], que l'on peut aussi [écouter séparément](#)¹⁹⁰ :



Figure 13, Spectrogramme d'une voyelle, Depardieu

Sur le premier de ces deux spectrogrammes, le nuage situé très haut, aux environs de 3900 Hz, est la conséquence de la voix chuchotée, peu vocalisée, sur une voyelle nasale. Si les formants du bas semblent invisibles sous ce nuage, c'est que leur intensité est relativement faible mais, comme seuls les premiers formants du bas

¹⁸⁸ Signet interne vers l'image du spectrogramme : [desc.jpg](#).

¹⁸⁹ Signet interne vers l'image du spectrogramme : [an.jpg](#).

sont responsables de la mélodie audible, nous avons isolé et contrasté cette région dans le second spectrogramme, lequel montre bien que le premier temps de la voyelle est plus aigu que le second.

C'est dans cette différence que loge l'effet de descente dont nous parlions. La grande question est de déterminer ce que connote cette différence, ce que Cyrano dit de plus en modulant ainsi la fin de son hémistiche. Nous pourrions poser temporairement l'hypothèse suivante, qu'une expérimentation devrait cependant vérifier : Cyrano semble assez *assuré*, mais il tend tout de même vers Roxane une réponse qu'il *espère* lui faire accepter (sans que cela soit gagné d'avance). Il y aurait dans cette modulation du [a !] tout l'aplomb de la personne qui sait, qui explique, qui apporte du neuf, mais aussi toute l'attention de celui qui doit s'expliquer, qui sait que l'on attend sa réponse. Terminer en baissant, ce serait terminer avec confiance, avoir posé le début d'une explication solide, sinon tout à fait conclusive. Moduler ainsi la voyelle, l'élever puis l'abaisser, ce serait la tendre, l'offrir, lui donner une impulsion supplémentaire pour s'assurer qu'elle parvienne bien à destination.

Tout autre est l'intonation de Tartuffe : son [zE1]¹⁹¹, termine le vers à un niveau intonatif si élevé qu'on dirait presque une question, alors que Molière écrit là un point final, pas même une virgule. Hypothèse : il n'a pas décidé de la valeur de cette idée, et il attend un peu, suspendu là-haut comme pour voir la réaction d'Elmire, comme pour se réserver la possibilité d'un ajout ou d'une correction. Mélodie ascendante, au cas où une continuation deviendrait nécessaire. Mélodie ascendante, aussi, peut-être, pour se faire petit, pour se faire excuser, pour demander, sur la pointe des pieds, que l'on accuse réception de sa justification (ce qui contraste avec la proximité de leurs corps). La précaution s'avère utile, car il doit continuer lui-même à la rassurer, en complétant ainsi "De vous faire aucun mal, je n'eus jamais dessein."

Il ne sera pas nécessaire de détailler ces pistes d'investigation pour comprendre qu'elles avancent toutes deux assez indépendamment l'une de l'autre, sous l'impulsion de pré-compréhensions elles-mêmes indépendantes : Cyrano est un

¹⁹⁰ Signet interne vers le clip [an.mov](#).

habile causeur, c'est pour cela qu'il se sent en sécurité ; Tartuffe est un hypocrite, il vit aux dépens de ceux qui l'écoutent, il doit donc être précautionneux. Il n'y a pas de véritable point d'intersection entre ces propositions, tout au plus l'idée de la confiance de l'un peut-elle nous donner à remarquer que l'hypocrisie de l'autre pourrait bien lui interdire une telle confiance, mais notre connaissance du style intonatif (du comédien comme des personnages) profite peu de cette réflexion sur leur caractère. De tels traits de personnalité, que nous connaissons avant d'entendre leurs intonations, car ils sont lisibles à même le texte des répliques, coloreront n'importe quelle interprétation critique qu'un auditeur pourrait élaborer à partir de la prolation du comédien.

Que les hypothèses fournies plus haut se révèlent pertinentes ou non, en fin d'analyse, une comparaison établie dans les termes proposés risque se résumer souvent par ce seul raisonnement : l'intonation de Tartuffe monte mais celle de Cyrano monte puis descend, et cela *parce que* Tartuffe n'est pas Cyrano. Dans ces conditions, la parole d'un personnage se compare à celle d'un autre personnage, mais la performance du comédien, elle, ne se distingue pas de la parole du personnage. Ce fait n'est pas particulier à ce type de comparaisons. Toute herméneutique doit se garder de ne pas toujours trouver que ce qu'elle cherchait au départ, c'est-à-dire, ici, un personnage déjà essentialisé qui ne se donne pas en soi comme un système d'écart, d'interventions et d'informations dont une partie passe par l'intonation, mais comme un terme de référence déjà posé *a priori*.

Dans l'horizon de cette comparaison, le geste vocal par lequel Tartuffe produit l'intonation ascendante semble **indissociable** de la variation sémantique qu'il provoque (quelle qu'en soit la résultante au niveau du signifié). Ou l'on parle de courbes, ou l'on parle de sens. Dans le second cas, l'intonation de Tartuffe ne suggère pas le même sens que celle de Cyrano et cette différence ne laisse présager aucune ressemblance attribuable à l'individu qui les incarne. Les procédés qui appartiendraient avant tout au comédien et qui pourraient, de personnage en personnage, se révéler comme les marques de son style propre, telle intonation

¹⁹¹ Signet interne vers [ZELE3.mov](#).

ascendante par exemple, semblent voués à toujours participer "naturellement" à l'élaboration du personnage tel qu'on le rencontre, cristallisé par l'enregistrement de la performance.

Parce qu'elles en font partie, les intonations seraient donc toujours susceptibles de se justifier par la cohérence propre de ce personnage, et c'est ce que l'expérience nous a inculqué, bien au-delà du trop bref exemple qui précède. En effet, les onze personnages de Depardieu dont nous avons comparé les phonostyles donnent dans chaque extrait l'impression que leur voix les révèle *en tant que personne* et non en tant qu'artefact. Chacun semble vouloir, ou sentir, ou penser les intonations relevées. Or si ces compositions anthropomorphiques semblent, enfin, parler d'elles-mêmes, ce n'est peut-être pas le seul mérite d'une esthétique réaliste bien maîtrisée par les artisans de la performance. Cette résistance de l'objet de connaissance élaboré par la sorte de comparaison dont nous parlons est peut-être aussi attribuable à un angle d'approche méthodologique inadéquat : c'est ce que nous croyons et que nous proposons d'expliquer par le fait que la comparaison de personnages différents ressemble (trop) à l'exercice habituel par lequel chaque personne *connaît* quotidiennement les gens de son entourage. Pour qu'une procédure herméneutique fonctionne, il faut d'abord qu'elle crée une pause, une distance critique artificielle qui modifie tant soit peu l'acte cognitif spontané, puis qu'elle comble ensuite cet interstice par un discours nouveau. Dans un document multimédia, la rencontre de prolations assumées par des personnages tirés d'œuvres différentes n'occasionne pas d'interstice entre l'intonation et *autre chose* mais bien entre des personnalités comparables entre elles à l'intérieur d'une taxonomie générale des personnalités qui subsume celles des personnes et celles des personnages. Or ce niveau d'analyse, celui de la personnalité, obnubile l'attention, l'attire à elle comme une masse trop imposante.

En fait, la signification de chaque intonation ne peut pas être séparée de son contexte d'origine, le message du personnage, à moins que l'on ne procède pour ce faire à une étape interprétative supplémentaire, qui fait jusqu'ici défaut à notre exemple, et qui viserait justement à tenter de séparer les caractéristiques de la

prolation du comédien, des caractéristiques du personnage tel qu'on les découvre dans le texte, avant la mise en scène. Avant de comparer, comme nous tentions de le faire, la *montée* de la voix de Tartuffe à la *modulation* de Cyrano, il faudrait donc se demander si cette montée et cette modulation sont des caractéristiques stylistiques pertinentes, des reliefs donnant à palper le style, ou un des styles, de la performance particulière étudiée : si *ce* Tartuffe a "du style".

Or devant un phonème précis, cette question semble de nouveau "aller de soi" : le spectateur "sait" d'instinct s'il aurait dit telle phrase de telle manière, si le comédien l'a touché, ou surpris. Si un spectateur sensible à ces choses les *sent* facilement, avançons que c'est parce qu'il compare spontanément la manière de Depardieu au vaste ensemble des manières de parler qui forment son espace tropologique familier, la toile de fond de son écoute habituelle. À l'écoute du personnage, il s'appuie sur une compétence dont l'efficacité dépasse le simple décodage, pour accéder sans effort à une analyse sophistiquée : jusqu'à un certain point, on pourrait affirmer qu'il sait *extraire* Depardieu de Cyrano — mais cette compétence repose sur une écoute largement intuitive, pratique, et c'est justement une procédure d'objectivation de cette *première écoute*, préalable à la comparaison des personnages entre eux, que nous allons décrire maintenant.

On peut présenter l'écoute intuitive comme la combinaison de deux opérations distinctes. La première consiste à apprécier un premier écart qui se situe entre le texte à réciter et la prolation du comédien, entre le verbal et le vocal, selon la distinction suggérée par Pierre Léon :

Le *vocal* est [...] tout ce que la *phonation* peut produire lorsqu'on en a déduit le *verbal*. Cette équation est un peu simpliste pour les besoins de l'analyse. En réalité, le verbal, lorsqu'il est réalisé dans la parole, ne peut se passer du vocal¹⁹².

Dans le cadre d'une herméneutique de l'intonation, cette "déduction" correspond à la comparaison de la prolation avec les résultats d'une analyse de texte préalable. En pratique toutefois, la teneur du *vocal* ne peut pas être appréciée pour

¹⁹²LÉON, Pierre, *op. cit.*, p. 69.

elle-même à moins d'un effort de traduction qui transfère le vocal dans une économie sémantique dont le milieu naturel est nécessairement verbal, d'où l'on peut affirmer que la problématique de la phonostylistique rejoint aussi celle de la traduction. Mais "extraire Depardieu de Cyrano", ce n'est pas seulement cela, c'est aussi entreprendre une seconde opération par laquelle on isole mentalement la prolation de Depardieu des autres prolations de ce rôle.

En effet, pour continuer avec le même exemple, on peut concevoir que le [a!] de Cyrano aurait pu monter sans descendre, ou descendre de manière conclusive sans avoir monté, etc. Ces cas de figure affectent le sens du vers et on pourrait donc les considérer comme des choix stylistiques, plus ou moins probables, à récupérer dans le cadre d'une méthode commutative analogue à celle que Bernard Dupriez développe pour la littérature dans *l'Étude des styles* :

Une fois le sens établi, il devient possible de chercher des variantes en situation. On peut le faire pour chaque élément à tour de rôle. La variante est constituée d'une expression tirée de la langue du temps et susceptible – moyennant un certain réaménagement des éléments avoisinants dans le texte – de porter le sens général du texte. On procède par tâtonnements, par "essais et erreurs". Pour chaque élément, on énumère les variantes linguistiquement possibles et l'on imagine le sens que cela aurait conféré au texte à l'époque et dans le même milieu. [...] Par exemple, on fait varier le temps d'un verbe. S'il est au présent, on essaye l'imparfait, le passé composé, le futur¹⁹³.

Les différents patrons intonatifs envisageables forment les variantes nécessaires à une comparaison qui ne tablerait pas trop vite sur une compréhension globale du personnage puisqu'elle utiliserait cette dernière comme dénominateur commun et non comme terme de comparaison. L'analyse systématique des choix intonatifs potentiels dégage alors de l'ensemble de la performance une critique de la prolation qui ne se fonde pas sur une préconception hâtive concernant le personnage mais qui élabore elle-même, pas à pas, sa propre compréhension du personnage à partir des multiples intonations analysées. D'une certaine manière, il s'agit de comparer Tartuffe aux Tartuffe qu'il n'a pas été, et non aux Cyrano qu'il ne sera

¹⁹³ DUPRIEZ, Bernard, *L'études des style ou la Commutation en littérature*, Édition augmentée d'une étude sur le style de Paul Claudel, Montréal, Paris, Bruxelles, Didier, 1971 [1969], pp. 217, 218.

jamais. Deux voies s'offrent alors au chercheur : tenter de produire une prolotion (avec le concours d'un comédien ou par une voix de synthèse) qui réalise autant que possible les variantes désirées ; ou bien élaborer ces patrons, et supputer leurs conséquences, mais le tout sur le mode de la pensée discursive, en employant l'arsenal de la rhétorique critique. La première voie, celle des prolations exécutées sur commande, vaudrait certainement qu'on en fasse l'essai. Nous aborderons la seconde au prochain paragraphe.

Plusieurs hypothèses de prolations, un texte

Peut-on prévoir l'allure des prolations probables à partir d'une lecture attentive du texte de Rostand ? Notre hypothèse sera affirmative : il existerait, à chaque instant d'un rôle, un nombre limité de phonostyles convenables, et ces phonostyles pourraient être prévus et justifiés par une analyse dramatique du passage. C'est une telle démarche que nous proposons ici, en même temps que la description sommaire des phonostylèmes qu'elle nous semble pouvoir sanctionner. Prenons comme exemple la fameuse "tirade du nez". La prolotion de la tirade dépend d'un grand nombre de choix critiques, qui interviennent à différents niveaux de l'analyse. Pour trouver un "ton juste", pour trouver une manière convenable de dire la tirade, il faut en premier lieu avoir une idée assez précise de l'ensemble de l'œuvre, des personnages, et de l'utilité de la tirade pour l'œuvre en général.

Dès ce premier niveau, le critique doit évaluer plusieurs choix interprétatifs valables. En effet, tout comme certaines pièces écrites par Hugo quelques années plus tôt, *Cyrano de Bergerac*, que Rostand qualifiait significativement de "comédie héroïque", donne délibérément dans un certain "mélange des genres". À l'intérieur de la pièce, ces genres se font un peu concurrence et, s'il est vrai que chacun participe au succès de l'ensemble, il n'en demeure pas moins qu'une seule prolotion peut difficilement les exploiter tous avec la même attention.

Si on remarque surtout l'aspect **comique** des situations et des personnages, cette pièce peut, en grande partie, apparaître comme une farce italienne, dont les protagonistes sont burlesques et démesurés. Le burlesque est particulièrement évident

dans la tirade du nez, et il est très facile, pour un acteur qui voit là son profit, de l'amplifier considérablement. Nous verrons comment. On peut aussi s'attarder aux caractéristiques qui font de *Cyrano* une pièce **de cape et d'épée**, riche en bagarres et batailles, en rendez-vous secrets, en cavalcades nocturnes... et désirer alors mettre en lumière la virilité de Cyrano, sa force physique, son sentiment de l'honneur, son caractère bouillant, son panache, son ire... La tirade du nez sied bien à ce personnage proche parent de d'Artagnan et nous verrons quels phonostyles lui conviennent particulièrement. Mais, encore, on peut choisir de s'arrêter surtout au caractère élevé des protagonistes de la pièce et au tragique de leur destin. *Cyrano de Bergerac*, qui n'est pas une tragédie, pourra alors apparaître comme un **drame romantique**, nourri de poésie, d'idéalisme, d'abnégation, de timidité, d'amour malheureux, le tout s'alliant pour sublimer le grotesque du nez de Cyrano. Dans ce cas, on prendra soin aussi de mettre en valeur le rythme de l'alexandrin et les formules recherchées ou précieuses qui participent à cette esthétique du XIX^e siècle. La tirade, nous le verrons, permet en plusieurs endroits la manifestation phonostylistique d'une telle interprétation.

Les trois orientations que nous avons décrites n'épuisent pas l'ensemble des tendances du texte de Rostand, où voisinent aussi, entre autres, la pastorale, le tableau historique ou le portrait vivant. Mais la tirade du nez n'est pas propice à l'exploitation de ces tendances, et c'est pourquoi nous ne nous y intéresserons pas dans le cadre de cet exemple.

Outre ces tendances reposant sur des classèmes reposant sur des typologies de personnages, de genres et de courants littéraires, l'unité de "la tirade du nez" repose plus fondamentalement sur une visée commune à toutes ses propositions. Nous allons nous concentrer d'abord exclusivement sur l'expression des différents aspects de cette visée générale. Cyrano, en bon rhéteur, introduit sa tirade par l'annonce de cette visée :

[Le vicomte de Valvert vient de dire que Cyrano a un nez "très grand"]

CYRANO. Ah! non! c'est un peu court, jeune homme!

On pouvait dire... Oh! Dieu! bien des choses en somme...

En variant le ton, -- par exemple, tenez :

Agressif : "Moi, monsieur, [...]"¹⁹⁴

et il conclut de même, en reprenant plus ou moins la même idée, qu'il complète toutefois en précisant sa propre position face à cette tirade, de même que la position du vicomte :

-Voilà ce qu'à peu près, mon cher, vous m'auriez dit
Si vous aviez un peu de lettres et d'esprit :
Mais d'esprit, ô le plus lamentable des êtres,
Vous n'en eûtes jamais un atome, et de lettres
Vous n'en avez que les trois qui forment le mot : sot!
Eussiez-vous eu, d'ailleurs, l'invention qu'il faut
Pour pouvoir là, devant ces nobles galeries,
Me servir toutes ces folles plaisanteries,
Que vous n'en eussiez pas articulé le quart
De la moitié du commencement d'une, car
Je me les sers moi-même avec assez de verve,
Mais je ne permets pas qu'un autre me les serve.

À partir de cette introduction et de cette conclusion, on peut relever un certain nombre d'éléments de sens communs à l'ensemble de parties du morceau : la tirade vise avant tout l'humiliation du vicomte par la démonstration publique d'une prouesse verbale dont le vicomte serait incapable. Elle met en jeu une violence. Elle prend la forme d'un long exemple, donné en guise d'un conseil. Elle use d'une tactique indirecte puisque, en surface, les traits imaginés par Cyrano ne s'adressent pas au vicomte lui-même mais à celui des deux qu'un grand nez défigure. Enfin, la visée de la tirade est en partie ludique : c'est ce que Cyrano suggère lorsqu'il dit de ses exemples qu'ils sont "de folles plaisanteries" servies devant "de nobles galeries". Selon la tendance interprétative adoptée (burlesque, héroïque, romantique), la prolation de la tirade manifesterait inégalement chacun des éléments de sens de la visée générale. Ce sont ces associations que nous allons détailler.

L'humiliation infligée au vicomte est un acte fondamentalement violent. À l'article "violent", Lalande affirme que lorsqu'on utilise ce mot pour parler des sentiments ou des actes, on lui joint presque toujours "l'idée qu'il s'agit d'impulsions

¹⁹⁴ *Cyrano de Bergerac*, acte I, scène IV.

échappant à la volonté: << Passion violente. — Violent désir. >>" Puis il précise encore :

On pourrait cependant à la rigueur parler d'un acte, d'une parole "volontairement violents" ; mais ce serait exceptionnel, et il y aurait toujours, dans ce cas, l'idée d'une sorte de simulation¹⁹⁵.

La violence verbale d'un Cyrano héroïque relève, selon nous, de cette exception prévue par Lalande. À cause du calcul, du recul nécessaire à l'improvisation de toutes ses "folles plaisanteries", ce Cyrano fort, maître de soi, sûr de ses mots comme de son épée, ne dit pas sa tirade avec les emportements instinctifs de la colère vive : il atteint plutôt à une froideur contenue, sobre, apparemment sans effort et par laquelle l'adversaire peut supputer un danger bien plus terrible encore : l'habileté de la lame qui l'occira quelques lignes plus loin.

Pierre Léon caractérise ainsi la différence phonostylistique existant entre une émotion et une émotion "contrôlée", c'est-à-dire une *attitude* :

Moins une émotion est contrôlée, plus elle tend à brouiller les marques mélodiques de l'énoncé tout entier. La ligne mélodique d'une explosion de colère tend à être brisée d'un bout à l'autre ; les accents ne sont plus à leur place habituelle ; des coupures hachent le flot sonore, etc. Mais dès que l'émotion est contrôlée, un certain ordre s'y installe. S'il y a modification de la prosodie, elle tend à se manifester tout particulièrement aux points d'information de l'énoncé — c'est-à-dire là où sont les accents. On l'a montré pour l'anglais (Bolinger, 1970) comme pour le français (Léon, 1970). En fait, cela se vérifie surtout lorsqu'on passe de l'émotion à l'attitude. Ainsi, la joie ou la tristesse, même stylisées, se manifestent sur l'ensemble de l'énoncé, alors qu'une attitude comme la coquetterie ou la surprise se repèrent sur l'évolution de la syllabe accentuée du groupe rythmique¹⁹⁶.

Selon cette distinction, l'acteur qui prend en charge un Cyrano héroïque tentera de donner l'impression que le personnage manipule une attitude de violence : il *ordonnera* la mélodie de ses phrases et il *ajustera* significativement la durée, l'intensité et la fréquence de ses accents.

¹⁹⁵ LALANDE, André, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, P.U.F., 1988 [1926].

¹⁹⁶ LÉON, Pierre, *op. cit.*, p. 136.

Par contre, un Cyrano plus romantique tirera de la violence du morceau un effet légèrement différent. Poète émotif, ce personnage ne laisse pas de faire sentir l'alexandrin qui stylise sa parole. Il se meut dans un univers conventionnel qui obéit, comme le conte de fées, aux lois d'une nature différente : un dix-septième siècle fantasmé par Rostand, lyrique, presque pastoral, éminemment civilisé. Or, dans l'univers de ce Cyrano, il faut avouer que les mots ont une importance peu commune : sans accepter cette exagération, on ne peut pas "embarquer" dans l'histoire qui relie par missives les destins de Christian, Roxane et Cyrano. Mais si on l'accepte, alors, lorsque le vicomte de Valvert dit à de Guiche "Attendez ! Je vais lui lancer un de ces traits !" on comprend que l'acte du **trait** conserve ici la puissance des performatifs les plus effectifs, les moins virtuels, les plus mondains. Dans cet univers qui survalorise le verbe, le trait fait plus de ravages que la lame, et le duel de l'Hôtel de Bourgogne n'aurait pas eu sa place s'il n'eût été une ballade. Là où l'alexandrin se développe spontanément, où les Précieuses choisissent leurs amants selon l'esprit de leurs bons mots, la tirade du nez apparaît moins comme un exploit d'invention que comme la révélation d'une vigueur naturelle. Le recul, que nous disions plus haut nécessaire à l'improvisation de la tirade, s'avère contraire à la convention que nous expliquons ici car cette convention intègre tacitement la stylisation du langage jusqu'à ne plus permettre de séparer l'effort verbal de l'effort physique, le trait d'esprit du coup d'épée.

La conséquence phonostylistique d'une telle interprétation est, pour le Cyrano que nous disons romantique, une prolotion qui admet la proximité d'une violence véritablement physique. Nulle simulation n'intervient entre l'instinct de la violence et son expression magnifique : l'être de théâtre qu'est ce Cyrano possède par nature toute la culture que Rostand parvient à lui prêter. Pour lui, les marques prosodiques attribuées à l'emportement, à la colère, conviennent tout à fait. D'après Léon, ces marques peuvent être : un accroissement de la tension articulatoire ; une voix forte, éclatante mais inégale ; un tempo accéléré ; des contours mélodiques irréguliers dans l'ensemble de leur tracé ; des écarts de fréquence importants ; des souffles, des contractions glottiques, etc. Mais toute cette désorganisation doit trouver place dans

l'ordre respecté, sublimé, du vers alexandrin. C'est là, sans doute, un défi pour l'acteur.

Si les interprétations héroïque et romantique du personnage de Cyrano permettent d'exploiter avec cohérence le potentiel violent de la tirade, on ne peut pas en dire autant de l'interprétation burlesque : les clowns véritablement violents sont inusités, nul n'est besoin d'insister là-dessus. Passons donc à l'étude d'un nouvel élément de sens de la visée générale, soit le fait que la tirade en entier se donne pour un **exemple**.

En se substituant au vicomte dans le rôle de l'insulteur, Cyrano donne à son intervention l'apparence d'un conseil amical, qu'il subdivise en une vingtaine d'assertions distinctes. Chacune d'elles, on le sait, propose l'exemple d'un certain "ton", que Cyrano commence par annoncer ("Militaire :"), puis qu'il incarne, le temps de quelques mots ("Pointez contre cavalerie !"). Ainsi, chaque paragraphe de la tirade sous-entend cette part de l'introduction générale qui l'étiquette comme un *exemple*, et l'acteur doit décider s'il fera sentir que Cyrano est en train de proposer, de tendre une idée, ou s'il négligera cette apparence formelle et plongera directement à l'intérieur du paragraphe. Selon nous, cette décision peut avoir une certaine incidence phonostylistique sur la prolotion du passage. Nous croyons en effet qu'il existe un patron mélodique propre à l'acte de se donner en exemple. Puisque cet acte nécessite que l'on se mette à la place de l'autre, il ressemble fondamentalement au geste de l'interprétation dramatique. Or nous avons déjà observé ailleurs que l'acteur qui interprète le rôle d'un acteur donne systématiquement à son personnage une voix plus aiguë et plus chantante lorsque ce dernier est censé être en train de jouer, et plus basse dans les autres occasions¹⁹⁷. Ces phonostylèmes marqueraient aussi la prolotion d'un Cyrano qui se donne en exemple, et surtout dans la partie de chaque proposition qui annonce en un mot le "ton" adopté pour le reste de l'exemple : ces mots,

¹⁹⁷ Dans une étude inédite portant sur la voix d'Yves Montand dans quelques films dont *Trois places pour le 26*, où le comédien joue le rôle d'un Yves Montand autobiographique au moment où ce personnage doit jouer une comédie musicale elle aussi autobiographique, nous avons trouvé que chacun des niveaux d'énonciation entraîne un ton fondamental plus élevé que le précédent.

"Tendre :", "Pédant :", etc. ne seraient pas dits sur le ton qu'ils annoncent, mais sur un ton plus neutre, identique pour chaque mot, et relativement élevé.

Une telle attention au caractère exemplaire de la tirade a pour effet de rappeler, vingt fois en une quarantaine de vers, la motion par laquelle Cyrano supplante le vicomte et brille à ses dépens. Cette attention sadique convient particulièrement au Cyrano héroïque, le plus froid, celui qui manipule le mieux la mélodie de ses phrases. En faisant sa voix un petit peu plus aiguë que sa normale, il répétera vingt fois aux "nobles galeries" que le "ton" annoncé n'est pas celui d'un vrai pédant, d'un vrai tendre ou d'un vrai campagnard, mais le ton d'une fausse pédanterie, d'une fausse tendresse camouflant subtilement la dague que le vicomte n'avait d'abord pas su manier.

"Ironie" est sans doute le mot qui décrit le mieux l'opération mentale organisant la double feinte par laquelle Cyrano prend "pour de faux" la voix du vicomte simulant le ton d'un pédant, d'un campagnard. Dans son "système des traits descriptifs caractéristiques de certaines émotions", Pierre Léon attribue à l'ironie certains traits phonostylistiques qui sont parfaitement compatibles avec ce que nous avons jusqu'ici avancé pour la prolation héroïque : l'ironie produit une courbe mélodique assez ronde, continue, exempte de brisures et sa fréquence moyenne de 190 Hz dépasse de 70 Hz le niveau d'une voix neutre, ce qui en fait une voix aiguë¹⁹⁸.

Plus l'acteur proposant "C'est la mer Rouge quand il saigne !" minimise — sans l'abolir — la distance qui sépare la voix franche de la voix ironique¹⁹⁹, plus fort et plus cruel nous semblera, en conséquence, son personnage. En effet, le discours ironique expose le vicomte au flux d'une pensée qu'il doit suivre à contre-courant. Or comme son étymologie grecque l'indique, *l'ironie* provoque une interrogation ; puisque cette interrogation sur le sens du discours dure tant que la discrimination des marques de l'ironie n'a pas été complétée, on peut conclure que plus l'ironie se fait subtile, mieux Cyrano manipule l'attention du vicomte. C'est ainsi que la mise en

¹⁹⁸ LÉON, Pierre, *op. cit.*, p. 124.

¹⁹⁹ Nous parlons bien de l'acte qui propose un **conseil**, et la distance en question n'est pas celle qu'implique l'astéisme (rendre un blâme par une **louange**) présent aussi dans le vers cité.

valeur phonostylistique du fait que la tirade prend la forme d'un exemple influence la révélation d'un aspect particulier du personnage central.

Plus romantique ou plus burlesque, Cyrano, nous semble-t-il, profitera moins de ce dernier aspect de la tirade. Les subtilités d'une ironie souvent méchante ne sont pas de celles qu'une farce encourage et, pour le triste poète que nous disons "romantique", il est probable qu'il vive tout autrement le geste complexe par lequel il se donne en exemple. C'est à lui que nous allons nous réfléchir maintenant.

Revenons à la conclusion de la tirade du nez. Nous l'avons dit : les insultes qu'il vient de proposer au vicomte peuvent être supportées parce qu'il est clair que tant que Cyrano les invente lui-même, c'est le vicomte qu'elles abaissent véritablement. Mais le caractère exemplaire de la tirade peut être expliqué autrement que comme la forme d'une opération ironique : nous proposons maintenant de l'aborder comme la forme d'une certaine opération d'anticipation proche parente du chleuisme. Dans ce cas, c'est le personnage romantique qui paraîtra sur scène, et lui ne supporte pas ses propres insultes au nom de leur effet sur le vicomte mais bien parce qu'elles coupent l'herbe sous le pied à ceux des galeries qui font salades de toute avanie.

Pour la belle âme d'un Cyrano intelligent et sensible, la laideur physique est une plaie vive, la marque inacceptable d'un destin tragique. Le fameux panache de ce Cyrano, sa gouaille de bravache, ne sont que les mécanismes de protection d'une superbe maltraitée. Devenu par la force des choses un rhéteur magistral, Cyrano tient haut et fort, par ses paroles autant que par ses actes, le discours continué d'une séduction nécessaire. À l'intérieur de ce discours, le geste rhétorique par lequel Cyrano s'insulte lui-même semble correspondre à la définition du chleuisme :

Ironie tournée vers soi. Moquerie, persiflage, sarcasme dont on fait soi-même les frais, mais en attendant de l'interlocuteur au moins un geste de protestation [...] Rem.1 Le chleuisme, qui relève de la

simulation, ne va pas jusqu'à tromper, c'est-à-dire provoquer une dénégation totale²⁰⁰.

Seulement, on le voit bien, le mécanisme du chleuasme prévoit que la moquerie transitera par l'esprit de l'interlocuteur : comment pourrait-il la dénier s'il ne commence par l'observer tant soit peu ! Or Cyrano refuse précisément de déposer les armes, qu'il étale au contraire devant le vicomte. En refusant de "faire les frais" des insultes en question, il refuse de jouer le jeu mondain du chleuasme. En plus, le chleuasme compte sur une simulation nécessaire, qui puisse motiver le geste de protestation, mais le Cyrano dont nous parlons ne vit pas l'exagération de ses "folles plaisanteries" comme une simulation : ces assertions lui sont comme l'expression proportionnée d'un mal démesuré.

Nous parviendrons peut-être à mieux saisir le geste rhétorique de Cyrano si nous le comparons maintenant à la *prolepse*, que Littré définit ainsi :

Figure de rhétorique, dite aussi anticipation, qui consiste à prévenir les objections en se les faisant à soi-même et les détruisant d'avance.

Dans son *Gradus*, Bernard Dupriez remarque encore ceci :

Il y a deux parties dans la prolepse. Dans la première, on fait parler l'adversaire, en insérant "direz-vous" dans l'énoncé de l'objection. C'est pour Lamy (cf. *Le Hir*, p. 136) la prolepse proprement dite. Dans la seconde, on réfute. Pour Lamy, c'est l'**upobole**²⁰¹.

Strictement, les exemples d'insultes ne sont pas des prolepses. Ils rectifient le tir d'une première insulte que le vicomte a lancée trop maladroitement, et qui plus est, dans le passé, ce qui est contraire au futur du "direz-vous" suggéré. Mais l'esprit du passage de Rostand implique un conditionnel ("vous auriez pu dire..."), ce qui replace un futur dans le passé. En admettant alors que les *traits* inventés par Cyrano (qui sont, en tant qu'insultes, non pas les marques d'une glorification de la laideur mais bien celles de la négation d'une beauté ne demandant qu'à s'exprimer) correspondent à des objections, on remarquera que Cyrano les présente mais ne peut

²⁰⁰ DUPRIEZ, Bernard, *Gradus, Les procédés littéraires*, Union générale d'Éditions, 1984.

²⁰¹ DUPRIEZ, Bernard, *op. cit.*

pas les "réfuter", car on ne réfute pas une insulte : on la supporte. La "prolepse" de Cyrano avance alors témérairement sans l'arrière-garde de son upobole. Il y a donc à la tirade un aspect suicidaire, qu'un Cyrano romantique révélera de préférence.

La réfutation de la prolepse manque au même endroit que manquait la dénégation secrètement désirée par le chleuisme. Lorsqu'il dit: "En variant le ton, — par exemple, **tenez :**", ce Cyrano montre, *tend* ce qu'il ne veut pas partager : toute sa laideur, dont il a besoin de prouver devant Paris qu'elle n'est pas si terrible. Mais quand il incarne l'exemple qu'il invente, ce bourreau de soi-même doit parfois révéler, sous les apparences de la causticité, une tristesse profonde.

Les marques phonostylistiques de cette interprétation seront tout à la fois les marques angoissées de la force, de la colère, de la tristesse et, par étincelles, parfois celles de la peur. C'est donc dire que cette suggestion de prolotion demeure cohérente avec ce que nous avons avancé plus haut sur le même personnage : des contours mélodiques irréguliers, des écarts de fréquence importants, etc. Mais à cela il faut maintenant ajouter de brèves pauses introduites par une intonation s'élevant légèrement en fréquence mais diminuant d'intensité et suggérant subtilement, rapidement, que la pensée risque toujours de s'égarer à sentir la douleur enterrée. Car les traits de ce Cyrano reviennent parfois vers lui.

L'ensemble de la tirade possède un dernier sens potentiel, qui convient mal aux personnages nous ayant occupé jusqu'ici, mais qui colle parfaitement avec le Cyrano burlesque. C'est évidemment le sens d'une longue pitrerie dont l'objet est un nez qui ferait l'envie d'un clown. En fait de prolotion, le burlesque peut pratiquement faire flèche de tout bois, la seule règle étant de ne rien prendre au sérieux et d'exagérer abondamment partout où cela peut déclencher le rire. Nous ne passerons pas en revue les passages faciles où l'exagération vise la taille du nez mais nous nous contenterons de signaler que les augmentations d'intensité, les montées ou les chutes de fréquence qui appuieront ces exagérations devront prendre place sur des courbes mélodiques continues et peu anguleuses, car, comme le dit Léon,

les émotions actives, agréables, telles que l'allégresse et la joie, où la voix est plus intense, [sont] de registre élevé, de tempo plus rapide et de résonances éclatante, avec un rythme et des contours mélodiques réguliers²⁰².

En fait, le bouffon peut aussi faire rire à partir des émotions les moins agréables, mais le critère des contours mélodiques réguliers, lui, ne doit jamais être abandonné car l'irrégularité véritable, non stylisée, signale une perte de contrôle, une tendance hystérique qui déclenche chez le spectateur une identification menant aux effets cathartiques les moins idoines à la comédie.

D'autre part, on sait que chaque paragraphe de la tirade débute par l'annonce du *ton* qui sera par la suite utilisé dans le *trait*. Dans la mesure où ce ton correspond à un stéréotype reconnu par le public (ou, plus précisément : dans la mesure où l'annonce du ton et sa réalisation immédiate rappellent conjointement un stéréotype), l'acteur peut se livrer à l'exercice irrésistible de l'imitation. Voici ce qu'en pense Pierre Léon :

L'imitateur doit remplir deux conditions, l'authenticité et l'humour. Paul Bessler a étudié ces deux fonctions dans les imitations de de Gaulles par Henri Tisot. [...] Bessler montre que les traits acoustiques copiés par Tisot, probablement responsables d'une bonne imitation, sont essentiellement prosodiques: accentuation et intonation. Il faudrait certainement ajouter le trait paralinguistique du timbre de la voix gaullienne, que Tisot a très bien reproduit. En ce qui concerne l'aspect humoristique recherché par tous les imitateurs, il repose essentiellement sur la caricature, comme on l'avait déjà suggéré [...]. Bessler analyse les traits d'exagération de durée, d'accentuation et d'intonation. Lorsqu'il y a incongruité entre une envolée mélodique et la trivialité du texte inventé par Tisot, l'effet comique est assuré²⁰³.

L'imitation comique doit donc reproduire le modèle assez fidèlement, l'exagérer en partie et créer des contrastes entre la manière de dire et la chose dite. Le dernier de ces points intéresse particulièrement la tirade, puisque, nous l'avons vu, elle est toute faite d'ironies, de distances, d'astéismes, etc. Mais le Cyrano burlesque ne plonge pas dans les mêmes subtilités que les autres et, pour lui, le véritable

²⁰² LÉON, Pierre, *op. cit.*, p. 118.

²⁰³ LÉON, Pierre, *op. cit.*, p. 179.

contraste se trouve entre sa propre personne — relativement intelligente, civile, respectable — et la caricature grotesque qu'il crée pour accommoder le titre de chaque ton : le Pédant, le Lyrique, le Campagnard, le Tendre, etc. Nous manquons ici d'espace pour explorer les avenues de ces caricatures.

Nous avons vu que le personnage de Cyrano peut être interprété sur la scène d'une manière telle qu'il paraisse soit plus héroïque, soit plus romantique, soit plus burlesque. Dans le premier des cas, Cyrano restera souvent calme, maître de sa voix ; dans le second, il devra allier l'apparence de l'emportement et le respect de la prosodie romantique ; dans le dernier cas, il pourra exagérer toute tendance pertinente, pour autant qu'il ne s'abandonne pas à un penchant hystérique.

En plus d'esquiver l'étude des différents "tons" annoncés par Cyrano, qui sont la véritable matière de la tirade du nez, nous devons accepter de remettre l'étude de toutes les autres formes signifiantes qui, comme les "tons", ne sont pas communes à l'ensemble de la tirade mais pourraient être éclairées différemment par des prolations justifiables. Nous pensons ici aux marques propres aux allitérations, aux rimes, aux différentes exclamations, aux différentes questions, aux conseils... En conséquence, nous devons aussi renoncer pour l'instant à la description de la résultante de tous les vecteurs qu'un comédien pourrait combiner pour obtenir une seule prolotioncohérente, riche, équilibrée et intelligente du texte de Rostand. Car la pièce que nous avons artificiellement séparée en trois tendances principales (héroïque, romantique, burlesque) a bien sûr été composée pour former un tout organique.

En conclusion, il faut admettre que, en fait d'intonation, la moindre variante entraîne des conséquences dont l'analyse pourrait difficilement tenir compte²⁰⁴. Coupons court : si la piste des prolations hypothétique nous semble relativement fructueuse, mieux vaudrait tout de même éviter de lancer l'analyse vers ses carrefours

²⁰⁴ Dans *Rythme et sens*, Lucie Bourassa souligne un fait analogue, mais à propos de la poésie contemporaine : "Dans les textes contemporains, les possibilités de rapports entre syntaxe, ponctuation et disposition typographique sont tellement nombreuses qu'il est impossible, dans le cadre de propositions théoriques, d'imaginer tous les cas de figure." (BOURASSA, Lucie, *Rythme et sens : Des processus rythmiques en poésie contemporaine*, Montréal, 1993, Balzac, chapitre 5 "Intonation et groupes supérieurs", p. 186).

innombrables, et remplacer ces variantes heuristiques mais hypothétiques par une procédure moins aléatoire.

Un personnage, plusieurs comédiens

La solution méthodologique que nous avons trouvée, et adoptée, permet d'éviter le recours à ces déductions : il s'agit tout simplement de comparer entre elles des prolations du même rôle fournies par des comédiens différents dans le cadre de mises en scène véritables. Cette solution comporte plusieurs avantages appréciables. Tout d'abord, comme le texte est le même, elle permet de procéder plus facilement à l'opération dont nous disions plus haut qu'elle cherchait à isoler le *vocal* du *verbal*. Ensuite, il demeure possible de prendre en considération une certaine connaissance préalable du personnage tel qu'on l'appréhende dans le texte indépendamment de toute prolation, mais cet apport se trouve désormais contrebalancé par les prolations concurrentes. Ainsi, reprenant l'exemple utilisé plus haut, on peut tenter de comparer la manière dont différents Cyrano, ceux de Jean-Paul Belmondo, Gérard Depardieu et Guy Nadon, ont dit à leur tour "Vos mots à vous..."

Gérard Depardieu²⁰⁵

Jean-Paul Belmondo²⁰⁶

À l'écoute du mot "descendent", nous posions plus tôt l'hypothèse selon laquelle Depardieu composerait ici un Cyrano assez assuré, quoique nuancé. Il parle lentement et il prononce le mot avec une confiance sinon précautionneuse, du moins fort attentive. Dans la bouche de Belmondo, "descendent" n'est pas modulé de la même manière : la voyelle accentuée est plutôt statique et elle se maintient sur un ton relativement bas, affirmatif, et qui n'annonce pas clairement de continuation. En même temps, un geste de la main (lentement tendue vers le sol, paume ouverte vers le haut) appuie ostensiblement et matérialise l'idée de la descente en donnant à penser que les mots atterris gisent visiblement à ses pieds. Il y a là une assurance calme, un peu magistrale, dont les spectateurs (et Roxane) pourraient toutefois douter en

²⁰⁵ Signet interne vers le clip [DMOTS.mov](#).

²⁰⁶ Signet interne vers le clip [BMOTS.mov](#).

songeant qu'elle s'appuie sur un concetti plutôt fragile : cette contenance surfaite jouerait comme l'indice d'une timidité mal camouflée ? C'est à débattre.

Le Cyrano de Guy Nadon²⁰⁷ s'éloigne des deux premiers car il ne semble pas se positionner clairement sur l'axe allant de la confiance à la timidité. Il débite rapidement et d'une voix aiguë des mots légers, peut-être féminins à cause de cette hauteur du ton, et qui témoignent en chantonnant d'un esprit fort vif. Il est le maître chevronné qui trouve les mots nécessaires, même précieux s'il le faut, qui dirige le jeu et sauve la situation. Nous le voyons d'ailleurs se dévêtir et confier son manteau à Christian avec un geste coulant, efficace, qui subordonne prestement le jeune mousquetaire à son initiative. Mais n'est-ce pas à *cause* de ce geste que son débit rapide nous semble connoter la présence d'esprit de Cyrano, alors que ce débit, de lui-même, pourrait aussi correspondre à une intense nervosité, comme d'ailleurs la hauteur de la voix ?... nous glisserions alors vers une explication toute différente. De cela aussi il faudrait donc débattre.

Assurance ou timidité, brio ou nervosité, les alternatives entrevues par ces comparaisons schématiques suffisent à résumer une disposition de la problématique qui nous semble prometteuse et exigeante. Telle sera donc la forme générale de notre questionnement : côte à côte, des prolations concurrentes à comparer. Maintenant, ce qu'il faut, c'est une forme de réponse, une manière productive de faire jouer de telles alternatives à l'intérieur d'un discours explicatif qui puisse dépasser cet état de "débat ouvert" où se trouve la question.

²⁰⁷ Signet interne vers le clip GMOTS.mov.

Écoutes de *Cyrano de Bergerac*

Polysémie et polémique : introduction aux écoutes de *Cyrano*

Dans les termes des idéologies soixante-huitardes, le caractère polémique de l'intonation évoqué par les exemples précédents pourrait être vu comme un espace de liberté, ou de jeu, protégeant l'intonation de la tyrannie du sens "propre" que, dans le domaine de l'écriture, certaines classes de lecteurs auraient monopolisé par des pratiques institutionnalisées, exclusives et imperméables à "l'activité silencieuse, transgressive, ironique ou poétique, de lecteurs (ou téléspectateurs) qui conservent leur quant-à-soi dans le privé et à l'insu des «maîtres»" – pour reprendre les mots de l'un de ceux qui ont ainsi contribué à relever le crédit des lecteurs "autonomes"²⁰⁸. Sans doute, mais le jeu polysémique de l'intonation n'est pas si libre qu'il échappe à toute tentative de lecture collective orientée par le désir de circonscrire pour chaque prolation un nombre fini de parcours interprétatifs plus rentables que d'autres. Comme le dit Michel Charles à propos d'œuvres littéraires :

Dans le grand jeu des interprétations, les forces du désir et les tensions de l'idéologie ont un rôle décisif. *Il reste* que ce jeu n'est possible que dans la mesure où les textes le permettent. Cela ne signifie pas qu'un texte autorise n'importe quelle lecture, mais simplement qu'il est marqué d'une essentielle *précarité*, qu'il a lui-même du *jeu*. Ici, peut-être, un espace à explorer²⁰⁹.

Avant de remonter vers des forces antérieures aux interprétations (ce que nous tentons de faire plus loin en cherchant, non pas des idéologies, mais des schémas cognitifs sous-tendant l'élaboration des personnages), il nous faut explorer cet **espace** que chaque parole imaginée par Rostand, dégelée par un comédien, attisée par son personnage, libère, éclaire à sa manière, en périphérie du souffle froid des mots écrits. Quelle sera cette exploration ?

Elle pourrait être une avancée à tâtons, comme celle que nous venons d'esquisser, indiquant chacune des avenues probables – assurance *puis* timidité, *puis* brio *et* nervosité... – n'en proscrivant, n'en élisant aucune. Mais ce serait compter sur la possibilité d'une tour d'ivoire offrant sur ces débats une vue idéale, présumée complète ; ce serait peut-être aussi esquiver, sous le conditionnel des hypothèses, l'engagement du sujet critique auquel convie toute herméneutique sérieusement assumée.

"Assurance *ou* timidité *ou* brio *ou* nervosité ?" Cette interrogation, dans l'état actuel du savoir phonostylistique, nous ne pouvons cependant pas non plus la formuler comme un problème à résoudre définitivement, comme une énigme reposant face à nous dans l'attente de sa solution exclusive. Il manque trop de pièces dans ce procès pour que l'on ose trancher unilatéralement. En l'absence de preuves, il y aura donc spéculation, discussion, au sein d'une matrice disciplinaire prête à accueillir cette démarche : la matrice littéraire.

La réflexion spéculative solitaire est la plus coutumière dans la République des Lettres. Comme Montaigne, ceux qui ont la littérature pour propos s'entourent d'ordinaire d'ouvrages choisis, puis ils écrivent, seuls, en mêlant leur voix à celles des auteurs cités de page en page et qui leur servent d'objet, de modèles, de renforts, de faire-valoir, d'escabeaux, de boucs émissaires, de souffre-douleur, d'âmes sœurs — « commerces » humains qui semblent impliquer au moins deux partenaires, mais qui croissent d'ordinaire dans la grande solitude de la "librairie". Or le phonostylisticien d'allégeance littéraire est plus seul encore que ceux-là. Ni dans la salle, ni sur la scène, il occupe une position intermédiaire qui le maintient aux aguets, aux écoutes, mais, comme un souffleur sur le qui-vive, pendu aux lèvres des acteurs, il tient seul entre ses mains le texte lent du manuscrit. Que lire, qu'entendre et que chuchoter aux prochains comédiens ? "Assurance, timidité, brio ou nervosité ?" S'il tranche bien, s'il tranche mal, il risque d'en porter seul toute la responsabilité, sans références, sans alliés, sans arrière-garde : soliloque hasardeux.

²⁰⁸ DE CERTEAU, Michel, *L'invention du quotidien 1. Arts de faire*, Gallimard, 1990 [1979], p. 249.

²⁰⁹ CHARLES, Michel, *Rhétorique de la lecture*, Seuil, coll. "Poétique", 1977, p. 9.

Afin de susciter autour des nos quatre *Cyrano* l'attention de personnes dont le commerce puisse non seulement soutenir notre critique, mais aussi l'ébranler, l'enrichir ou simplement l'entourer de différentes voix réunies par une discussion commune, nous avons demandé à plusieurs personnes ce qu'elles pensaient des performances à l'étude : nous l'avons fait par un sondage portant sur l'intonation de quatre *Cyrano*. Cependant, si les sondages ne pas inusités dans les études littéraires, on n'ignore pas qu'ils font hausser les épaules de certains, puristes peut-être, préférant les ranger parmi les méthodologies scientifiques les moins idoines aux poèmes, aux romans, aux pièces de théâtre et aux œuvres d'art en général. Or ce préjugé n'en est pas un d'humeur et il convient de le prendre au sérieux car il sous-tend toute une discussion sur la situation épistémologique du champ littéraire, une question importante que nous avons abordée indirectement lorsque la différence entre une démarche sémantique et une démarche stylistique a été expliquée dans les termes d'une rigidité relative des structures linguistiques.

Dans la mesure où un sondage sur la langue vise à décrire une norme généralement acceptée par un groupe de locuteurs, on peut en effet considérer qu'il sert à des fins "proprement scientifiques", peu "littéraires". Mais un sondage portant sur la réception d'une œuvre particulière — donc un objet en soi moins rigide que, par exemple, la connaissance d'une règle de grammaire — ne peut pas décrire la norme linguistique du groupe, et cela parce qu'un échantillon constitué par une seule œuvre ne devrait pas être tenu pour représentatif de la norme générale du groupe. C'est ainsi que Rousseau, herborisant dans son séjour de l'île Saint-Pierre, ne pouvait prétendre décrire la flore de la Suisse entière à partir des spécimens recueillis en ce lieu circonscrit. D'ailleurs tel n'était pas son but, ni le nôtre de peindre la phonostylistique comme une branche de la structure linguistique du français. Plutôt, notre sondage sert à identifier ce que l'on peut entendre, ce qu'il est raisonnable de chercher dans les intonations d'un certain nombre d'extraits de *Cyrano*. Des extrapolations des résultats de l'analyse visant l'interprétation d'intonations similaires, ou la réception probable d'un public plus vaste sont des voies de continuation imaginables, même envisageables, mais là n'est pas notre but immédiat. L'urgence dans le domaine n'est pas de dresser des colonnes de règles ou de procédés

phonostylistiques formalisés abstraitement puis judicieusement exemplifiés (nous n'y sommes pas encore) mais de prendre connaissance du champ, de l'arpenter au cas par cas. Il faut apprécier les intonations, en collectionner de nombreuses, s'y faire l'oreille, aiguïser le jugement. Développer, non pas une recette infallible pour produire telle sorte d'effets, mais un palais pour mieux les goûter tous. En somme, il faut herboriser en se penchant sur des cas où l'on verra des œuvres avant que de trouver des exemples.

Préparation du sondage

Questionnaire provisoire

La composition des questions à choix multiples s'est déroulée en trois étapes successives que nous allons détailler. Tout d'abord, il a fallu repérer les extraits vidéo à analyser, en s'assurant qu'ils mettent en jeu des phonostylèmes aux reliefs assez marqués pour que des spectateurs attentifs mais non spécialisés puissent aussi les percevoir²¹⁰. Cette étape du travail herméneutique peut être décrite *a posteriori* comme un aller-retour entre une écoute libre des bandes vidéos intégrales, alternant avec une écoute dirigée, guidée d'un côté par certaines pré-compréhensions que l'analyse des résultats tentera d'éclairer plus tard, et de l'autre par des critères plus objectifs devenus explicites dès le début de cette étape.

Critères explicites guidant l'écoute dirigée

Le premier de ces critères est à chercher dans une lecture silencieuse du texte dramatique : doivent être soumises à un examen particulier toutes les répliques se distinguant par une ponctuation expressive destinée à informer l'intonation, par une didascalie portant sur l'intonation²¹¹ ou par une réplique dont le contenu thématise déjà un fait phonostylistique²¹².

Deuxièmement, on identifiera les moments où la performance requiert une prolation connotant une appartenance sociale, professionnelle ou historique, comme

²¹⁰ Ce qui implique une conception du style fondée sur l'appréhension d'un écart, et un lecteur-spectateur moyen tel que l'ont imaginé Riffaterre ou Fish. Voir par exemple : FISH, Stanley E., "Literature in the Reader : Affective Stylistics", *New Literary History* 2, no. 1, Autumn 1970, pp. 123-162. [Reproduit dans TOMPKINS, Jane P., ed., *Reader-Response Criticism : From Formalism to Post-Structuralism*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 1980, pp. 70-100.]

RIFFATERRE, Micheal, *Essais de stylistique structurale*. Flammarion, coll. "Nouvelle bibliothèque scientifique", 1971.

²¹¹ Par exemple « CYRANO, qui a élevé la voix assez pour être entendu du galant » (acte II, scène 4).

²¹² Par exemple, Roxane disant à Cyrano : « Alors, jouant à la maman, \ Je disais d'une voix qui tâchait d'être dure \ "Qu'est-ce que c'est encore que cette égratignure ?" » (acte II, scène 6).

la Gascogne des Cadets, le Paris de Lignière, et ceux dont la mise en scène tirerait profit d'une connotation externe jouant, par exemple, sur une manière de prononcer propre au contexte contemporain des performances françaises ou québécoises²¹³.

Finalement, le relief d'un phonostyle peut être remarqué par contraste avec son contexte intonatif, lequel peut englober les répliques d'un seul ou de plusieurs personnages. En effet, l'observation nous enseigne que toute conversation oscille entre deux tendances opposées : d'une part, l'homogénéisation des phonostyles des partenaires (par exemple, tous chuchotent ou tous parlent haut) ; d'autre part, la singularisation des intonations importantes (à l'extrême : crier plus fort pour se faire entendre). C'est donc ici qu'entre en jeu une analyse dont la portée englobe le texte des répliques prononcées mais le dépasse aussi pour prendre en compte les situations dramatiques en tant qu'interactions entre personnages soumis aux règles conversationnelles (les règles d'enchaînement des tours de parole, les règles de protection du territoire ou *Face threatening acts*, les présomptions de collaboration, de bonne foi, de véracité, d'exhaustivité du propos, etc.²¹⁴), règles que l'on brise rarement sans qu'une trace phonostylistique détectable ne vienne signaler l'infraction. À une échelle plus vaste, il faut de plus guetter toute différence dans le ton général des échanges, que ce soit dans le contexte d'une scène (ou d'un plan, lorsque le jeu des caméras s'avère significatif), d'un tableau ou même d'un acte de la pièce. Par exemple, on s'attend à une tonalité générale différente selon qu'on assiste à la scène d'amour du balcon ou bien au morceau d'escrime du duel.

Préparation de la liste d'extraits choisis

L'écoute dirigée a permis d'identifier une trentaine de passages mettant en scène le personnage de Cyrano et donnant à entendre ce que nous avons cru être des

²¹³ C'est ainsi que la mise en scène du TNM a éliminé le passage où De Guiche laisse transparaître son accent méridional, parce que l'on considérait que cet accent n'aurait pas été reconnu dans la salle, alors que les mises en scène françaises respectent l'intention de Rostand, en y insistant plus ou moins selon le cas. (Source : NADON, Guy, *Interview avec Sébastien Ruffo*, enregistrement vidéo, inédit, format VHS, 1998).

²¹⁴ Voir KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. *Les interactions verbales*. Paris, Armand Collin, 1990, 1992, 1994. 3 t., coll. "Linguistique".

phonostylèmes intéressants. Aux fins de la comparaison, nous avons ensuite extrait les mêmes passages des quatre bandes, pour un total de 144 clips vidéo d'une dizaine de secondes qui ont été gravés sur un cd-rom en format QuickTime.

Analyses préalables

À l'étape suivante, chaque extrait a fait l'objet d'une analyse préalable, plus ou moins détaillée selon la complexité de la situation. Voici, à titre d'exemple, les quelques pages qui constituent la fiche analytique d'un extrait de la tirade du nez²¹⁵. On s'y concentre d'abord sur le texte de l'extrait, pour passer ensuite à l'analyse des caractéristiques les plus remarquables de chacune des quatre performances, en portant une attention particulière à la gestuelle (et à la proxémique) et à la phonostylistique. Lorsqu'on en a trouvé, des réflexions pertinentes provenant d'auteurs comme Léon ou Fonagy ont été mises à profit par l'analyse.

Forme des questions provisoires

Les analyses préalables ont débouché sur la rédaction des premières questions à choix multiples, ou « QCM ». Il s'agissait de préparer pour chaque clip une question visant à nommer l'effet phonostylistique principal, puis de rédiger une réponse probable, suivie de trois distracteurs valables. Les quatre performances étant assez différentes les unes des autres, on a senti le besoin d'ajuster les QCM en offrant non seulement une bonne réponse probable spécifique à chaque clip, mais aussi des distracteurs nouveaux, au besoin. Toutefois, dans la plupart des cas, les bonnes réponses probables des trois autres clips faisaient l'affaire comme distracteurs du quatrième.

²¹⁵ Signet interne vers le document [fiche.htm](#).

Voici à quoi pouvaient ressembler les quatre QCM découlant de la fiche analytique de l'exemple précédent :

Caractériser l'intonation de Cyrano lorsqu'il dit :
« Agressif : moi, Monsieur, si j'avais un tel nez
Il faudrait sur-le-champ que je me l'amputasse. »

Depardieu	Lebeau	Belmondo	Nadon
a) agressif, violent	a) sadique	a) agressif, violent	a) sadique
b) arrogant, hautain	b) agressif, violent	b) arrogant, hautain	b) agressif, violent
c) précieux, maniéré	c) furieux, hors de soi	c) précieux, maniéré	c) original, intelligent
d) original, intelligent	d) arrogant, hautain	d) original, intelligent	d) arrogant, hautain

Tableau 3, Quatre QCM provisoires

Cependant, lors d'expérimentations exploratoires, le questionnaire ainsi préparé s'est avéré défectueux sous deux rapports : il était trop long à administrer et d'aucuns se disaient insatisfaits des choix de réponse proposés : les étiquettes faisaient problème, chacun y allant de ses suggestions personnelles, souvent divergentes, souvent judicieuses.

Questions ouvertes

Dans une seconde étape, nous avons donc décidé de présenter les extraits choisis à des répondants laissés libres cette fois de s'exprimer dans les termes de leur choix, espérant parvenir ainsi à des formulations de QCM moins litigieuses. Des entrevues individuelles ont été organisées, au cours desquelles le questionnaire préalable a été momentanément relégué au second plan : les entrevues ont pris la forme de conversations naturelles dirigées assez librement à partir de questions ouvertes suggérées par le questionnaire préalable²¹⁶. Dans l'ensemble, chacun des clips a été commenté par au moins deux personnes différentes et plusieurs clips par trois, quatre ou cinq personnes. Les plus longues de ces conversations ont été

²¹⁶ Nous remercions vivement Valérie Audet, Isabelle Bouchard, Cristina Caracchini, Gilbert David, Bernard Dupriez, Stéphan Kaiser, Émile Martel, Jean-Guy Moreau, Guy Nadon, Louis Rhéaume, Kevin Robinson, Sébastien Rose et Jean Ruffo qui ont participé à cette étape de la recherche.

filmées²¹⁷ puis soumises à une analyse de contenu impliquant la transcription des commentaires reçus.

Paraphrases vocales

Cette étape du travail nous a beaucoup enseigné. D'abord, les répondants ont régulièrement évité de commenter les performances par des termes susceptibles de réifier les intonations entendues. Ainsi, au lieu d'objectiver le galbe ou l'intensité des intonations à l'aide des métaphores visuelles de courbe, de montée ou de descente, lesquelles servent de réflexe à tous les spécialistes de la question, les personnes interrogées choisissaient spontanément d'imiter elles-mêmes les Cyrano entendus, soulignant les caractéristiques pertinentes avec leur propre voix et produisant ainsi une sorte de paraphrase vocale des intonations étudiées — tactique qui leur permettait de thématiser des phénomènes vocaux tout en échappant à la difficulté de les nommer explicitement. Ainsi, dans l'extrait suivant, Cyrano relance Valvert qui, croyant l'insulter, l'avait traité de « poète ». Le Cyrano de Guy Nadon répond de cette manière : « Oui monsieur, poète »²¹⁸. Commentant ce clip, Jean-Guy Moreau reprend les mêmes mots²¹⁹, mais en y surlignant par la voix un tremolo qu'il a décelé dans la prolation de Nadon.

Pastiches explicatifs

Ailleurs, ces moments d'exégèse vocale prennent une forme légèrement différente : les répondants improvisent alors des extrapolations dépassant sensiblement les limites d'une stricte paraphrase. Par exemple, une répondante, Isabelle Bouchard, complète de la sorte une réplique²²⁰ par laquelle Cyrano complimente Roxane. Ces pastiches explicatifs alliant la vraisemblance à la caricature ont au fond la même visée que les paraphrases dont nous parlions à l'instant, et les répondants alternent d'ailleurs indifféremment entre ces deux

²¹⁷ Ce qui explique que nous disposions de clips vidéo des commentaires du comédien Guy Nadon et de l'imitateur Jean-Guy Moreau.

²¹⁸ Signet interne vers le clip [GPOET.mov](#).

²¹⁹ Signet interne vers le clip [JGMp4.mov](#).

²²⁰ Signet interne vers le clip [Isavil.mov](#).

procédés critiques. Le *distinguo* que nous proposons ne sert donc pas à indiquer une différence de méthode dans l'activité exégétique, mais à éclairer et justifier l'une des prémisses fondamentales de ce travail. En effet, l'existence de ces pastiches explicatifs révèle que, pour les répondants, certaines paroles qui ne sont pas de Rostand peuvent être portées par des intonations relevant du même phonostyle, ce qui revient à affirmer que les phonostyles jouissent d'une existence relativement indépendante des paroles précises qui nous les ont révélés, et qu'ils peuvent maintenir leur cohérence sémantique même si on les applique à un autre texte. De plus, ces pastiches explicatifs révèlent aussi que nos répondants envisagent le phonostyle d'une manière holistique, au sens où la compréhension globale qu'ils en obtiennent grâce à l'écoute d'un bref extrait leur inspire une performance réunissant non seulement d'autres mots et d'autres phonostylèmes se rapportant au même phonostyle, mais aussi toute une manière d'être du personnage, avec des postures, des mouvements et même des idées²²¹.

Récits explicatifs

En d'autres occasions, les répondants ont exemplifié leur compréhension des phénomènes par de brefs récits esquissant des situations qu'ils jugeaient typiques de telles intonations. Mis en acte ou simplement racontés, ces récits complètent la paraphrase et les pastiches en ce qu'ils situent le phonostyle expliqué dans un contexte tout à fait nouveau : un autre personnage, d'autres actions, un autre milieu, voire une autre époque sont convoqués pour composer ensemble le second terme d'une analogie dont le rapport serait trop difficile à expliciter autrement. Guy Nadon nous fournit l'un de ces récits explicatifs lorsqu'il compare l'interjection "Ah!" prononcée par son Cyrano²²² à celle d'un général anglais en Afrique²²³.

²²¹ Phénomène que nous avons abordé au chapitre "Cognition empirique" et auquel nous revenons plus loin.

²²² Signet interne vers le clip [GSAVI.mov](#).

²²³ Signet interne vers le clip [GNstif.mov](#).

Analyses componentielles

Dans tous les cas, les répondants peinaient à désigner les intonations par des mots précis, et ils se montraient à ce chapitre plus satisfaits de leurs performances paraphrastiques ou de leurs récits exemplaires que de toute étiquette singulière leur étant venue à l'esprit. Ainsi, Guy Nadon, tentant d'explicitier le sens d'une intonation particulière²²⁴, doit écouter l'extrait plusieurs fois et, songeur, il choisit finalement non pas une mais quatre étiquettes différentes. Ce faisant, Nadon se livre en fait à une sorte d'analyse componentielle de l'état d'âme du personnage, un état d'âme complexe dont il conserve, en tant que comédien, un riche souvenir intérieur. Souvent, les répondants identifient de telles composantes au terme d'un travail explicitement comparatif : "Lebeau, diront-ils, est ici plus ceci que Belmondo, mais ce dernier demeure plus cela". Dans ces cas, le discours interprétatif des répondants se structure en fonction de pôles s'opposant plus ou moins directement. Par exemple, quand ils trouvent que l'un des quatre personnages est particulièrement drôle, les trois autres sont évalués en regard de ce critère, mais si l'un d'eux se montre clairement hargneux, la hargne servira alors de terme d'opposition face à la drôlerie. L'établissement de tels axes *ad hoc*, difficilement prévisibles (car la drôlerie ne s'oppose pas à la hargne aussi naturellement qu'à la tristesse, ou qu'à l'absence de drôlerie), révèle une force de la pensée comparatiste à l'œuvre dans ces entrevues. Remarquons cependant que les pôles qu'ils distinguent sont des sentiments ou des attitudes, et non des unités formelles, ce qui nous entraîne vers la conclusion suivante.

En effet, nous retenons de cette expérience que les méthodes adoptées intuitivement par nos répondants s'éloignent sensiblement de l'approche analytique propre à la science linguistique : ils n'essaient pratiquement jamais d'articuler leurs commentaires en divisant l'intonation en unités formelles plus petites ou en faisant référence à des fonctions plus abstraites. Mais ils associent volontiers les patrons intonatifs à des sentiments ou à des situations pragmatiques connotées et, lorsqu'ils paraphrasent les interprètes de Rostand, ils révèlent aussi que des intonations

²²⁴ Signet interne vers le cip hoque.mov.

similaires peuvent coller à des phrases différentes sans perdre pour autant leur valeur sémantique originale. Ces enseignements ont guidé notre exposé de la structure connotative de l'intonation et, ce que nous verrons plus tard, notre interprétation des résultats du sondage.

Questionnaires définitifs

Forme des questionnaires définitifs

Bien que les personnes rencontrées aient éprouvé de la difficulté à résumer elles-mêmes leurs commentaires dans les termes concis devant servir aux QCM, nous avons cherché de tels termes dans leurs propos, ou pour le moins des lignes de force, des métaphores plus heureuses, à partir de quoi le questionnaire provisoire fut complètement refondu²²⁵. Une fois ces termes identifiés, il restait à convenir de la forme à donner aux QCM.

D'un point de vue pratique, il importait d'abord que les questionnaires génèrent un maximum de données en un temps minimum. Pour présenter les clips vidéo à de nombreuses personnes, trois possibilités s'offraient à nous : les rendre disponibles par Internet, les distribuer sur cd-rom ou les présenter devant des groupes avec un projecteur "data". Comme nous savions pouvoir compter sur la collaboration d'enseignants qui nous ouvriraient leurs classes, la dernière solution a été retenue. Le logiciel Power Point de la Microsoft, conçu précisément pour le montage de présentations multimédias avec projecteur, a dès lors remplacé l'ancienne bibliothèque de fiches préparée avec Hypercard, devenu désuet avec les années. Restait à formuler les questions.

Les QCM du questionnaire provisoire étaient du type "Identifiez le procédé dans cette prolations : a) violence, b) panache..." Avec quatre choix de réponse pour chaque clip, elles étaient longues à lire : un vers de Rostand dit par quatre interprètes nécessitait la lecture attentive de quatre fois quatre choix de réponse. De plus, la comparaison des quatre prolations devenait une opération délicate du fait que les choix de réponse n'étaient pas exactement les mêmes pour chacune.

²²⁵ Soulignons que les termes du questionnaire définitif ont été choisis question par question et qu'ils ne visent à expliciter l'intonation que d'un seul passage à la fois ; en conséquence, la recherche, à ce stade-ci, ne peut pas être déjà consciente de structures cognitives de dimensions supérieures à l'extrait.

Des questions du type "Dites lequel de ces quatre personnages a le plus de panache" ont été évaluées. Elles permettent d'isoler positivement les caractéristiques de chaque prolation, mais leur rentabilité est faible : il faut écouter quatre versions pour n'en caractériser qu'une seule, et le même groupe de répondants ne peut évaluer deux fois les mêmes extraits en regard de deux caractéristiques différentes sans qu'une tendance à répondre par élimination ne vienne brouiller les résultats.

On peut cependant modifier ce type de questions pour en augmenter l'efficacité. Il s'agit de demander "Ces quatre personnages ont-ils du panache ?", et de recueillir quatre réponses choisies entre "a) Beaucoup, b) Assez, c) Peu, d) Pas du tout." Ce format de questions dites scalaires, que nous avons adopté, réduit le temps de lecture et génère une réponse pour chaque clip, sans projections inutiles. De plus, la comparaison des quatre versions est facilitée du fait que la même question est appliquée aux quatre clips. Là où les entrevues avaient produit des comparaisons fondées sur l'opposition de deux caractéristiques, nous avons formulé les QCM de manière à en tenir compte. Ces formulations ont cependant le défaut de viser des caractéristiques inégalement pertinentes pour chacune des quatre versions.

Les consignes aux répondants

Avant d'administrer les questionnaires, nous avons fourni aux répondants les informations et les consignes suivantes, reproduites ici intégralement.

Informations concernant les personnages importants

Cyrano se trouve trop laid pour avouer son amour à **Roxane**, laquelle s'est éprise du beau **Christian**.

LeBret et **Ragueneau** sont des amis de Cyrano.

Le vicomte de **Valvert** insulte Cyrano. Pendant la " tirade du nez ", Cyrano l'humilie par le spectacle d'insultes plus inventives, puis il **le tue** lors du " Duel de l'hôtel de Bourgogne ".

Durant la scène "du **balcon**", Cyrano, se cache dans l'ombre. C'est lui qui parle mais Roxane **croit** écouter Christian.

DeGuiche est un général important mais ses ruses militaires sont lâches. Il s'est aussi épris de Roxane. Cyrano l'empêche d'interrompre le mariage de Roxane et Christian.

Cyrano rédige les **lettres d'amour** de Christian, en particulier la lettre d'**adieu**, écrite la veille de la bataille où meurt Christian.

...Quinze ans plus tard, Cyrano est grièvement blessé dans une embuscade. **Agonisant**, il visite Roxane. Lorsqu'il lit la lettre d'adieu, **Roxane comprend** l'imposture. Cyrano meurt.

Consignes

Inscrire nom et prénom en a.

Questionnaire : inscrire 01 en d, colonnes C1.

Langue maternelle : en d, colonnes C4 :

Français du Québec : inscrire 00, Français de France : inscrire 11, Français d'ailleurs : inscrire 22, Anglais : inscrire 33, autre : inscrire 44

Les questions portent sur l'intonation du personnage. Le texte, les gestes sont secondaires.

Les passages étudiés sont **écrits en bleu**. Le reste ne sert qu'à titre d'information, même s'il s'agit de la même phrase.

Question VII

LE VICOMTE, Poète !...

CYRANO

**Oui, monsieur, poète ! et tellement,
Qu'en ferraillant je vais- hop ! - à l'improvisade,
Vous composer une ballade.**

[...]

Désamorcer l'insulte ↔ **Riposter à l'insulte**

Figure 14, Libellé d'une question à projeter

Les quatre clips vous sont d'abord présentés une première fois sans pause, puis une seconde fois avec une pause entre chacun pour que vous notiez votre réponse.

Certaines questions vous demandent de choisir entre deux caractéristiques. Voici comment répondre à une question proposant les choix *Triste* et *Drôle* :

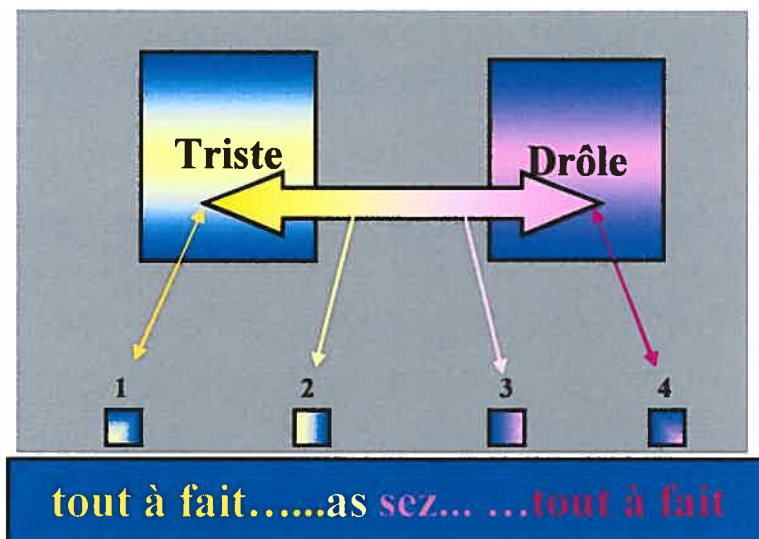


Figure 15, Instructions pour les questions bipolaires (A)

- 1. Tout à fait triste.
- 2. Assez triste.
- 3. Assez drôle.
- 4. Tout à fait drôle.

<input type="checkbox"/>	5. Question rejetée.
<input type="checkbox"/>	Je ne sais pas.

(Les choix 6, 7, 8, 9, 10 ne servent pas.)

Figure 16, Instructions pour les questions bipolaires (B)

Une question rejetée est une question qui vous semble mal posée. Une abstention signifie que vous ne savez pas quoi répondre mais que la question vous semble quand même bien formulée.

Les trois questionnaires

Les questions ont été réparties en trois questionnaires de même longueur nécessitant environ 50 minutes. Chaque questionnaire contient des clips tirés de différents moments de la pièce. Lorsque des clips ont donné lieu à plus d'une QCM, elles ont été séparées en autant de questionnaires. Il y a 48 clips par questionnaire, et donc 48 questions par questionnaire, correspondant aux quatre versions de 12 extraits de la pièce. Au total, notre enquête porte donc sur 36 moments de la pièce interprétés chacun quatre fois. Voici donc les questionnaires définitifs dans leur format Power

Point, avec les clips vidéo : QCM1²²⁶, QCM2²²⁷, QCM3²²⁸. Voici le texte des questions et des choix de réponses, sans les clips vidéo : QCM1²²⁹, QCM2²³⁰, QCM3²³¹.

Population sondée

Les groupes sondés étaient des classes d'étudiants et d'étudiantes de la fin du secondaire (environ 120 personnes), du collégial (environ 200 personnes) et du baccalauréat (environ 20 personnes). Les groupes du secondaire et du collégial proviennent du collège Jean-de-Brébeuf, une institution privée montréalaise dont la langue d'enseignement est le français, mais dont les effectifs comptent une importante proportion d'étudiants et d'étudiantes dont la langue maternelle n'est pas le français ; tous maîtrisent cependant le français. Au baccalauréat, nous avons sondé une classe d'études françaises de M. Dupriez. Ces groupes ne représentent pas un échantillon aléatoire d'une population plus vaste, mais leur composition est assez homogène pour donner une indication de ce que peuvent penser les jeunes personnes éduquées des classes moyennes et aisées de la région de Montréal.

Au total, 368 répondants ont participé à la recherche, soit 131 personnes pour le premier questionnaire, 110 pour le second et 127 pour le troisième. Ces nombres, qui peuvent sembler élevés, répondent aux exigences de la méthode statistique utilisée, laquelle requiert des lots d'une centaine de réponses pour une centaine de questions. Parmi les répondants, 262 ont déclaré avoir le français du Québec comme langue maternelle (dont 94 ont répondu au premier questionnaire, 78 au second et 90 au troisième), 20 un français de France ; 13 un français d'ailleurs, 9 l'anglais et 57 une autre langue. Les effectifs de ces sous-groupes n'ont pas suffi à l'établissement de statistiques pertinentes, en conséquence de quoi un groupe plus vaste a été créé

²²⁶ Signet interne vers le document qcm01.ppt en format Power Point 98.

²²⁷ Signet interne vers le document qcm02.ppt en format Power Point 98.

²²⁸ Signet interne vers le document qcm03.ppt en format Power Point 98.

²²⁹ Signet interne vers le document QCMtx.doc, à la page du premier questionnaire.

²³⁰ Signet interne vers le document QCMtx.doc, à la page du second questionnaire.

²³¹ Signet interne vers le document QCMtx.doc, à la page du troisième questionnaire.

artificiellement : il réunit les 99 personnes²³² dont la langue maternelle n'est pas le français du Québec.

Si l'on calcule que 368 personnes ont répondu chacune à 48 questions formées de quatre choix de réponse, à quoi s'ajoutent les possibilités de rejet et d'abstention, on obtient une grille de 105 984 cases dont la valeur peut être positive ou nulle. Telle est la matrice des données brutes de notre enquête : Transcription booléenne de toutes les feuilles-réponses du sondage, au format Excel²³³.

²³² Soit 37 au premier questionnaire, 32 au second et 30 au troisième.

²³³ Signet interne vers le document REPON.XCL.

Variables statistiques pour l'analyse des résultats du sondage

Les réponses très populaires

À la dernière scène du dernier acte, Cyrano, blessé mortellement, trouve encore la force de s'intéresser au sort de Ragueneau, le vieil ami qui fut jadis "pâtissier des poètes" :

CYRANO

Ragueneau, ne pleure pas si fort !...

Il lui tend la main.

Qu'est-ce que tu deviens, maintenant, mon confrère ?

RAGUENEAU, *à travers ses larmes*

Je suis moucheur de... de... chandelles, chez Molière.

CYRANO

Molière !

RAGUENEAU

Mais je veux le quitter, dès demain ;

Oui, je suis indigné !... Hier, on jouait Scapin,

Et j'ai vu qu'il vous a pris une scène !

LE BRET

Entière !

RAGUENEAU

Oui, Monsieur, le fameux : "Que diable allait-il faire ?..."

LE BRET, *furieux*

Molière te l'a pris !

CYRANO

Chut ! chut ! Il a bien fait !...

À Ragueneau.

La scène, n'est-ce pas, produit beaucoup d'effet ?

RAGUENEAU, *sanglotant*

Ah ! Monsieur, on riait ! on riait !

CYRANO

Oui, ma vie

Ce fut d'être celui qui souffle -- et qu'on oublie !

"Oui, ma vie, dit Cyrano, ce fut d'être celui qui souffle — et qu'on oublie !" À l'heure de ce bilan mélodramatique, le héros ne pense pas seulement au plagiat

fameux qui indigné Ragueneau et rend LeBret furieux : surtout, il songe au discours amoureux jadis adressé à Roxane, et c'est donc vers elle qu'il se tourne ensuite pour dire :

À Roxane.

Vous souvient-il du soir où Christian vous parla
 Sous le balcon ? Eh bien toute ma vie est là
 Pendant que je restais en bas, dans l'ombre noire,
 D'autres montaient cueillir le baiser de la gloire !
 C'est justice, et j'approuve au seuil de mon tombeau
 Molière a du génie et Christian était beau !

En reconnaissant ensemble dans un seul acquiescement le génie de Molière et la beauté de Christian, l'usurpation d'un baiser et celui d'une page de théâtre, Cyrano se compose devant la mort un panache douloureux, amoureux, qui mêle la fierté à l'abnégation et la sagesse à l'amertume. Cette attitude, ce "panache", Cyrano s'y retrouve soi-même comme en une vocation tragique et souterraine donnant sens à la vie qu'il achève. Or la correspondance profonde par laquelle les deux événements en question peuvent servir de métaphore à son existence entière gonfle d'importance un mot prononcé quelques lignes plus haut et qui pourrait autrement sembler anecdotique : le nom de Molière, dit avec exclamation par Cyrano en réaction à la réponse de Ragueneau. En effet, l'opinion que Cyrano se forme de Molière, l'état d'esprit dans lequel le dispose *a priori* l'idée de Molière, voilà ce qui constitue la toile de fond sur laquelle apparaît ensuite, en relief, la correspondance dont il est ici question.

Sachant l'intérêt de cet état d'esprit, posons donc maintenant la question phonostylistique corollaire : de quelle manière le comédien doit-il prononcer le mot "Molière" lorsque son personnage réagit à la réponse de Ragueneau ? Avec envie, admiration, enthousiasme, étonnement, incrédulité, ironie, condescendance, mépris, indifférence ? Comme rien dans la pièce ne nous permet de supposer que Cyrano ait déjà eu vent du plagiat de Molière, le mépris est peu probable, quoique possible. Comme il a toujours entretenu des relations cordiales avec Ragueneau, la condescendance, l'ironie et l'indifférence risqueraient de le blesser inutilement — mais il est si fier... Qu'il l'envie d'être moucheur de chandelles serait surprenant, et l'emploi est en soi assez humble pour demeurer vraisemblable, n'étonner personne.

Sera-t-il admiratif devant le nom de Molière, ou enthousiaste, pour redonner courage à son ami ? Peut-être, cependant ces attitudes franchement positives feraient contraste avec l'état d'âme sombre et ambigu qui caractérise les lignes suivantes. D'autre part, comme on l'apprend par exemple dans la tirade des "Non, merci !", Cyrano est un critique sévère qui abhorre les courtisannies : or si Molière les a ridiculisées à l'occasion dans ses pièces, il n'en a pas moins vécu personnellement à la cour de Louis XIV. Convient-il d'aller si loin et de se demander ce qu'en pense maintenant Cyrano ? Et comment moduler ce sentiment pour le coordonner ensuite à l'idée qu'il se fait de Christian ? Il y a là dans la pièce un espace de liberté capital que nos quatre comédiens ont informé comme suit :

Belmondo²³⁴
Depardieu²³⁵
Lebeau²³⁶
Nadon²³⁷

Admiration, surprise, mélancolie et dérision ont été les quatre réponses proposées par le questionnaire à choix multiples, chacune correspondant selon nous, et selon les informateurs rencontrés individuellement, à l'une des prolations en particulier. Lors du sondage, une majorité de répondants a confirmé nos intuitions : pour eux, Belmondo signifie de *l'admiration* (à 53 %) ²³⁸, Depardieu de la *mélancolie* (à 82 %), Lebeau de la *dérision* (à 72 %) ²³⁹ et Nadon de la *surprise* (à 51 %) ²⁴⁰. De tous les quatre, Depardieu et Lebeau génèrent le plus d'unanimité : arrêtons-nous un instant à leurs prolations.

Lorsque Depardieu²⁴¹, après une pause perceptible, commence à prononcer lentement le mot "Molière", la caméra nous le montre de profil, regardant en direction de Ragueneau puis, vers le début du son [jE], on le voit hausser tout le visage, et les sourcils, pour finalement pencher le front, baisser les yeux vers le sol et

²³⁴ Signet interne vers le clip [BMOLI.mov](#).

²³⁵ Signet interne vers le clip [DMOLI.mov](#).

²³⁶ Signet interne vers le clip [LMOLI.mov](#).

²³⁷ Signet interne vers le clip [GMOLI.mov](#).

²³⁸ Ces pourcentages concernent l'ensemble des sous-groupes confondus. D'autre part, 38% l'ont trouvé *surpris*.

²³⁹ Et 20 % ont trouvé de la *mélancolie*.

²⁴⁰ Et 20 % ont trouvé de la *dérision*.

se détourner sensiblement de son interlocuteur. Ce faisant, Depardieu adopte une courbe intonative qu'on pourrait dire parallèle à la motion de son visage, car non seulement une proéminence audible affecte-t-elle (bien normalement) la voyelle [E], mais de plus la fin du mot s'allonge en s'abaissant lentement pour signifier ce que nous désignerions comme une continuité introspective et solitaire, comme un désir de suivre ce mot, d'en laisser l'idée séduire l'attention, mais sans prier l'interlocuteur d'intervenir, ni même lui faire attendre qu'une proposition plus conclusive ne surgisse de cette amorce de rêverie. Le sens du mot "Molière" devient alors [je pense à Molière], ce qui présuppose que cette réflexion éveille un certain intérêt chez Cyrano, un intérêt que l'on peut présumer momentanément supérieur aux enjeux déjà thématiques par la conversation.

Spectrogramme de "Molière", Depardieu:



Figure 17, Spectrogramme de "Molière", Depardieu

Devenu témoin, accompagnateur passif, Ragueneau, cette fois, ne reçoit pas le relais de la conversation ; alors il se tait auprès de son ami, dont le visage penche et se détourne, dont la voix s'éloigne pour s'intérioriser. D'autre part, la présence d'un certain souffle dans cette voix, d'une surabondance de l'air expiré pour dire "Molière", apparente la prolation au phonostyle du soupir. Il en résulte un effet de détente, voire de fatigue, auquel contribue aussi une prononciation peu tonique des trois consonnes de ce mot. On comprend que le choix *mélancolie* ait convaincu tant

²⁴¹ Signet interne vers le clip [DMOLI.mov](#).

de gens : en effet, parmi les quatre possibilités, seule la mélancolie était compatible avec ce retour sur soi, avec cette expiration pensive et avec cette détente générale. Dans l'éventail des mélancolies imaginables, précisons qu'il s'agit peu probablement d'une mélancolie anxieuse ou dépressive, mais d'une mélancolie paisible, rêveuse.

Cette prolation donne à croire qu'une réflexion véritable se déroule dans le moment, comme si tout n'avait pas été dit, encore, sur le compte de Molière. L'instant d'après, l'association avec Christian pourra lui venir sur le vif, en continuité avec cet état d'âme pensif, oublieux des implications pratiques qu'aurait pu connoter l'emploi du "moucheur de chandelle". Puis, lorsqu'il dira "c'est juste", ce Cyrano pourra le penser sans ironie, car il ne fanfaronne pas.

Pierre Lebeau²⁴², chez qui 72 % des répondants ont identifié de la *dérision*, inspire pour sa part un commentaire fort différent. Dès la première écoute, on sait que son personnage connaît Molière, qu'il possède sur lui un avis déjà assez précis, plutôt négatif. Comme il attend un bref moment avant de répondre à Ragueneau, nous pouvons supposer qu'une gestuelle invisible dans notre clip meuble cette pause, et donc que certaines informations nous manquent, mais le rythme qui en résulte donne à la réplique une allure posée, compatible avec la réflexion, et avec le jeu de l'agonie dont le crescendo commence dès ces échanges. D'ailleurs, 20 % des répondants ont opté, non pour *dérision*, mais pour *mélancolie*, ce qui s'explique en partie par ce rythme lent, et en partie par une mélodie grave et descendante. Ce personnage est cependant moins songeur que celui de Depardieu, moins isolé aussi, et cela parce que son intonation communique une idée de Molière : en connotant, même vaguement, un sentiment plutôt négatif à l'égard de Molière, ce Cyrano occupe efficacement son tour de parole au sein d'un dialogue qui continue comme tel. En conséquence, l'apport sémantique dû à l'intonation doit aussi être analysé en regard de son impact probable sur l'interlocuteur. Ainsi, Ragueneau ayant d'abord parlé de Molière, et en des termes ne nous permettant pas de savoir ce qu'il en pense, l'intonation dépréciative de Cyrano risque de l'éclabousser indirectement car il se

²⁴² Signet interne vers le clip [LMOLI.moy](#).

peut (encore) que Ragueneau prenne le parti de son nouveau patron. Bien sûr, la suite du dialogue révèle que Ragueneau l'estime médiocrement, mais le comédien jouant Cyrano ne peut déjà compter sur cette information lorsqu'il dit "Molière". Vu sous cet angle, le Cyrano de Lebeau est donc un personnage qui laisse entendre ce qu'il pense, même au risque de froisser un ami.

La *mélancolie* pour Depardieu et la *dérision* pour Lebeau ont satisfait de forts pourcentages de répondants, phénomène assez fréquent dans le sondage puisque, dans l'ensemble, plus d'une question sur trois²⁴³ laisse converger une majorité de répondants vers le même choix de réponse. Dans ces cas assez évidents, il est généralement possible d'identifier dans le vidéo-clip les différents stylèmes ayant convaincu tant de gens, puis de déployer sur ces bases une analyse suffisamment assurée.

Les réponses moins populaires

Les réponses que nous venons de voir ont généré de hauts pourcentages de répondants. Toutefois, les réponses font rarement l'unanimité parfaite²⁴⁴, et les choix faits par une minorité de répondants — une minorité parfois considérable —, peuvent aussi faire avancer la réflexion.

Par exemple, lorsque Belmondo²⁴⁵ dit "Molière", la plupart des répondants le trouvent *admiratif*, mais une petite minorité nous surprend tout à fait : ils entendent ici de la *dérision*. Devant ce visage qui s'illumine, cette voyelle qui s'ouvre et cette note qui monte, la connotation admirative ne fait pourtant aucun doute, du moins en surface. S'il y a de la *dérision* dans le jeu de Belmondo, il faut donc la chercher en dessous de l'admiration, comme une vérité voilée par cette attitude qu'il faudrait alors qualifier de feinte ou d'ironique. Or quels seraient les marqueurs de cette ironie, les signaux phares avertissant l'interlocuteur (et le spectateur) de ce que Cyrano se moque en fait de Molière ? Nous en verrions deux : l'hyperbole de l'intonation admirative, rendant celle-ci moins vraisemblable, et le mouvement des doigts sur

²⁴³ Soit 52 questions sur 144, tous les répondants étant confondus.

²⁴⁴ Dans l'ensemble, une seule réponse a recueilli plus de 90% des voix.

l'appuie-bras du fauteuil, un mouvement bref, de faible amplitude, qui jure avec l'enthousiasme généreux du visage et de l'intonation, et qui pourrait donner à croire que la vraie pensée de Cyrano s'éloigne de ses paroles. S'agit-il d'une surinterprétation ? Les quelques sceptiques qui ne font pas confiance à la candeur du personnage pourraient-ils avoir tort ? Ou bien sont-ils les seuls à voir clair dans le jeu de Belmondo, un jeu subtil qui échapperait donc à la majorité des spectateurs ? Avant de répondre, il nous faut examiner les prémisses théoriques qui sous-tendent une telle question, posée dans le contexte méthodologique qui est le nôtre.

Des feuilles-réponses qui se ressemblent

Dans l'expérience commune, un questionnaire à choix multiples permettant de trier les bonnes et les mauvaises réponses, c'est un "examen" ou un "test". Celui qui le compose, souvent un professeur, connaît en principe toutes les bonnes réponses, et s'il arrive par malheur qu'une vaste majorité de répondants échoue à une question particulière, on met alors en cause la forme de son libellé ou son niveau de difficulté. Nos questions à choix multiples n'ont pas été pensées dans cet esprit : plutôt que d'un test, il vaut mieux parler ici d'un sondage car, si nos questions incluent toujours un choix de réponse pressenti comme étant plus convaincant — le "bon" choix probable, selon nous —, les trois autres distracteurs présentent des hypothèses relativement plausibles, et c'est justement le doute où nous laissent ces formulations qui nous pousse à demander conseil aux répondants. Dans ce contexte, la décision d'opter pour l'un ou l'autre des distracteurs ne saurait être validée à partir de critères de vérité connus d'avance.

On peut cependant avancer ceci : à l'intérieur d'un certain groupe, seules les personnes qui répondent aux questions en appliquant des critères²⁴⁵ relativement semblables et constants sont susceptibles de composer, question après question, des feuilles-réponses aux profils statistiquement comparables. Sans cette cause nécessaire, il ne peut pas y avoir de ressemblances statistiquement significatives

²⁴⁵ Signet interne vers le clip [BMOLI.mov](#).

²⁴⁶ Que ces critères soient conscients ou inconscients, qu'il s'agisse de d'aperceptions, de raisonnements, de compétences, de règles, de théories, d'attitudes, d'aptitudes, de préjugés...

entre plusieurs feuilles-réponses. Mais si l'on peut démontrer que de tels profils existent, et nous le pouvons, alors il faut admettre que ces échos entre répondants manifestent une compréhension des faits qui distingue ces personnes. La question se pose alors de savoir quelle est cette "cause", quelle est cette "compréhension" et, pour l'instant, il faut avouer que nous en savons fort peu de choses : elle est ce que des gens partagent et que d'autres ignorent ; ce qui réunit leurs voix au-dessus de la foule ; ce que certains maîtrisent quand les autres laissent le hasard les dominer ; c'est ce qui transcende plusieurs questions, durablement ; c'est ce dont on peut dire quelque chose, quand du hasard il n'y a rien à dire ; c'est aussi ce que l'on peut rêver d'enseigner... Disons alors que, pour ce groupe, c'est la vérité.

Évaluer la justesse des réponses

À partir de ce raisonnement, la docimologie contemporaine permet au chercheur de découvrir *a posteriori* la grille de correction de tout questionnaire administré à un nombre suffisant de personnes. L'autorité de cette grille émane directement du groupe, comme en démocratie, mais cette fois elle provient à coup sûr de la fraction de la population qui entend (et qui s'entend sur) le problème, et non d'une majorité plus ou moins hésitante, ni d'une aristocratie plus ou moins réactionnaire. Bien sûr, on obtient une grille qui décrit ce que le groupe pense du questionnaire, collectivement — pas nécessairement ce que son concepteur croyait y avoir mis — et cette grille est appelée à changer selon les groupes, ou dans le temps : les avantages sont importants. La teneur des critères partagés par les répondants demeure toutefois une inconnue : la méthode nous indique les réponses élues par les personnes les plus habiles en regard de ces critères, leurs "bonnes" réponses, mais sans pouvoir expliciter ces critères en eux-mêmes.

Différentes approches mathématiques permettent de formaliser le problème que nous venons de décrire. La compagnie Ecosystematica, en collaboration avec le Cours Autodidactique de Français Écrit (CAFÉ) du professeur Bernard Dupriez, a fondé sur la théorie des "logits" la conception d'un programme informatique qui

automatise la correction des questionnaires à choix multiples²⁴⁷. Sans entrer dans le détail des formules employées par ce programme nommé ANADIST, disons que le principe général de la méthode consiste à ordonner d'abord les feuilles-réponses selon leur conformité à une première grille de "bonnes" réponses hypothétique, puis à modifier cette grille par des itérations visant à diminuer pour chaque question l'écart-type entre les résultats d'un maximum de répondants.

Expliquons cela par un exemple fictif s'éloignant un peu de la phonostylistique. Supposons un questionnaire portant sur l'orthographe des noms communs. Un début d'analyse effectuée à l'aide d'une grille provisoire fournie par le professeur a permis d'attribuer une note à chaque répondant, et donc d'identifier le sous-groupe des personnes qui répondent toujours ensemble, d'un commun accord : ce sont probablement les plus forts. Mais une question portant sur le mot "clé" fait problème, car deux des meilleurs répondants ont choisi de l'épeler "clef", alors que les douze autres membres du peloton de tête ont tous choisi l'orthographe moderne. Qui a raison ? Si le groupe est entièrement constitué d'écrivains nés avant 1930, il se peut que la norme parmi eux soit demeurée "clef", réponse qu'un groupe de jeunes étudiants donnerait pour un archaïsme. Il faut alors mettre en doute la grille de correction initiale et vérifier si la présence de ces deux répondants forts mais archaïsants n'aurait pas, en d'autres occasions, fait pencher la balance vers des choix de réponses litigieux.

En seconde analyse, on remarque qu'une question portant sur "évènement" divisait justement les quatorze meilleurs en deux sous-groupes : six d'entre eux optaient pour "évènement" alors que les huit autres choisissaient "événement". Le poids de ces huit forts semblait indiquer que, pour ce groupe, la bonne réponse demandait deux accents aigus, mais si l'on considère que deux d'entre ces huit répondants sont trop archaïsants pour le groupe, on doit peut-être considérer

²⁴⁷ Une explication exhaustive de cette méthode peut être trouvée dans DUPRIEZ, Bernard, *Orbes : une mesure pour le français*, CILF, 212 p., à paraître. Voir aussi CONNOLLY, Guy, Norman MOLHANT et Bernard DUPRIEZ, "Et des cheminements individualisés du cours CAFÉ" dans *L'acquisition individuelle d'une compétence collective*, Document du Colloque CAFÉ, VIIe congrès mondial d'éducation comparée, Université de Montréal, 27 juin 1989, Chapitre VI, "Problèmes de docimologie".

"évènement" comme la bonne réponse véritable de ce groupe. Si la seconde analyse révèle plusieurs cas semblables, les deux répondants ayant opté pour "clef" sortiront peut-être du peloton de tête, où l'on acceptera désormais deux nouveaux candidats qui en faisaient presque partie, et dont l'inclusion permet de constituer un peloton plus serré, c'est-à-dire dont les réponses se ressemblent encore plus souvent. Le programme ANADIST effectue successivement jusqu'à 89 de ces analyses, stabilisant peu à peu à chaque itération la liste des bonnes réponses, et ordonnant du coup les répondants selon leur force relative. L'expérience a démontré que le résultat final ne dépend plus de la grille provisoire servant à la première analyse, et que l'on peut aussi faire démarrer le premier cycle à l'aide d'une grille aléatoire.

Cette méthode à la fois démocratique et élitiste requiert un nombre de répondants important, car les calculs ne deviennent statistiquement valides qu'à partir d'une grille d'environ cent par cent, soit cent personnes répondant à autant de questions. Cependant, à l'intérieur de cette grille, certains choix de réponses peuvent être désignés comme les meilleurs même si seule une très mince minorité de répondants les a effectivement faits. Les phénomènes étudiés peuvent donc atteindre une subtilité, une difficulté que des sondages traditionnels, obnubilés par l'attention accordée aux choix majoritaires, n'arriveraient jamais à décrire à moins d'impliquer un nombre faramineux de répondants²⁴⁸.

Grâce à l'aide de l'équipe du CAFÉ, et de M. Marc Roy en particulier, les données du sondage ont été saisies et compilées par ce programme. Dans la prochaine section, nous allons expliquer le sens des différentes statistiques produites.

²⁴⁸ Par exemple, Pierre Léon explique : "Pour l'étude phonétique, on a éliminé tous les énoncés pour lesquels l'accord était inférieur à 70% des auditeurs. Les traits acoustiques observés n'avaient donc qu'une pertinence relative. Mais 70% représentent tout de même une bonne approximation. Certaines marques reconnues à un haut degré peuvent être envisagées comme le *phonostylème* d'un effet particulier. Il en est ainsi de la montée mélodique brusque, reconnue à 80% comme marque de la coquetterie. Cela ne veut pas dire qu'il n'y ait qu'une seule marque pertinente de la coquetterie." (*Précis de phonostylistique*, p. 98). Notre démarche mène à des pourcentages fort différents : au terme de l'analyse statistique, nous découvrons en effet que les réponses identifiées comme les meilleures n'attirent en moyenne que 23 % des effectifs, soit guère plus de 28 personnes à chaque fois — mais il ne faut pas perdre de vue qu'il s'agit toujours des 28 meilleurs de chaque groupe, ce qui nous assure de la valeur de leur opinion.

Le niveau des questions

Le niveau d'un choix de réponse

Nous nous demandions plus haut si le fait de voir de la dérision dans le "Molière" de Belmondo était la conséquence d'une grande perspicacité ou d'une simple surinterprétation. Nous sommes maintenant en mesure de répondre, du moins en fonction du groupe de nos répondants : selon ANADIST, les 5 % qui ont opté pour la dérision sont en moyenne plus faibles que ceux qui ont trouvé de la surprise. Il s'agirait donc d'une erreur. Ces gens, dont l'habitude n'est pas d'effectuer ensemble les mêmes choix, se "rencontrent" donc ici, autour de la dérision, pratiquement par hasard. Si l'hypothèse d'une ironie subtile s'était avérée juste, ces personnes auraient manifesté ailleurs une perspicacité équivalente et se seraient rencontrées en d'autres occasions, mais tel n'est pas le cas.

Pour saisir la véritable signification des notions de "force" et de "faiblesse" que notre explication a fait intervenir, il faut encore comprendre un certain nombre de variables mesurées par le traitement statistique des réponses. Le **niveau** d'un choix de réponse en est une des plus intéressantes puisqu'il permet d'évaluer la difficulté d'une question posée. Cette mesure est fondée sur l'ordonnancement des feuilles-réponses : comme chaque répondant s'est mérité un rang centile le situant dans son groupe, il est possible de calculer la probabilité qu'un répondant d'un certain rang centile choisisse ou non une réponse particulière. Par exemple, il est fort peu probable qu'un répondant se classant dans les derniers 30 % du groupe choisisse une bonne réponse que seuls les premiers 10 % du groupe sont parvenus à découvrir. S'il l'adopte, ce sera par hasard, en hésitant, ce qui se traduit par une faible probabilité²⁴⁹. Dans nos calculs, le niveau d'un choix de réponse est fixé au rang centile au-delà duquel un répondant a plus de 50 % de chances d'effectuer ce choix. Précisons toutefois que, en pratique, ANADIST ne manipule pas des données exprimées en termes de centiles mais en nombre d'écart-types par rapport à la moyenne des résultats. Ainsi, une question difficile pourrait être de niveau "+1.3", ce qui signifie

²⁴⁹ Car on ne peut tirer à pile ou face lorsque l'on répond à des QCM à quatre choix de réponses, plus le rejet et l'abstention : il faut dans ce cas un dé à six faces pour simuler le hasard !

que seuls les répondants dont la moyenne des résultats est située au-delà de 1.3 écart-type de la moyenne du groupe ont plus de 50 % des chances d'en trouver la réponse. Dans l'exemple de Belmondo, la "bonne" réponse était de niveau - 0.18, alors que le choix "dérision" était de niveau - 0.65.

Différents niveaux selon différents sous-groupes

La population sondée s'est avérée assez nombreuse pour que l'on tente des comparaisons entre certains sous-groupes de répondants, particulièrement entre les personnes de langue maternelle française du Québec²⁵⁰ et celles qui se réclament d'une autre langue ou d'un français d'une autre provenance. En traitant séparément les données de chaque sous-groupe, nous avons obtenu deux nouvelles listes de "bonnes" réponses, un nouveau classement pour chaque répondant, et quelques surprises, dont l'une concerne même l'exemple précédent. En effet, nous avons vu plus haut que les rares personnes trouvant de la *dérision* dans le Cyrano de Belmondo lorsqu'il dit "Molière" sont dans l'erreur en regard du reste du groupe. Or le groupe dont il était question réunissait tous les répondants, mais lorsqu'on isole les Québécois, la bonne réponse à cette question n'est plus la même, car les meilleurs éléments du groupe (ils sont cependant très peu nombreux : 2 %) choisissent de rejeter la question, et nous ne saurons jamais pourquoi. Puis, immédiatement après eux, une petite masse de 4 % de répondants particulièrement forts s'entendent pour choisir *dérision* comme la deuxième meilleure réponse de ce groupe. Qui sont ces gens ?

Lorsque les réponses de ces curieux 4 % étaient corrigées parmi l'ensemble des répondants, ils obtenaient généralement de très bonnes notes (situées en moyenne à 3,1 écarts-types de la moyenne). Mais lorsque nous avons traité les mêmes feuilles dans le lot restreint des seuls Québécois, alors leurs résultats moyens ont effectué un bond surprenant de plus de 4 écarts-types. Face à l'ancienne moyenne, ils étaient déjà

²⁵⁰ N.B. Pour alléger le texte, et sans aucune arrière-pensée, nous désignons désormais par "Québécois" le sous-groupe de ceux qui ont reconnu le français du Québec comme langue maternelle, et "non-Québécois", ou Autres, l'ensemble de ceux qui n'ont pas choisi cette catégorie.

forts : ils sont maintenant les meilleurs, et de beaucoup²⁵¹. Paradoxalement, les 7 % de non-Québécois qui avaient eux aussi choisi la dérision ont vu leur niveau descendre en moyenne de 4,6 écarts-types lorsque nous avons corrigé leurs feuilles réponses dans un lot excluant les Québécois. Pour les non-Québécois, c'est donc une erreur que d'entendre ici de la dérision, alors que pour les Québécois, en trouver serait plutôt le signe d'une bonne intelligence du phénomène. Les Québécois ont-ils l'âme plus tordue ? Font-ils moins confiance au Cyrano de Belmondo ? Ont-ils d'autres manières d'exprimer et de comprendre l'admiration ? Notre analyse tentera plus loin de répondre à de telles questions, mais il nous faut d'abord finir d'expliquer certaines précieuses variables fournies par ANADIST : l'indice alpha de Cronbach et la discriminance.

L'indice de Cronbach

Explication de l'indice "alpha" de Cronbach

L'indice "alpha" de Cronbach est un outil statistique indiquant le niveau de cohésion interne d'un groupe ou d'un sous-groupe en relation avec un questionnaire particulier. Typiquement, un indice de Cronbach élevé révèle une bonne convenance entre le questionnaire et les habiletés du groupe. Pour l'atteindre, il faut que les mêmes personnes s'en sortent avec brio question après question ; que les répondants moyens résolvent communément les questions faciles mais plus rarement les questions difficiles ; que les répondants les plus faibles dispersent leurs réponses sans que l'on puisse déceler entre elles aucune corrélation significative.

La clé de correction du questionnaire fournie par ANADIST après ses itérations est celle qui maximise l'indice de Cronbach, et c'est donc celle qui permet le mieux de classer les répondants selon leur habileté relative — et donc les questions selon leur niveau respectif.

²⁵¹ Le coefficient de corrélation entre la série des moyennes des notes d'étudiants corrigés ensemble et la série des moyennes des notes d'étudiants corrigés en deux sous-groupes est de 0.749: corrélation, certes, mais assez souple tout de même.

La valeur théorique maximale de l'indice de Cronbach est de 1.00, et l'on considère que sous 0.50, les résultats sont difficilement utilisables. De manière générale, la faiblesse d'un indice de Cronbach peut avoir plusieurs causes. Bernard Dupriez explique ainsi les causes possibles de la distorsion dans une matrice de réponses :

Naturellement, il existe quantité de causes de distorsions : le "guessing"²⁵² par exemple c'est-à-dire le fait que ceux qui ne savent pas quoi répondre osent prendre le risque de se tromper, et courir leur chance plutôt que de s'abstenir ; mais aussi le peu de validité de certains distracteurs, les choix offerts ne convenant pas toujours à des sous-groupes délimités par leurs compétence spécifique ; et encore l'hétérogénéité possible du groupe, dans lequel tous les niveaux de compétence ne sont pas nécessairement représentés. [...] En pratique, en dessous de 0.50, ou on s'est trompé de grille de correction, ou bien le groupe est composé de sous-groupes hétéroclites, ou bien le questionnaire mesure des choses trop différentes les unes des autres²⁵³.

Discussion des Cronbach obtenus

Les indices de Cronbach obtenus par notre enquête se sont avérés généralement satisfaisants, comme en témoignent ces deux tableaux :

Indices de Cronbach

<u>Groupe</u>	<u>Questionnaire 1</u>	<u>Questionnaire 2</u>	<u>Questionnaire 3</u>
Québécois	0,75	0,74	0,62
Non-Québécois	0,80	0,86	0,83
Tous	0,64	0,65	0,56

Tableau 4, Indices de Cronbach

<u>Groupe</u>	<u>Moyenne des Cronbach des 3 questionnaires</u>
Québécois	0,70
Non-Québécois	0,83
Tous	0,62

Tableau 5, Moyennes des Cronbach par questionnaire

Dans l'ensemble de notre recherche, un seul indice avoisine, mais sans l'atteindre, la limite minimale de 0.5, soit celui du troisième questionnaire corrigé par

²⁵² Terme technique, le plus souvent non traduit. D. Leclerc distingue habilement réponse "au hasard" et réponse **devinée**. (Note de Bernard Dupriez).

l'ensemble des répondants, qui est de 0.56. Les moyennes de 0.7 pour les Québécois et de 0.83 pour les Non-Québécois valident amplement les données liées à ces deux sous-groupes.

On remarque dans ces tableaux que l'indice de Cronbach est toujours plus élevé dans les groupes des Non-Québécois que dans ceux des Québécois, et qu'il dépasse dans ces derniers celui de l'ensemble des répondants. D'autre part, le questionnaire provoquant la meilleure cohésion chez les Québécois, le premier, est aussi celui où les Non-Québécois obtiennent leur plus faible Cronbach ; et le troisième questionnaire provoque le plus faible Cronbach de toute notre recherche lorsque l'on confond tous les répondants, mais aussi la plus forte différence lorsque l'on corrige à part le groupe des Non-Québécois. La découverte de ces différences a fortement orienté la suite de notre recherche car elles démontrent la présence de deux sous-groupes distincts mais séparément homogènes : à partir d'ici, la comparaison de quatre performances s'est donc établie sous l'éclairage différentiel de deux "pensées" aux "cohérences" internes tout à fait pertinentes, quoique inégales. Dès maintenant, nous savons avec certitude que les comédiens ont joué leur rôle de manière différente *et* que les différents publics les ont appréciés avec des regards significativement divergents. Déjà, cette constatation peut donner l'intuition d'un vaste tableau de quatre colonnes (les comédiens) et de deux lignes (les sous-groupes). Nous retiendrons cette hypothèse durant une partie de l'exposé.

La discriminance d'un choix de réponse

La discriminance d'un choix de réponse est un indice qui mesure la capacité d'un choix de réponse particulier à servir de frontière entre deux strates d'habiletés. Idéalement, un choix de réponse parfaitement discriminant ne serait le fait que de ceux qui en comprennent le sens, mais il serait boudé de tous ceux qui n'en comprennent pas le sens. Inversement, un choix de réponse peu discriminant sera privilégié par une proportion semblable de répondants forts et faibles, sans que ceux qui l'évitent n'appartiennent clairement à un niveau d'habileté identifiable.

²⁵³ DUPRIEZ, Bernard, *Orbes : une mesure pour le français*, CILF, à paraître, p. 8.

Techniquement, notre mesure de la discriminance provient de l'analyse d'un graphique fourni par ANADIST où l'abscisse représente l'habileté des personnes (en écarts-types à la moyenne) et l'ordonnée, la probabilité qu'un répondant effectue le choix de réponse visé (probabilité exprimée par une fraction à deux décimales). Voici le schéma de l'un de ces graphiques :

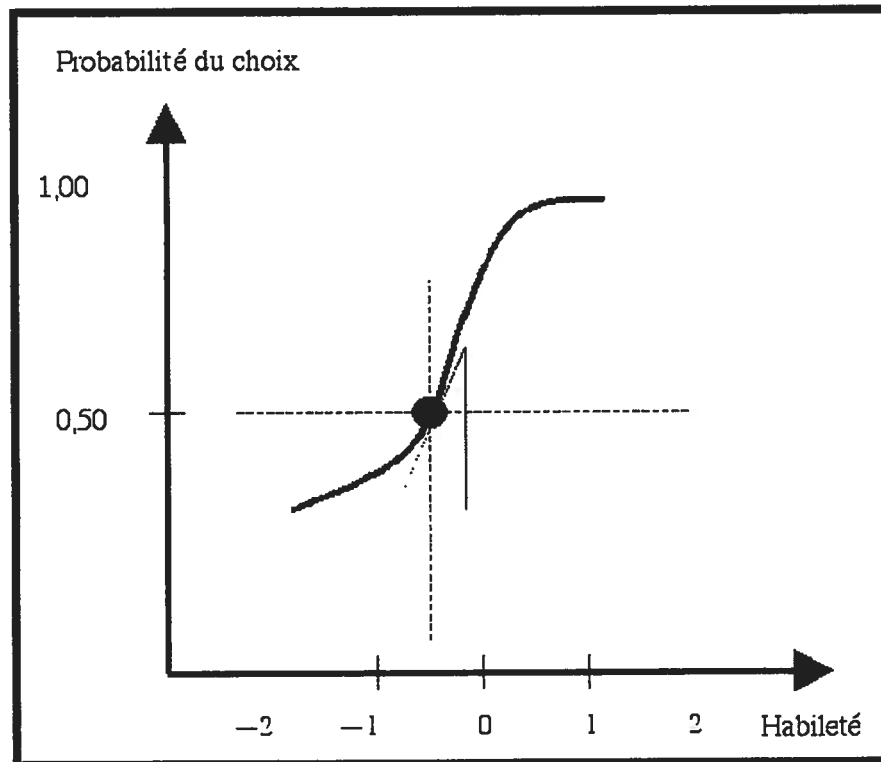


Figure 18, Mesure de la discriminance

La courbe bleue représente ici un certain choix de réponse, par exemple "dérision" dans une question à choix multiple portant sur un extrait de Cyrano. Selon ce graphique, il y a 50 % de probabilité que ce choix de réponse soit préféré aux distracteurs proposés par un répondant dont l'habileté moyenne dans l'ensemble du questionnaire est située à -0.5 écart-type de la moyenne du groupe. Comme nous l'avons expliqué plus haut, le niveau de cette question est donc fixé à -0.5. C'est la mesure de la pente de la courbe en ce point²⁵⁴ qui constitue pour nous l'indice de discriminance de ce choix de réponse.

²⁵⁴ Soit le rapport de la différence des habiletés à la différence des probabilités, au point (-0.5, 0.5).

Si l'on admet l'hypothèse d'une population des répondants distribuée normalement le long de l'axe de l'habileté, on comprend qu'une pente raide à l'endroit où la probabilité est de 0,5 marque un seuil significatif entre les strates de répondants : à peine plus faibles, et les répondants sont sensiblement moins attirés par ce choix ; un peu plus forts, et ils l'adoptent presque à coup sûr. Inversement, une faible pente (une courbe plus horizontale en ce point) serait l'indice d'un choix de réponse caractérisant moins spécifiquement un intervalle d'habileté identifiable.

Dans notre sondage, les indices de discriminance varient de 0,52 à -0,11. La discriminance moyenne et la médiane ont la même valeur, soit 0,15.

Structures de la perception de l'intonation

Le lieu et la teneur des structures

Le chapitre précédent visait à expliquer les variables utilisées lors de l'analyse statistique du sondage. Ces outils en main, on peut maintenant tenter une véritable lecture de ce sondage, c'est-à-dire une analyse qui puisse accompagner notre propre écoute des prolations à l'étude. Or si les sondages traditionnels correspondent dès leur composition à la méthode d'analyse qui permettra d'en synthétiser les résultats sous une forme utile, on ne saurait en dire autant de notre enquête. En effet, lorsqu'une recherche porte sur un phénomène dont l'expérimentateur connaît déjà assez bien la structure, sur la grammaire par exemple, comme dans le cas des enquêtes du CAFÉ²⁵⁵, il est possible de supputer, parmi les distracteurs, ceux qui seront choisis par les meilleurs, ceux qui attireront les répondants moins aguerris et ceux qui ne pourront convenir qu'aux plus faibles du groupe. À la correction, les surprises demeurent possibles — c'est tout l'intérêt de la recherche — mais, dans l'ensemble, les questionnaires peuvent être conçus en vue de révéler des strates hypothétiques relativement probables. Dans la plupart des cas, des doutes subsistent quant à la réponse qui sera favorisée parmi les quatre distracteurs d'une question — c'est la **teneur** de la réponse — mais il est rarissime que l'on ignore vraiment tout de la règle visée par la question — ou, pour parler de manière plus générale, du **lieu** de la question. Dans notre cas, cependant, ce lieu est une inconnue aussi intéressante que la teneur des réponses. En effet, comme nous l'avons expliqué au chapitre "Préparation du sondage"²⁵⁶, chaque question provient d'une analyse par étapes toujours centrée sur le seul extrait qu'elle vise, sans qu'aucune attention consciente ne soit dirigée vers la parenté des questions entre elles : nous en aurions été bien incapable ! Partis à la pêche avec des appâts divers et nombreux, en remettant à plus tard tout effort de cartographie synthétique, nous voici aux prises avec des proies

²⁵⁵ Le Cours Autodidactique de Français Écrit, développé à l'Université de Montréal par Bernard Dupriez et son équipe. Voir la page WWW.CAFE.EDU.

²⁵⁶ Et plus particulièrement au paragraphe "Forme des questionnaires définitifs".

assez hétéroclites. Qu'en faire ? Chercherons-nous du côté des niveaux, des Cronbach et de la discriminance, ou ailleurs encore ? — telle est la première question.

Il en est une deuxième, encore plus fondamentale peut-être, liée au hiatus séparant les données chiffrées et les explicitations littéraires : à partir de quel moment doit-on quitter les premières pour aborder les secondes ? Un préjugé bien compréhensible nous pousserait à répondre : le plus tôt possible, et c'est en l'écoutant que nous exposerons d'abord une hypothèse de synthèse extrayant de la masse totale des questionnaires un certain nombre de choix de réponse particuliers, c'est-à-dire d'énoncés de choix de réponse, que des données statistiques comparables nous inclinent à rassembler. Les corrélations statistiques permettront-elles de réunir ainsi des énoncés aux affinités électives ? Nous le verrons, puis nous aborderons ensuite une synthèse différente, fondée sur le commentaire de données chiffrées, de moyennes, mais faisant intervenir une opération herméneutique supplémentaire générant alors de toutes nouvelles statistiques, plus intéressantes que les premières.

La similitude statistique des choix de réponse comme critère de synthèse des résultats

Peut-on extraire des questionnaires les choix de réponse provoquant, par exemple, une forte discriminance, puis en analyser les énoncés de manière à comprendre les idées, les vérités distinguant les strates de répondants ? Nous l'avons tenté, avec ce seul critère de la discriminance, puis en le croisant avec les autres facteurs déjà rencontrés, mais en vain. En effet, que l'on dresse la liste des choix de réponse dont la discriminance est la plus élevée ; ou que l'on ne retienne parmi ceux-ci que les choix correspondant à un niveau d'habileté spécifique ; ou que l'on se limite à ceux qui n'émanent que d'un seul questionnaire ; ou que l'on se restreigne aux choix ayant attiré une forte proportion de répondants, dans tous les cas, le résultat demeure le même : l'on n'obtient que des listes hétérogènes, passablement rebelles à toute analyse. Voici par exemple une liste de 27 choix de réponses²⁵⁷ qui

²⁵⁷ Signet interne vers le document HautA.RTF.

devaient bien partager quelque dénominateur commun puisqu'ils proviennent de questions portant sur le même comédien, Guy Nadon, et dont la discriminance était remarquablement élevée (plus de 0.2, quand la moyenne de la discriminance pour l'ensemble de la recherche est de 0.15). Or comment relier de manière signifiante autant d'éléments, et aussi épars ? Réponse, *impatience, effroi feint, bouffon, crainte, insolent, accusateur*, etc. À la lecture de cette liste, il devient évident que notre questionnaire n'a pas été composé de manière à prévoir des strates de niveaux d'habileté signifiantes.

À titre expérimental, extrayons tout de même les trois choix les plus discriminants de cette liste, qui sont : "impatience", "effroi feint" et "très bouffon". Notons d'abord le fait suivant : dans les trois cas, ces choix de réponse très discriminants ne sont pas ceux que le groupe a faits comme étant les meilleures réponses, mais comme les deuxièmes meilleures réponses, ce qui revient à dire que des répondants plus forts ont préféré, à chaque fois, une autre réponse, mais sans que la cohésion de leur sous-groupe n'ait dépassé celle des gens un peu moins forts, dont l'opinion semble donc former une seconde théorie d'intérêt.

D'autre part, deux de nos trois réponses sont de niveau -0.26 pendant que, l'autre, "impatience", est de niveau 0.00 : cette différence, sans être négligeable, ne peut suffire à invalider l'hypothèse selon laquelle les trois choix de réponse relèveraient d'une pensée commune à propos de ce Cyrano.

Voici maintenant les trois questions, avec leurs clips vidéo et les réponses suggérées ; à leur écoute, tentons d'imaginer ce qui pourrait apparenter les choix "impatience", "effroi feint" et "très bouffon" :

Question V

CYRANO, à Valvert

Je n'ai pas de gants ?...²⁵⁸ La belle affaire !

Il m'en restait un seul... d'une très vieille paire !

-Lequel m'était d'ailleurs encor fort importun :

Je l'ai laissé dans la figure de quelqu'un.

Agressivité Impatience Assurance Détachement

²⁵⁸ Signet interne vers le clip [GGANT.MOV](#).

Question XXVI*LE VICOMTE*

Maraud, faquin, butor de pied plat ridicule.

*CYRANO*Ah ?...²⁵⁹Et moi, Cyrano-Savinien-Hercule de Bergerac.**Admiration feinte Intérêt feint Avis d'échec Effroi feint****Question XXVII***Au balcon, Christian a interrompu Cyrano et demandé un baiser à Roxane.**CHRISTIAN, à Cyrano.*

Pourquoi ?

CYRANO

Tais-toi, Christian !

ROXANE

Que dites-vous tout bas ?

*CYRANO*Mais d'être allé trop loin, moi-même je me gronde :Je me disais : tais-toi, Christian !...²⁶⁰**Très bouffon Un peu bouffon Un peu sérieux Très sérieux**

Dans le cadre de la première de ces questions, le choix "impatience" ne s'oppose pas seulement aux trois autres choix, mais aussi au rejet de la question : en effet, c'est précisément ce choix supplémentaire, "rejet de la question"²⁶¹ qui forme ici la (mince) strate de la meilleure réponse ; on peut en conclure que, selon les répondants les plus forts, aucune des réponses suggérées ne correspondait de manière satisfaisante aux phonostylèmes en cause.

Il reste toutefois près de 40 % des répondants pour choisir "impatience" — et occasionner l'une des courbes les plus discriminantes de toute la recherche. Si leur pensée ne s'est pas totalement éloignée de celle des meilleurs, il se peut donc que ces gens aient choisi "impatience" en éliminant d'abord les trois autres distracteurs. Ce Cyrano ne serait pas agressif et il ne ferait montre ni d'assurance, ni de détachement face à la situation. Il a plutôt hâte de répondre à l'objection. Est-ce pour passer à autre chose ? En témoignerait selon nous le mouvement par lequel il ouvre les bras et recule subitement (lors même que débute une réplique prenant l'allure d'un petit récit s'étendant sur encore trois vers). Cette précipitation pourrait être le fait d'un homme

²⁵⁹ Signet interne vers le clip [GSAVL.MOV](#).

²⁶⁰ Signet interne vers le clip [GTAIS.mov](#).

se trouvant impliqué dans la situation, mais qui la dépasse, qui voit plus loin. Cet interlocuteur, cette objection concernant les gants, et toute la péripétie qui l'entourent forment un contexte où Cyrano se sent à l'aise. Il se doit de briller, ici comme ailleurs, par une réponse digne de son panache, mais sans que ce panache ne soit véritablement risqué à titre d'enjeu. L'attitude du personnage n'en est donc pas le détachement : il s'engage avec trop de fougue dans l'anecdote ironique du dernier gant laissé dans une figure anonyme. Mais il ne s'agit pas non plus d'assurance, car à parler si haut (voire avec emphase, pour ce qui est du mot "pas", exagérément accentué), puis à déployer ainsi toute son envergure (en reculant prestement, l'épée en l'air), cet énergique Cyrano prodigue une vitalité qu'une assurance authentique aurait plutôt tendance à se réserver, ou du moins à tempérer. D'autre part, s'il est agressif, ce n'est pas dans le moment microscopique que nous observons ici, car il s'éloigne de l'interlocuteur au lieu de s'en approcher, et il poursuit le dialogue. Il serait donc impatient, avec fougue, avec ostentation.

Dans la seconde question, qui portait sur l'interjection "Ah!" prononcée d'une manière pour le moins intrigante, la meilleure réponse fut "intérêt feint", une réponse peu discriminante (0,10), assez difficile (niveau 3,21) et pourtant choisie par plus du tiers des répondants²⁶². Vient ensuite le choix "effroi feint", très discriminant, de niveau -0,26 et préféré de 16 % des répondants. Pour Cyrano, à un premier niveau de comparaison entre les deux réponses, feindre d'être intéressé par le propos du vicomte, c'est signifier par ironie l'inintérêt du trait qu'il vient d'essayer ; simuler la frayeur, c'est affirmer son sang froid, et donc la faiblesse du trait. Ainsi, sous le rapport de l'ironie, les deux choix de réponse peuvent se ressembler ; cependant, comme l'effroi est une réaction beaucoup plus forte que l'intérêt, l'ironie se double en ce cas d'une exagération bouffonne particulièrement outrageante. Considérons la réplique à partir du point de vue du vicomte : pour lui, ne serait-il pas moins grave d'échouer à intéresser une personne, si telle était sa visée, que de ne point parvenir à épouvanter une autre ? Sans doute. Toutefois, la question se pose encore de savoir

²⁶¹ Comme l'indiquent les consignes aux répondants, le rejet et l'abstention sont des options licites ; elles sont prises en compte par l'analyse d'ANADIST.

si l'exclamation de Cyrano a sérieusement le pouvoir d'impliquer par connotation un présumé tel que [le vicomte a tenté de m'effrayer].

Une telle connotation fonctionnerait par l'évocation (vague) d'une classe de contextes propres à impliquer l'effroi : quels peuvent-ils être ? Quand se trouve-t-on vraiment en besoin de causer de l'effroi chez son interlocuteur ? — Pratiquement jamais, bien sûr, et c'est justement la rareté des contextes pouvant soutenir la théorie de "l'effroi feint" qui nous incite à voir dans cet effroi une insulte bouffonne. L'intonation de Cyrano fait semblant d'impliquer le présumé mais sans aller jusqu'à exiger du vicomte, et du spectateur, qu'ils réveillent effectivement toutes les connotations d'un effroi véritable. Au contraire, le sens de l'ironie, l'éthos de ce tour d'esprit, commande de demeurer en deçà de l'effroi et de réveiller plutôt les connotations suscitées par une insulte ironique et clownesque : l'audace, l'insolence, voire la témérité.

On peut aussi interpréter cet "effroi feint" comme une exagération ne visant pas d'abord à moduler le message dirigé vers le vicomte mais plutôt à déclencher le rire dans la salle. Ce serait une pitrerie de comédien plus qu'une insolence du personnage, ce qui demeure plausible. Puis, à mi-chemin entre ces deux lectures, on devrait finalement en prévoir une troisième : celle où Cyrano, pitre conscient de se trouver en représentation devant les "nobles galeries" de l'Hôtel de Bourgogne, compterait sur les rires de ces gens pour mieux insulter le vicomte. Dans les trois cas comme dans leur combinaison, ce passage met en scène un effroi qui n'est pas vraiment là et qui signifie autre chose, sur le mode de la bouffonnerie.

Dans la troisième question, portant sur une réplique adressée à Christian mais écoutée par Roxane, c'est justement la réponse "très bouffon" qui s'est révélée la plus discriminante ; selon les Québécois, il s'agit du deuxième meilleur choix, derrière "très sérieux". Qu'on le trouve très sérieux ou très bouffon, dans les deux cas l'adverbe "très" demeure pertinent car la prolation de Nadon s'avère particulièrement énergique (au niveau de l'articulation des consonnes en particulier), assez même pour

²⁶² Nous avons présenté au paragraphe *Récits explicatifs* un commentaire de Guy Nadon sur sa prolation de ces vers, et qui allait dans le sens de l'intérêt feint : il comparait son intonation à celle d'un

que cet *a parte* rompe avec la situation générale où Cyrano s'entretient d'abord avec une Roxane ignorant la présence d'un second interlocuteur. En effet, il est impossible que cette dernière parvienne à justifier ces intonations surprenantes dans le cadre de leur discours amoureux et il faut donc s'entendre tous ensemble, protagonistes et spectateurs, pour faire semblant qu'elle les a mal entendues. Selon la réponse qui nous intéresse, cette énergie bien théâtrale vise certainement à faire rire la salle : elle dépasse les limites du sérieux et requiert une lecture au deuxième niveau, un peu comme c'était le cas à la question précédente²⁶³.

Une certaine bouffonnerie apparente donc deux de ces trois choix de réponse à forte discriminance. Le premier, "impatience", ne va pas dans ce sens. La compatibilité des choix "effroi feint" et "impatience" demeure cependant assez plausible, quoique sa démonstration ne puisse avancer sans forcer quelques suppositions supplémentaires... L'ostentation, le désir pour l'acteur de gonfler de sens plusieurs morceaux de vers qu'une lecture moins active classerait comme des temps de préparation, impropres à recevoir un investissement marqué, telle est peut-être la tendance à laquelle se montrent sensibles les gens de ce niveau. Pour nous cependant, de telles réflexions ne peuvent jouer de rôle qu'heuristique : trop de "si", trop de "peut-être" encore.

général anglais en Afrique.

²⁶³ Pour les meilleurs répondants (ils ne sont que 1% dans ce cas), il s'agirait plutôt sans doute de mieux contrôler le fringant mousquetaire.

Les données chiffrées comme critères de synthèse des résultats

La pensée d'une strate de répondants, même si une forte discriminance nous aide à en délimiter certaines idées, demeurerait donc rebelle à une véritable synthèse si nous n'avions d'autres moyens de l'aborder. Dans le but de tester diverses hypothèses, nous avons préparé avec le logiciel Excel un tableau statistique à la fois très imposant (21 colonnes par 2140 lignes !) et étonnamment flexible, [disponible ici dans son format original](#)²⁶⁴, qui permet de trier tous les choix de réponse en fonction d'une ou de plusieurs variables et de calculer des moyennes sur les sous-ensembles de données ainsi distinguées.

Tri par comédien incarnant Cyrano et par sous-groupe de répondants

Est-ce que certains comédiens se font plus facilement comprendre que d'autres ? Se font-ils tous entendre avec la même aisance par les Québécois et par les autres répondants ? Telle est la première piste de synthèse, qui mène au calcul de la moyenne du niveau de toutes les meilleures réponses aux QCM portant sur chaque comédien, que l'on donne ici par ordre croissant de niveau :

NIVEAU MOYEN DES MEILLEURES RÉPONSES		
Niveau	Sous-groupe	Comédien
0.2	Non-Québécois	Belmondo
2.9	Non-Québécois	Depardieu
3.4	Non-Québécois	Lebeau
4.9	Non-Québécois	Nadon
7.0	Québécois	Nadon
9.1	Québécois	Belmondo
9.6	Québécois	Depardieu
9.9	Québécois	Lebeau

Tableau 6, Niveau moyen des meilleures réponses

Haute difficulté chez les Québécois

²⁶⁴ Signet interne vers le document Excel [MATRA.XCL](#).

Ce tableau révèle deux faits surprenants. D'abord, que les Québécois ont plus de difficulté que les autres à interpréter l'intonation, et cette difficulté ne semble pas dépendre de la nationalité des comédiens. Pour trouver la meilleure réponse de leur groupe, ils doivent avoir une moyenne située (en moyenne) à 6 écarts-types des autres ! En effet, la moyenne des moyennes des Québécois est ici de 8.9, pour 2.9 chez les Non-Québécois : c'est dire que seule une élite fort éloignée du centre du groupe parvient chez les Québécois à ne pas répondre au hasard et à suivre dans ses décisions la ligne directrice la plus stable.

On trouve certains exemples directs de ce fait dans des cas comme le suivant, où les deux sous-groupes choisissent la même réponse, mais à des niveaux différents. La question porte sur une prolation de Pierre Lebeau et la réponse choisie fut "menaçant", de niveau 13 chez les Québécois et 8 chez les Autres :

Question XX

Au balcon, Christian a interrompu et demandé un baiser à Roxane.

CHRISTIAN, à Cyrano. Pourquoi ?

CYRANO

Tais-toi, Christian !²⁶⁵

ROXANE

Que dites-vous tout bas ?

CYRANO

Mais d'être allé trop loin, moi-même je me gronde ;

Je me disais : tais-toi, Christian !...

Désemparé, indulgent, autoritaire, menaçant

Nous n'analyserons pas en détail cet extrait car, le plus souvent, la différence de niveau dans les moyennes des deux sous-groupes ne résulte pas de cas semblables à cet exemple mais plutôt de choix de réponse totalement différents dans les deux sous-groupes, ce qui ne facilite guère la comparaison. Il faut noter aussi que les deux sous-groupes ont souvent décidé que la meilleure réponse devait être l'abstention ou le rejet de la question²⁶⁶, cas toujours difficiles à commenter, mais que cette attitude caractérise plus particulièrement les Québécois.

²⁶⁵ Signet interne vers le clip [LTAIS.mov](#).

²⁶⁶ Cumulées, ces deux options totalisent 39 % des cas chez les Québécois et 12 % chez les autres, ce qui constitue une nouvelle différence d'intérêt.

Par cette difficulté des Québécois à interpréter l'intonation, et par cette décision qu'ils prennent souvent de rejeter la question ou de s'abstenir d'y répondre, touchons-nous un fait sociolinguistique digne d'importance ? Il nous est impossible d'extrapoler nos résultats à l'ensemble de la population, mais il vaudrait la peine d'investiguer plus avant dans cette direction : les Québécois entendent-ils moins bien l'intonation que les autres francophones ? Usent-ils plutôt de sous-codes plus fins, que notre étude ne révèle pas ? Ont-ils une attitude interprétative plus polémique face à l'intonation ?... Nous ne pouvons que multiplier ces interrogations passionnantes qui plongent au cœur du style de la "parlure d'ici", et espérer dans les recherches à venir.

Différence de niveau selon le comédien

La seconde surprise concerne l'ordre dans lequel apparaissent ici les comédiens québécois et français. En effet, les deux sous-groupes éprouvent à leur sujet des difficultés différentes : comme on aurait pu s'y attendre, pour les Non-Québécois, il est plus difficile de trouver les bonnes réponses aux questions concernant Lebeau et Nadon, deux comédiens à l'accent plutôt local, alors que Depardieu et Belmondo leur causent moins de problèmes, sans doute parce que leurs prononciations se rapprochent plus d'une façon de s'exprimer que nous pourrions dire hexagonale (sans insister sur cette appellation tout hypothétique).

Chez les répondants québécois, cependant, ce clivage ne se reproduit pas : si le comédien qui leur semble le plus facile, Guy Nadon, est celui que les autres ont le plus peiné à comprendre, les deux suivants sont pourtant Belmondo et Depardieu, alors que le dernier, donc le plus difficile, c'est Pierre Lebeau, l'autre Québécois. La piste de la nationalité des comédiens n'explique donc pas les différents niveaux des réponses de ce sous-groupe, et il faudrait chercher ailleurs, dans des différences de style plus individuelles.

Contextes et points de vue : premiers classements supplémentaires des choix de réponse.

La réflexion théorique élaborée plus haut à propos de la structure connotative de l'intonation nous suggère de classer les choix de réponse en fonction de leurs "contextes" d'origine — sans nous permettre cependant de savoir avec précision quels "contexte" seraient les plus fructueux. Pour cerner des différences de style individuelles, nous avons tenté de raffiner l'analyse par données chiffrées abordée au paragraphe précédent en y opérant des tris supplémentaires fondés sur diverses intuitions heuristiques, les premières cherchant à rapprocher les contextes dramatiques semblables, les suivantes tentant d'imaginer les fondements de certains points de vue des spectateurs. D'un côté, nous cherchons des cohérences situées dans l'objet d'étude, et de l'autre dans le regard du spectateur : ce ne sont cependant que des intuitions, et la découverte de tout schème de compréhension significatif serait évidemment l'indice d'une rencontre **entre** les répondants, l'objet et notre enquête.

Différentes scènes de la pièce

La première intuition mise à l'épreuve fut celle de savoir si la différence de style entre les comédiens pouvait dépendre de la rencontre de leurs habiletés à jouer certains types de scènes, et de la sensibilité de certains publics à ces types de scènes. Si tel était le cas, des différences chiffrées devraient apparaître dans la comparaison des réponses concernant exclusivement les scènes d'amour, ou d'action, ou mettant en jeu différents types de relations entre les personnes ; les scènes impliquant peu de personnages, ou plusieurs ; les scènes plus drôles ou plus tragiques, etc.

Nous avons donc indexé chacune des QCM en fonction de la scène de la pièce dont elle provenait, en utilisant un classement *ad hoc* réduisant le nombre des scènes mais tenant compte de l'identité et du nombre des personnages en présence. Chaque question a reçu l'une des étiquettes suivantes : scène à deux personnages avec Roxane ; à deux avec de Guiche ; à deux avec Le Bret ; à deux avec Christian ; à deux avec Valvert ; scène à plusieurs ; scène de l'agonie ; tirade du nez. — Ces tris n'ont mené à aucune statistique concluante.

Aspects de la situation de communication

D'autres catégorèmes ont ensuite été mis à l'épreuve. La typologie *ad hoc* qu'ils composent joue cette fois sur le fait que les questions du sondage portent sur différents aspects de la situation de communication ; en voici les termes, mais à peine esquissés :

Trait de caractère : cette expression, plus habituelle dans les portraits, donne l'idée d'un phénomène durable à l'échelle de la personnalité, et donc assez indépendant du moment (ou bien qui surgirait régulièrement à chacun des moments d'une classe d'événements pressentie intuitivement).

Disposition temporaire : un faisceau de réactions émotionnelles, sentimentales, émanant du sujet, caractérisant un certain moment de sa conscience, suscitées par la situation mais ne visant personne d'autre.

Attitude relationnelle : une disposition temporaire impossible dans la solitude. La même personne dans les mêmes conditions ne l'aurait pas sans interlocuteur.

Stratégie temporaire : une désignation se rapprochant de "procédé", mais dénotant une intentionnalité plus forte dans la conduite (de la part du personnage), et une plus forte objectivité dans la nomination du fait (de la part du répondant).

Message dénoté : cas rare où l'on n'explique que la portée sémantique la plus clairement posée par l'intonation.

Accent d'insistance : cas rare où la pureté syntaxique du phénomène ne laisse pas de place aux connotations supplémentaires.

— Les tris effectués à l'aide de cette typologie n'ont pas donné de résultats concluants.

Enjeux de l'échange vu comme un combat

Nous inspirant de la théorie des *Face Threatening Acts*²⁶⁷, nous avons caractérisé chacun des choix de réponse en fonction des quatre interrogations que voici.

La première concerne la **source** du phénomène sur lequel porte le choix de réponse : son énoncé donne-t-il à découvrir un fait appartenant en propre à Cyrano, situé assez objectivement au sein de sa conscience ? Ou s'agit-il pour le répondant d'apprécier en soi-même l'effet causé par le spectacle (par exemple, de décider si la prolation est drôle du point de vue de la salle — quand elle peut ne pas l'être pour les personnages sur scène). Ou s'agit-il enfin d'apprécier un critère nécessitant une identification à l'interlocuteur de Cyrano (par exemple, trouver Cyrano méchant demande probablement d'adopter le parti de l'autre personnage). L'idée que cette tripartition exploite est en fait la suivante : peut-être que certains répondants écoutent la pièce à partir d'une prédisposition pour la veuve et l'orphelin, ou en se prenant pour Cyrano, ou sans ne jamais perdre la conscience d'être au spectacle — trois attitudes que nos questions suggèrent de temps en temps.

La seconde vise l'**effet supputé sur Cyrano** lui-même, c'est-à-dire sur sa "face" : son honneur, son amour-propre, son intégrité au sens le plus général. Trois possibilités ont été identifiées : la prolation a probablement un effet positif, négatif, ou n'a probablement pas d'effet sur lui.

La troisième interrogation vise l'effet possible **sur l'autre**, c'est-à-dire l'effet de l'assertion de Cyrano sur son interlocuteur principal du moment. Là encore, la réponse peut être positive, négative ou neutre.

La quatrième interrogation de cette série diffère des autres en ce qu'elle s'inspire moins directement de la théorie des *Face Threatening Acts*. Elle prend source dans l'observation de ce qu'une bonne part des spectateurs les plus "naïfs", les moins faits au travail de l'objectivation critique, abordent spontanément les faits et gestes des personnages littéraires avec l'œil d'un juge chargé de rendre justice selon **les axes du bien et du mal**, indépendamment des visées de l'auteur ou de la

²⁶⁷ Voir par exemple KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. *Les interactions verbales*. Paris, Armand

signification de l'œuvre dans son ensemble. Imaginant que l'on puisse donc considérer les répliques de Cyrano à leur premier degré, et cherchant à débusquer d'éventuels préjugés chez les répondants, nous avons classé les répliques de Cyrano selon ce qu'une personne non impliquée par la situation pourrait en penser : révèlent-elles un aspect positif ou négatif de la personnalité de Cyrano ; un défaut ou une qualité ? Telle était la dernière interrogation de cette série.

Aucune de ces tentatives n'a apporté les fruits escomptés. Nous les avons pourtant rapportées ici parce que la raison de leur échec tient peut-être plus à la petite taille des échantillons statistiques ainsi fractionnés qu'à l'inutilité heuristique de catégories et de points de vue qui, nous l'espérons, pourraient servir ailleurs. D'autre part, cette démarche où les choix de réponse du sondage sont évalués cas par cas à l'aune de critères supplémentaires a été maintenue et c'est elle qui a permis les découvertes du prochain chapitre.

Le rôle comme structure de la perception

Réponses mentionnant l'humour

Au cours d'une démarche subséquente, nous avons réuni des choix de réponse dont l'énoncé manifeste explicitement une idée commune, soit d'abord celle de l'humour. Cette idée, lancée de manière tout exploratoire, n'a pas été dégrossie, et nous nous sommes borné à dresser la liste des choix de réponse où apparaissent les mots *drôle*, *humour* ou *bouffon*. Des statistiques existent pour 71 de ces choix de réponse, soit environ 18 par comédien. Or cette fois, les moyennes émanant de ces sous-ensembles ont révélé des écarts très significatifs, entre eux et par rapport à l'ensemble du sondage. Voici quelques tableaux synthétisant les résultats en question.

Les réponses mentionnant l'humour et l'ensemble du sondage

	Niv	Discr
Humour	-2,34	0,16
Ensemble	-1,09	0,15

Tableau 7, Niveau et discriminance des réponses mentionnant l'humour

Ce premier tableau compare le niveau et la discriminance des choix de réponse de l'ensemble du sondage et de ceux qui mentionnent les trois mots liés à l'humour. Ces derniers ont en moyenne un niveau beaucoup plus bas et ils entraînent une discriminance légèrement plus élevée. En conséquence, on peut affirmer que les gens qui "voient" plus volontiers Cyrano comme un personnage drôle forment une strate particulièrement bien délimitée par notre grille de correction, et que cette strate est caractérisée par une certaine faiblesse en regard des aptitudes mises en jeu par le sondage.

Moyennes par acteur

	%	Niv	Discr
Belmondo	0,36	-2,54	0,19
Nadon	0,35	-1,40	0,21
Lebeau	0,24	-2,19	0,11
Depardieu	0,15	-3,26	0,13

Tableau 8, Statistiques des réponses mentionnant l'humour, par acteur

Ce tableau ventile la ligne "Humour" du précédent en fonction des quatre comédiens. Une colonne supplémentaire donne le pourcentage des répondants ayant opté pour ces choix de réponse, en moyenne. Comme on le voit, Depardieu semble drôle à moins de répondants (15 % en moyenne), et à des gens plus faibles (niveau de -3,26). Comme on s'y attendait, c'est à propos de Belmondo que les rieurs s'entendent le mieux : ils sont plus du tiers à opter pour les choix parlant d'humour, soit le double de Depardieu, avec une discriminance élevée. Quand à Nadon, il est clair qu'on le trouve, lui aussi, très souvent compatible avec l'idée de l'humour, mais ce qu'il faut remarquer plus que tout à son sujet, c'est la très haute discriminance moyenne de ces choix de réponse : à 0,21, on peut espérer tenir ici une véritable "théorie" : il y a ceux qui le trouvent drôle, et il y a les autres, qui ne sont pas d'accord. De plus, chez lui, le niveau moyen de ces choix de réponse est le moins bas des quatre, à -1,4, ce qui nous pousserait à croire son humour plus fin, plus difficile d'accès que celui des autres.

Cette question du niveau des choix de réponse suscite immédiatement l'hypothèse d'une différence de niveau selon que les répondants appartiennent au sous-groupe des Québécois ou des autres. Voyons à ce propos les deux prochains tableaux.

Moyennes par sous-groupe et par acteur

Par sous-groupe

	Niv	Discr
Québ.		
Autres		

Tableau 9, Niveau et discriminance des réponses mentionnant l'humour, par sous-groupe

Comme on le voit ici, les choix de réponse faisant intervenir l'humour réunissent généralement des répondants plus faibles chez les Québécois que chez les Autres : les Québécois auraient-ils, en quelque sorte, le rire plus facile ? Ce n'est pas impossible. D'autre part, la discriminance plus élevée chez les non-Québécois suggère que le rire "facile" est une caractéristique plus uniformément partagée par les Québécois, ou moins sensible à l'échelle des habiletés du sondage. Voyons maintenant si les sous-groupes sont également sensibles aux différents comédiens.

Par sous-groupe et par acteur

<u>Coméd.</u>	<u>S.-groupe</u>	<u>%</u>	<u>Niv</u>	<u>Discr</u>
Belm.	Québ.	0,37	-2,56	0,16
	Autres	0,36	-1,29	0,25
Nadon	Québ.	0,35	-2,41	0,18
	Autres	0,35	-1,14	0,23
Lebeau	Québ.	0,24	-2,55	0,10
	Autres	0,25	-1,34	0,13
Depar.	Québ.	0,17	-4,49	0,12
	Autres	0,12	-1,32	0,15

Tableau 10, Statistiques des réponses mentionnant l'humour, par sous-groupe et par acteur

Toutes les tendances générales se concrétisent dans le cas de Belmondo : l'écart de discriminance indique que les "rieurs" forment une strate plus diffuse chez les Québécois, et plus étanche chez les Autres ; que cette strate se situe à un niveau de difficulté assez bas pour tous, mais plus bas chez les Québécois ; et que les pourcentages de répondants sont élevés à propos de ce comédien généralement reconnu pour jouer en cabotin.

Chez Nadon, ce tableau ajoute peu au précédent.

Depardieu s'avère responsable du niveau moyen le plus bas du tableau, soit -4,49, parmi le sous-groupe des Québécois. Ce niveau particulièrement bas entraîne aussi le plus important écart de niveau entre les Québécois et les Autres. Cependant, la faiblesse de la discriminance moyenne limite la portée de l'interprétation à donner à ce fait : ce "rire facile" des Québécois semble demeurer une caractéristique diffuse de la réponse des Québécois, sans que l'on puisse trouver ici une strate bien délimitée.

Chez Lebeau, outre les plus faibles discriminances du tableau, nous trouvons les plus faibles différences de niveau et de discriminance entre les sous-groupes. Ces constatations nous inciteraient à croire que Lebeau est le comédien pour lequel ces choix de réponse concernant l'humour sont les moins pertinents, et donc que l'humour n'est pas un aspect important de sa prolation. Nous verrons cependant plus loin, à l'aide d'analyses plus fines, que la réalité est en fait tout autre. Pour y parvenir, la première étape sera de déterminer si les "théories" hypothétiques dont nous parlons correspondent aux meilleures réponses, ou s'il pourrait en exister d'autres, de niveaux encore plus élevés, ce que nous abordons avec le prochain tableau.

Par ordre de choix

Les 71 statistiques de choix de réponse sur lesquelles nous travaillons ici ne sont évidemment pas toutes les "meilleures" réponses des QCM concernées, loin de là. Souvent, ce sont les deuxièmes meilleures réponses, ou les troisièmes. Le tableau suivant sert de point de référence : il ventile les pourcentages de répondants, les niveaux moyens et les discriminances moyennes de l'ensemble du sondage en fonction de l'ordre des choix de réponse. Dans ce tableau, la ligne "Choix 1" présente les données de la moyenne des réponses identifiées comme les meilleures lors de la correction commune de l'ensemble des feuilles-réponses.

Par ordre de choix, pour l'ensemble du sondage

	%	Niv	Discr
Choix 1	0,23	7,13	0,17
Choix 2	0,27	0,54	0,18
Choix 3	0,23	-3,72	0,19
Choix 4	0,18	-6,92	0,14
Choix 5	0,10	-3,62	0,06
Choix 6	0,06	0,00	0,00

Tableau 11, Statistiques des réponses mentionnant l'humour, par ordre de choix

Remarquons ici un fait pouvant paraître surprenant : que la plus haute discriminance ne caractérise pas les meilleures réponses, mais les troisièmes réponses. Dans notre sondage, il existe donc une strate de répondants plutôt faibles dont l'opinion converge vers la troisième réponse des QCM. On s'attendrait à ce que les meilleurs répondants convergent pour leur part vers la première réponse, mais en fait ils hésitent souvent entre les deux meilleures réponses, ce qui "dilue" un peu la discriminance moyenne des choix 1 et 2. Cela s'explique en partie par l'attrait considérable des choix "abstention" et "rejet de la question" parmi les meilleurs répondants²⁶⁸, lesquels voient donc souvent leurs effectifs divisés entre la première réponse véritable et ces deux options supplémentaires qui finissent souvent par occuper la première place dans la grille de correction. Notons aussi que les choix 5 et 6 ne constituent que très rarement des statistiques utilisables : les faibles pourcentages de répondants qui les caractérisent leur enlèvent d'ordinaire toute fiabilité.

²⁶⁸ Voir *supra* le paragraphe *Haute difficulté chez les Québécois*.

Par ordre de choix et par groupe, Humour

Groupe	Ordre	# de stat.	%	Niv	Diser
Québ.	Choix 1	1	0,55	-0,65	0,19
	Choix 2	7	0,27	2,19	0,18
	Choix 3	8	0,34	-4,34	0,16
	Choix 4	5	0,19	-10,39	0,12
	Choix 5	2	0,17	0,00	0,00
	Choix 6	1	0,24	0,00	0,00
Autres	Choix 1	2	0,41	1,22	0,20
	Choix 2	10	0,28	0,09	0,19
	Choix 3	6	0,25	-2,89	0,27
	Choix 4	2	0,23	-4,74	0,11
	Choix 5	3	0,24	-1,88	0,07
	Choix 6	0			

Tableau 12, Statistiques des réponses mentionnant l'humour, par ordre de choix et par sous-groupe

Ce tableau ressemble au précédent, mais il ne vise que les réponses mentionnant les mots *drôle*, *humour* ou *bouffon*. Aux colonnes donnant la discriminance, le niveau et le pourcentage moyens, s'ajoute une nouvelle colonne intitulée "# de statistiques". Ce nombre décompte les choix de réponse ayant fourni des statistiques à ce chapitre sur l'humour. On voit que, d'ordinaire, ces réponses sont jugées assez mauvaises, et très rarement excellentes : chez les Québécois, une seule de ces statistiques concerne la meilleure réponse à une QCM.

Cette faiblesse généralisée nous inciterait à ventiler le tableau selon les quatre comédiens : l'un d'eux ne pourrait-il pas se démarquer de l'ensemble ? Cependant, le trop petit nombre des statistiques sur lesquelles nous travaillons ne permet pas de raffiner l'analyse en ce sens. Il faut trouver autre chose.

Réponses impliquant l'humour et cotes d'évaluation

L'analyse exploratoire des réponses mentionnant l'humour a ouvert la voie à des résultats assez intéressants pour justifier que l'on tente de la développer de manière à en appliquer le raisonnement sur un plus grand nombre de statistiques.

La marche à suivre semble simple : au lieu de limiter l'analyse aux choix de réponse dont l'énoncé thématise explicitement les idées de drôlerie, d'humour ou de bouffonnerie, pourquoi ne pas étendre maintenant la sélection à tous les choix de réponse impliquant l'humour de manière plus ou moins implicite ? C'est l'idée que nous développerons maintenant.

En pratique, face à un choix de réponse particulier, il s'est agi de déterminer si son énoncé cherchait à identifier dans la prolation un phénomène intonatif compatible avec le déclenchement de quelque rire, voire d'un sourire, chez un spectateur se montrant réceptif aux signaux potentiels allant en ce sens. Chaque énoncé de réponse du sondage a donc subi l'épreuve d'une **évaluation** menant à l'attribution d'une cote chiffrée : si l'énoncé semblait pointer un phénomène phonostylistique susceptible de contribuer à la construction d'un personnage ou d'une situation favorables au rire, il recevait une note positive, soit 1 point ; si, au contraire, l'énoncé du choix de réponse semblait désigner une prolation plutôt incompatible avec le rire, voire nuisible au rire, il recevait une évaluation négative, soit -1 point ; si l'énoncé concernait un fait assez indifférent en regard du critère du rire, il recevait une cote neutre, soit 0 point.

Il serait fastidieux, sinon téméraire, de tenter de justifier une à une les décisions impliquées par cette démarche tout empirique (qui s'est largement inspirée des fiches analytiques décrites au chapitre "Analyses préalables"). Pour donner à comprendre la manière dont elle s'est déroulée, nous allons toutefois expliquer à titre d'exemples les raisonnements ayant mené à l'indexation des trois premières QCM du sondage, lesquelles portent sur cette "tirade du nez" dont nous avons déjà longuement parlé :

Question I

[Cyrano à Valvert, qui l'a insulté]

Ah ! non ! c'est un peu court, jeune homme !

On pouvait dire... Oh ! Dieu !... bien des choses en somme...

En variant le ton, -par exemple, tenez

Agressif : "Moi, monsieur, si j'avais un tel nez,

Il faudrait sur-le-champ que je me l'amputasse !"

agressif √ **hautain**

Comme les deux suivantes, cette première question est de type "scalaire" à deux pôles (les choix A et D signifient "très agressif", "très hautain" ; les choix médians B et C, "peu agressif", "peu hautain")²⁶⁹. Le choix "très agressif" pouvait-il décrire une prolation menant au rire ? Peut-être : avec une certaine dose d'imagination, on songerait à une agressivité clownesque, caricaturale, foncièrement drôle parce que peu menaçante, sans risque véritable pour Valvert — somme toute quelque chose d'assez peu "agressif". Mais il demeure beaucoup plus probable que cette étiquette, "très agressif", convienne à une prolation violente, sadique, tirant profit du mot "sur-le-champ", de l'idée d'amputation, et de la direction générale à donner à cette scène qui débouche sur un assassinat. Notre conclusion est que, par ce choix de réponse, les répondants désigneront plus probablement des phénomènes intonatifs nuisibles à l'élaboration d'un personnage de Cyrano plutôt drôle, d'où la cote de -1 pour le choix de réponse "A — très agressif".

Semblablement, le choix "D — très hautain", conviendra plus probablement à un personnage véritablement hautain, tout à fait hautain. Seulement, cette attitude, même dans sa plus grande franchise, n'est pas d'une essence qui s'oppose foncièrement au rire, du moins pas dans les conditions imposées par la situation de la tirade du nez. Par cela, le choix "très hautain" se distingue du choix "très agressif". En fait, sans contribuer nécessairement au rire, un Cyrano gonflant son importance personnelle dans le pronom "Moi", puis dans le déterminant possessif de "Monsieur", puis étalant sa préciosité dans l'imparfait du subjonctif, ce Cyrano hautain, tâchant ainsi de supplanter son adversaire, ne pourrait pas non plus nuire efficacement au rire, à moins de tomber dans la violence correspondant aux choix A et B de la

²⁶⁹ Voir le chapitre des *Consignes aux répondants*.

question. Nous attribuons donc la cote neutre de 0 au choix de réponse "D — très hautain".

Restent les choix médians B et C, qui, dans ces questions scalaires, laissent cependant plus de place aux hésitations : est-ce que "peu agressif" et "peu hautain" désigneraient probablement des phonostyles plus ambigus et qui contribueraient au rire en laissant place à l'ironie ou à d'autres configurations sémantiques ? Ces cas ne nous semblent ni impossibles, ni tout à fait probables. Comme les raisonnements ayant prévalu pour les choix A et D ont reposé sur l'essence des attitudes en question, et non sur leur degré, nous allons donc attribuer cette fois aux choix médians la même cote qu'aux choix extrêmes.

Question II

Cyrano à Valvert (Tirade du nez)

Truculent : "Ca, monsieur, lorsque vous pétenez,

La vapeur du tabac vous sort-elle du nez

Sans qu'un voisin ne crie au feu de cheminée ?"

drôle √ **intimidant**

Dans la question II, les choix A et B ("très drôle", "un peu drôle") reçoivent sans hésitation une cote positive, soit 1 point. De tels cas permettent cependant de mettre en question le système adopté, car le bon sens voudrait évidemment que le choix A reçoive une cote supérieure au choix B. Or nous avons renoncé à attribuer des cotes de 2 ou 3 points : les évaluations aussi aisées que celles-ci étant relativement rares dans l'ensemble du sondage, nous avons préféré la simplicité du système à trois cotes clairement opposées. Les choix C et D ("un peu intimidant", "très intimidant") sont présentés par la question comme s'ils s'opposaient directement aux choix A et B, mais cette valeur résiste mal à une vérification. En réalité, les choix A et B conviennent à un répondant dont l'écoute serait dirigée soit vers le personnage (qui peut vouloir être drôle pour les "nobles galeries"), soit vers le comédien (qui ferait rire la salle), mais les choix C et D ne sauraient s'appliquer qu'au personnage, et même qu'au personnage dans sa relation à Valvert. Si le mot "drôle" s'oppose au mot "intimidant" (et si les choix C et D doivent recevoir de ce fait une cote négative), ce n'est donc qu'à l'échelle de cette relation entre les deux protagonistes de la scène, mais non à l'échelle pragmatique plus vaste qui englobe

aussi le public dans la salle. Ce distinguo a son importance, car notre pondération évalue non seulement si un phénomène phonostylistique est susceptible de contribuer à la construction d'un personnage drôle, mais aussi à l'élaboration d'une situation dramatique favorable au rire. Il faut donc se demander si l'attitude d'un Cyrano se voulant intimidant nuirait nécessairement à la naissance du rire à ce moment. Il nous semble que non. Valvert, rendu "timide", rirait certes moins fort, mais la salle, nous semble-t-il, aurait encore le choix de rire ou de ne pas rire, selon sa perception des autres éléments de la scène. Par contraste, un Cyrano violent ou agressif, lui, nuirait sans doute au rire, mais pas un Cyrano se voulant "intimidant" alors qu'il parle de fumée nasale et d'incendie de tabac. Les choix C et D reçoivent donc la cote neutre de 0 point.

Question III

Cyrano à Valvert (Tirade du nez)

Dramatique : "C'est la Mer Rouge quand il saigne !"

Admiratif : "Pour un parfumeur, quelle enseigne !"

Lyrique : "Est-ce une conque, êtes-vous un triton ?"

viril √ **efféminé**

L'opposition viril/efféminé sur laquelle repose la question III semble relativement étrangères à l'extrait lui-même. L'idée nous en a été fournie par le jeu de Belmondo, qui adopte en disant ces mots les gestes outrés et l'intonation affectée que l'on voit souvent associés au stéréotype de l'homosexuel maniéré. Cette connotation originale semble un gage d'humour assez certain²⁷⁰, qu'il s'agisse d'une imitation très efféminée ou peu efféminée, et la cote sera donc positive pour les choix C et D. Mais pour les choix A et B, le raisonnement doit être différent. En effet, il faut prévoir que ces choix de réponse servent (aussi) dans les cas où l'opposition viril/efféminé s'avère inopérante, et où Cyrano, un homme plutôt viril, ne joue pas à modifier cet aspect de sa personnalité. Dans ces cas, la cote des choix A et B devrait être neutre. Reste la

²⁷⁰ Dans toute notre recherche, seul F. Huster mentionne (par écrit) l'homosexualité du personnage historique de Cyrano. Aucun détail des prolations étudiées ne nous a semblé exploiter cette idée plutôt sérieuse. Cf. HUSTER, Francis, *Cyrano: À la recherche du nez perdu*, Paris, Ramsay Archimbaud, 1997, p. 47 : "Il faut exhumer Cyrano du livre obsolète des références. Non seulement des références théâtrales mais des références historiques aussi. Par exemple affirmer son homosexualité. C'est d'importance, car il est impossible qu'Edmond Rostand n'ait pas été au fait de cette profonde détresse, de ce dédoublement de personnalité qui sont à la source même du génie poétique et fulgurant de Cyrano."

possibilité d'un Cyrano se faisant plus viril que de coutume, et provoquant le rire par cela, mais, outre l'incongruité d'une telle connotation dans le contexte de ce vers, notre connaissance des quatre prolations nous permet de rejeter sans crainte cette hypothèse. La cote des choix A et B demeure donc de zéro.

Notre sondage offre de plus, à chaque question, la possibilité de s'abstenir de répondre ou de rejeter la question. Ces deux choix supplémentaires ont été exclus de la pondération par cotes : ils ont l'effet d'une absence de question (la moyenne s'établit sans eux) et non d'une réponse de cote zéro. Cette décision tient à ce que la cote zéro devait servir en tant que signal positif d'une insignifiance caractéristique, alors que le rejet peut signifier, tout au contraire, qu'une caractéristique est en soi trop grave pour qu'on l'attribue lorsque, par exemple, l'extrait ne permet pas de décider. De même, le sens du rejet varie lui aussi d'une question à l'autre et d'un extrait à l'autre, si bien que l'on ne peut pas lui attribuer une cote pour l'ensemble du sondage, même la cote nulle. Pour vérifier l'impact de cette décision, des calculs ont été effectués en attribuant la cote nulle aux rejets et aux abstentions, avec pour résultat un abaissement de toutes les moyennes des cotes des meilleures réponses, mais un abaissement équivalent dans tous les cas, qui n'affectait guère la comparaison des courbes entre elles.

L'orientation de la méthode vers cette évaluation des choix de réponses en fonction de leur "compatibilité" avec le rire a été présentée, de manière intuitive, comme une pratique méthodologique allant de soi dans le prolongement des étapes l'ayant précédée. Ainsi, la question opératoire adressée aux différents énoncés de choix de réponse (en gros : "est-ce que l'énoncé indique ce qui peut disposer le personnage ou la situation en faveur du rire de la salle"), modulée bien sûr d'un cas à l'autre, n'a pas été expliquée comme le produit d'une réflexion déductive préalable. Arrêtons-nous maintenant aux implications théoriques de cette démarche.

Implications théoriques de l'évaluation par cotes

Subjectivité de la démarche

L'évaluation des choix de réponse, avec l'attribution de la cote chiffrée, n'a porté que sur l'énoncé de la question, le plus souvent indépendamment des prolations visées. En conséquence, ces cotes varient d'un comédien à l'autre ou d'un sous-groupe de correction à l'autre, et elles peuvent donc servir de terme de comparaison entre différents ensembles de réponses. De ce fait, cette démarche contribue à l'objectivité de la méthodologie.

Cette évaluation constitue aussi un geste interprétatif supplémentaire, au sens où chaque choix de réponse est examiné et incorporé dans une typologie pour laquelle il n'avait pas été conçu. Cette nouvelle incursion de l'herméneute s'imposant à son objet s'ajoute aux étapes de l'extraction des extraits, de l'écoute dirigée, de la rédaction du questionnaire provisoire, puis des questions ouvertes et finalement des questions à choix multiples. Chacun de ces moments nous rapproche de l'objet, mais à chaque fois ce dernier doit "résister" aux intuitions, aux formulations, aux pressions de l'interprétation. Pour un phénomène moins sensible à la diversité des sujets, il pourrait sembler souhaitable de rédiger d'un coup des QCM parfaites, acceptables pour les répondants et correspondant déjà à des strates d'habiletés significatives pour une interprétation des performances. Seulement, l'intonation n'est pas un objet facile à saisir. Néanmoins, à tourner plus souvent, la roue de la méthode gagne en équilibre : une garantie valable contre les tautologies herméneutiques et contre les surinterprétations intempestives réside précisément dans cette ondulation, dans la distance qui sépare les premières questions des ultimes réponses.

D'autre part, la curiosité demeure grande d'isoler au plus tôt d'autres vecteurs à part ceux de l'humour, d'identifier des théories "concurrentes". Quelles idées, semblables à l'humour, permettraient de comprendre les meilleures réponses ? Parlerons-nous, pour ces théories, d'attitudes, d'émotions, d'éthos... ? On le voit, cette

curiosité nous pousse à problématiser plus avant la nature de cet "humour" dont nous avons jusqu'ici présumé de l'existence mais sans la postuler bien explicitement.

Constituants de l'humour : signification pragmatique des phonostylèmes

Dans les trois exemples qui précèdent, l'idée d'humour a reçu une extension accrue, débordant même ce que permet d'ordinaire le concept de champ sémantique propre aux études thématiques, pour embrasser non seulement les moments où le discours dénotait ou connotait de l'humour mais aussi, et surtout, pour identifier les contextes dramatiques propres à provoquer le rire des spectateurs. L'humour s'installe donc ici dans une catégorie non seulement sémantique mais aussi pragmatique, à un niveau de l'analyse qui intègre de manière significative les phonostylèmes pertinents à l'humour. Dans ces contextes dramatiques, les phonostylèmes jouent donc comme des vecteurs inclinant la scène dans une certaine direction, celle de l'humour. Mais, comme en géométrie, ces vecteurs s'additionnent aux autres éléments de l'ensemble, et la performance entière doit alors être vue comme une résultante composée de pressions vectorielles issues de tous les canaux de la communication.

Faut-il inventer un nom pour cette catégorie sémantique et pragmatique qui donne sens à l'addition des moments drôles d'une performance filmée ? Une analyse tournée vers la description de scènes isolées pourrait recourir ici à une typologie développant celle des genres dramatiques (scène comique, scène tragique, etc.) Mais notre recherche nous incite à intégrer ces vecteurs à l'échelle d'une autre élaboration capitale : tout bonnement, la construction du **personnage** incarné, en tant qu'il peut être un personnage de bouffon, ou bien un personnage de cape et d'épée, etc. Le personnage, donc, en tant que dépositaire d'un style propre, et donc d'un phonostyle propre, et comme catégorie intégrant celle du phonostylème.

Dans les pages qui suivent, nous verrons comment, "retombant" sur une notion aussi éculée que celle du personnage, la méthode renoue ici avec des théories plus habituelles aux études théâtrales, tout en faisant place à la structure connotative de l'intonation ainsi qu'à une poétique des genres accueillant l'ancienne théorie du drame romantique où s'inscrit tout naturellement *Cyrano de Bergerac*.

Les dimensions du rôle

Cognition intuitive des rôles

Dans la pratique des gens de théâtre et de cinéma, le lien cognitif unissant les brefs moments d'une performance à l'impression globale émanant d'un personnage ne s'établit pas d'ordinaire par une analyse consciente des tendances constitutives de la personnalité. À écouter bien des comédiens, leur découverte des personnages est une rencontre qui s'effectue le plus souvent sur un mode intuitif, mystérieux, répondant à une recherche intérieure dont la pratique serait mieux représentée par l'image du tunnel dans le film *Being John Malkovitch* que par tout modèle analytique. Selon plusieurs, la pratique aboutissant à la rencontre d'un personnage (ou à sa découverte, à son élaboration, etc.) identifie, à partir de l'observation d'un moment minuscule de l'existence rencontrée, une posture globale de l'être, une disposition physique et mentale, un stylème jouant comme une clé vers tout un style dont on sait par introspection qu'il dépend du tréfonds de cet être. L'imitateur Jean-Guy Moreau a abordé cette question lors de l'entrevue qu'il nous a accordée. Selon cet expert de la pratique vocale, la voix du personnage est le premier aspect de ses créatures qu'il doit apprendre à maîtriser, bien avant la mimique, qu'il dit avoir l'habitude de retrouver ensuite à partir du travail de la voix : "Je ne travaille pas avec une caméra, dit-il, ni avec un miroir, c'est cela qui est drôle. Seulement au ton de la voix, je sais si c'est juste. La mimique suit. C'est secondaire, la mimique vient naturellement." Et il ajoute :

La voix n'est pas juste une partie de la personnalité. La voix est complètement, toute la personnalité. Aussi vrai que dans une cellule on trouve l'ADN pour refaire tout le corps entier, on trouve dans la voix le plan pour refaire tout le corps entier. [... Pour l'imitateur,] il s'agit de cloner une des cellules de cet extrait et de la laisser se multiplier²⁷¹.

Ainsi, par exemple, à la quatrième scène du premier acte, lorsque Cyrano intime au Fâcheux de rebrousser chemin, Depardieu donne à son personnage un style

²⁷¹ MOREAU, Jean-Guy, *Interview avec Sébastien Ruffo*, enregistrement vidéo, inédit, format VHS, 240 min., novembre 1998.

vocal²⁷² dont on sait sur-le-champ qu'il ne pourrait être ni du Cid de Corneille, ni de l'Hippolyte de Racine, ni du Lorenzaccio de Musset... Il y a dans cet impérieux "Tournez !" tout un pan de sa personnalité, que l'oreille mesure promptement, par quoi l'on connaît que ce personnage pourrait éventuellement assumer ensuite tel ou tel geste, telle ou telle intonation, mais en aucun cas telle ou telle autre. Ce savoir, tout "naturel" pour le praticien, a quelque chose de surprenant pour le critique : le mot de connotation dont nous userons (à nouveau) pour le décrire risque de sembler bien faible, mais tout dépend de la définition que l'on donne au mot "rôle" si l'on dit que l'intonation peut connoter un rôle.

La fréquence d'un rôle

Passons au dernier acte de la pièce. Depuis un instant, Roxane a compris que Cyrano, son ami fidèle, était aussi la voix de son amoureux. "Avec lenteur, joignant les mains", elle lui dit :

Et pendant quatorze ans, il a joué ce rôle
D'être le vieil ami qui vient pour être drôle²⁷³ !

Dans ce passage que nous avons abordé lors de l'introduction, Roxane utilise une acception bien courante du mot "rôle" : elle connaissait son cousin en tant que vieil ami, mais voici qu'elle découvre l'amoureux généreux, et cet aspect de la personnalité de Cyrano modifie sa vision du vieil ami. Désormais, elle reconnaît dans cette amitié une façade plus ou moins artificielle, c'est-à-dire un rôle. En ce sens, le mot ne s'éloigne guère de l'acception **par analogie** de

Conduite sociale de quelqu'un que l'on considère comme étant "en représentation", comme jouant dans le monde un certain personnage²⁷⁴.

Le Robert, où nous prenons cette définition, mentionne d'ailleurs les deux exemples suivants, fort pertinents au propos de Roxane : "se confiner dans un rôle de vieil ami" et "un rôle qu'on donne jusqu'à la mort". Ces expressions bien attestées

²⁷² Signet interne vers le clip [DTALO.MOV](#).

²⁷³ *Cyrano de Bergerac*, acte 5, scène 5.

²⁷⁴ Dictionnaire Robert, 1964.

témoignent d'un glissement qui s'est effectué dans l'histoire d'un mot qui, passant de son acception désormais étymologique (de rouleau où l'on écrit la partition d'un personnage de théâtre) à celle de l'ensemble du texte et du jeu d'un même acteur²⁷⁵, ou de personnage en tant que type ou emploi ("le rôle du traître"), en est venu à désigner, comme ici, une conduite sociale sans lien direct avec le champ sémantique du théâtre.

Or entre "le rôle du traître" et le rôle "du vieil ami qui vient pour être drôle", il existe une différence quantitative appréciable dans la **fréquence** de leur usage : on trouvera sans difficulté des occurrences du premier, mais il est plus rare de rencontrer le second : au théâtre et au cinéma, comme dans les romans, et comme dans la vie, l'étiquette de "traître" sert plus souvent que celle de "vieil-ami-venant-pour-être-drôle". Peut-on quand même dire que le vieil ami qui fait le drôle est un emploi, ou un **type**, au même titre que le traître ? Il nous semble que non. Le vieil ami fidèle peut être un type, et le clown triste aussi ; cependant, cette manière de combinaison des deux qu'est le "vieil ami qui vient pour être drôle" n'est un "rôle" que dans la dernière des acceptions du mot, celle qui ne désigne pas un type mais une **conduite sociale** (sans lien direct avec le champ sémantique du théâtre).

Toutefois, entre le rôle comme type et le rôle comme conduite, dans les exemples mentionnés, la différence n'est peut-être pas si profonde. En effet, ces deux rôles sont des configurations de la personne relativement stables et vastes à l'échelle de leurs implications dans son comportement. Nous dirions qu'un continuum les réunit, qui va de la configuration la plus fréquente à la plus rare, et sur lequel nous appuyons notre utilisation du mot "rôle" : nous comprendrons plus loin l'utilité de réunir ainsi les deux possibilités. Outre la fréquence, voyons quelles sont les autres caractéristiques du concept de rôle que nous développons.

Le rôle comme élément d'une rencontre

Les personnages sont comme des phénix ravivés, mêmes et autres, à chaque fois qu'une performance souffle sous leurs ailes l'air nouveau qui les supporte et les

²⁷⁵ Cf. PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Dunod, 1996, p. 307.

consumera. Ils durent sans durer, et c'est cette incarnation renouvelée que le public rencontre sur scène, dans une relation où la personne de chaque spectateur entre en contact avec la présence d'un corps offert aux yeux ; avec une personnalité, qu'il découvre ; et une voix, une posture, un discours, en somme, une présence historique unique qu'il reçoit silencieusement de chaque personnage venu pour lui sur scène. Cette rencontre ressemble donc à toute rencontre humaine en ce qu'elle est unique et qu'elle se produit à une échelle individuelle. Certes, elle est aussi une expérience en partie collective, car toute une assemblée entoure le spectateur, mais leur silence et la pénombre estompent ces présences collatérales et gonflent d'autant la liberté du spectateur en donnant libre cours aux préférences subjectives, aux passions, aux expériences qui informent inévitablement son accueil de la performance. Toute identification est à ce prix, à la fois assimilation de la performance et accommodation de la part du spectateur. Dans l'acte de récréation propre à chaque comédien, dans le geste de l'imposteur, de l'hypocrite, de Protée, le spectateur se retrouve lui-même sur scène, lui, le personnage qu'il aurait pu devenir, qu'il est un peu ; lui, le comédien au travail, qu'il respecte, qu'il évalue, qu'il ne perd pas de vue ; lui, le spectateur qu'il n'est pas vraiment, car dans la vie nul n'est jamais tant libre que dans une telle noirceur, dans un tel silence, dans une telle solitude, quand chaque Baudelaire regarde vers la scène en pensant quant à soi : "Toi, hypocrite acteur, mon semblable, mon frère."

Pour comprendre le personnage comme un objet théorique, il faudrait donc le comprendre d'abord comme une personne à rencontrer dans ces conditions singulières. Après seulement peut-on analyser cet artefact pour ce qu'il est, avec la conscience que toute critique du personnage demeure ancrée dans la situation cognitive primordiale d'une rencontre interpersonnelle. La question devient alors de savoir comment l'on effectue cette rencontre ; comment l'on se met, en tant qu'interlocuteur ou en tant que critique, dans les chaussures de l'être rencontré ; comment, pour le comprendre, pour l'accueillir, l'on devient un peu cet autre que cependant l'on plie à soi de toute la force des attentes et des préjugés dont on ne saurait se départir tout à fait — à moins de ne pas effectuer la rencontre dans toute sa profondeur. Or le paradoxe, non du comédien mais de la critique, c'est qu'à ce niveau

essentiel, le travail descriptif de l'analyste doit absolument ressembler à l'entreprise pragmatique du comédien en train de mettre son rôle au point, car ce travail est rencontre, appropriation, respect, appréciation, jugement ; en un mot, ce travail est avant tout une **relation** entre une personne et un personnage.

Dans *La Crise du personnage*, Robert Abirached pousse plus loin la réflexion.

Il écrit :

Tartuffe n'est ni grand ni petit, ni beau ni laid, ni brutal ni doucereux : il peut devenir l'un et l'autre, selon les incarnations de ses mises en scène successives. « Gros et gras, le teint frais et la bouche vermeille » ? Dorine le voit ainsi, ce qui nous informe bien plus sur son sentiment que sur l'objet qu'elle décrit : chacun, dans son activité imaginaire, tire **bon gré mal gré, au fil des rencontres**, des personnages à partir de **sa perception** ; on les perçoit en filigrane à travers tout discours sur autrui. L'imposteur de Molière, quant à lui, s'il est prêt à revêtir la défroque qu'on lui donnera pour le temps d'un spectacle, ne se confond avec **aucune de ses incarnations** possibles [...] ²⁷⁶

On le voit par le cas de Dorine qui sert ici d'exemple non seulement aux rencontres entre personnages mais aussi aux rencontres entre personnes et personnages, la relativité où s'installe le phénomène du personnage ne dépend pas que de ses différentes incarnations : elle tient également aux rencontres qui l'inscrivent dans une histoire où comédiens et spectateurs prennent place à côté des autres personnages. Tartuffe est ce qu'en pensent Dorine ou les spectateurs, ce qu'en fait le comédien jouant Tartuffe, ce qu'en ont dit les auteurs, etc.

Sans noyer les particularités de chacune de ces modalités dans un syncrétisme rapide, on peut les rapporter à une expérience de réception essentielle et originale qu'elles sous-tendent toutes : c'est que dans chacune de ces relations, Tartuffe est apparu, est advenu à la conscience des personnes (véritables ou virtuelles), dans le temps, ainsi que n'importe quel phénomène complexe offert à la cognition naturelle : de gestes en paroles, l'esprit s'en est saisi peu à peu par un mouvement d'aller-retour alternant le regard de détail et le regard d'ensemble, l'analyse et la synthèse, les

²⁷⁶ ABIRACHED, Robert, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, 1994, [Robert Grasset, 1978], coll. « Tel ». p. 8.

intuitions et les vérifications. Mais cette expérience de réception a de particulier que les précompréhensions informant notre (re)connaissance d'un personnage comme Tartuffe ne peuvent cependant pas être décrites en termes de concepts ou de **scènes**, du moins pas dans les sens où nous avons pris ces mots jusqu'ici pour décrire le sémantisme lexical ou la structure connotative de l'intonation.

En effet, la **personnalité** est justement une entité globale et relativement stable qui transcende les situations plus ou moins contingentes où son action l'engage. À cela, il faut ajouter que la personnalité s'élabore à un niveau qui n'intègre pas toutes les scènes de façon significative sur le plan de l'analyse structurale. Ainsi, le personnage de Cyrano peut être l'agent d'une suite de mouvements apparemment anodins, par exemple se verser à boire pour ensuite vider son verre, et réaliser par là une scène dont le sens se limite exclusivement à ce que Barthes nomme un effet de réel²⁷⁷.

Cependant, si la scène ne s'intègre pas nécessairement au niveau d'analyse de la personnalité du personnage, le **rôle** nous semble un concept de dimension intermédiaire pouvant intervenir plus précisément entre la **scène** et la **personnalité**, pour intégrer la première et trouver sens dans la seconde. La personnalité de Cyrano pourrait alors être décrite comme la somme des rôles qu'on lui découvre et qu'il combine de façon variable selon les scènes. Chaque scène peut donc trouver un sens au niveau des rôles, et cette affirmation implique, comme nous le verrons sous peu, que le terme de *rôle* soit appliqué à des conduites d'envergure fort variable.

Voici l'exemple d'une intonation dont le décodage s'appuie sur une connaissance préalable de la personnalité de Cyrano, une connaissance que cette seule intonation bouleverse profondément du seul fait que Cyrano s'y montre capable d'adopter un rôle supplémentaire qu'on ne lui connaissait pas jusqu'à ce moment dans le déroulement de la pièce.

²⁷⁷ Ceci revient à affirmer que les différentes manipulations pourtant compréhensibles à l'échelle de la scène [boire un verre] composent un sens qui ne prend pas place de manière efficace à l'échelle plus vaste de l'élaboration du personnage ou de l'intrigue — si ce n'est pour signifier que tout cela existe sur le mode d'un certain réalisme assez plausible.

Lors de leur première rencontre, quand Cyrano offre pour la première fois sa plume à Christian, Rostand a prévu que Cyrano parle "brusquement" et, plus tard, qu'il hésite sur un mot prononcé "avec enivrement". Entre ces deux didascalies, Cyrano dira cinq fois les mots "veux-tu ?" en un crescendo émotif dont le personnage perd légèrement le contrôle puisque, après son "enivrement", il sent le besoin de se recomposer une attitude et de poursuivre la discussion sur un ton moins passionné : c'est "en artiste", demande Rostand, que Cyrano dit ensuite "veux-tu", pour une sixième fois, en tentant de remotiver des inflexions où Christian ne doit rien avoir soupçonné d'amoureux. Qu'un comédien à la recherche de l'âme de son personnage arpente ce passage, il y découvrira un moment gravissime. Lisons-le donc en nous demandant quelles intonations conviendraient le mieux aux six "veux-tu" successifs que nous y découvrons :

CYRANO, regardant Christian

Si j'avais

Pour exprimer mon âme un pareil interprète !

CHRISTIAN, avec désespoir

Il me faudrait de l'éloquence !

CYRANO, brusquement

Je t'en prête !

Toi du charme physique et vainqueur, prête-m'en

Et faisons à nous deux un héros de roman !

CHRISTIAN

Quoi ?

CYRANO

Te sentirais-tu de répéter les choses

Que chaque jour je t'apprendrais ?...

CHRISTIAN

Tu me proposes ?...

CYRANO

Roxane n'aura pas de désillusion !

Dis, veux-tu qu'à nous deux nous la séduisions ?

Veux-tu sentir passer, de mon pourpoint de buffle

Dans ton pourpoint brodé, l'âme que je t'insuffle !...

CHRISTIAN

Mais, Cyrano !...

CYRANO

Christian, veux-tu ?

CHRISTIAN

Tu me fais peur !

CYRANO

Puisque tu crains, tout seul, de refroidir son cœur,
Veux-tu que nous fassions —et bientôt tu l'embrases !—
Collaborer un peu tes lèvres et mes phrases ?...

CHRISTIAN

Tes yeux brillent !...

CYRANO

Veux-tu ?...

CHRISTIAN

Quoi ! cela te ferait

Tant de plaisir ?...

CYRANO, avec enivrement

Cela...

Se reprenant, et en artiste.

Cela m'amuserait !

C'est une expérience à tenter un poète.

Veux-tu me compléter et que je te complète ?

Tu marcheras, j'irai dans l'ombre à ton côté

Je serai ton esprit, tu seras ma beauté.

Le plus important "veux-tu" est le pénultième, celui auquel Christian répond "Quoi ! cela te ferait / Tant de plaisir ?..." C'est à ce moment que Cyrano se découvre, et que Christian manque d'obéir à sa peur instinctive, rate l'occasion de sauver sa peau et son honneur. Le pacte à nouer n'est peut-être pas celui d'un Faust — le ton général de la pièce s'accommoderait mal d'un tel sérieux — mais ses conséquences narratives, psychologiques et éthiques, demeurent considérables. Sur le plan de l'action dramatique, il est clair que ce contrat nourrit tout le reste de l'intrigue : de cela, le jeu le plus superficiel devra toujours tenir compte. Même le Cyrano le moins complexe doit s'animer assez pour convaincre Christian de s'aventurer dans une stratégie de séduction aussi rocambolesque. Sur le plan de la psychologie, cette scène mesure l'amour que Cyrano porte à Roxane, car c'est pour elle que le héros déroge sans hésitation. En contrepartie, cet être qui se veut poète et philosophe, lui le pur qui prononçait naguère la fière tirade des "non, merci !", il compromet irrémédiablement sa moralité en usant de dissimulation à l'endroit du plus intéressé de ses interlocuteurs.

Le ton de l'artiste est donc celui d'un hypocrite, et tout comédien doit décider si les préjudices causés à Christian saliront le panache de Cyrano, ou si l'amour, ou la détresse de Cyrano, justifient une démarche peu louable mais, somme toute, assez platonique. Il y a des Cyrano coupables même de la mort possiblement suicidaire de

Christian, il y en a d'innocents : dans la mise en scène de Rappeneau, Depardieu dit ce "veux-tu"²⁷⁸ d'une manière presque menaçante, avec une autorité qui confine à la violence²⁷⁹. À cet instant, son égoïsme amoureux ne compte pour rien le destin de Christian, et c'est ce qui lui permet d'adopter si rapidement, et efficacement, le ton plus aérien, et le soupir, et la démarche qui rassureront Christian. À ce propos, notre sondage demandait si le comédien disant "cela m'amuserait" donnait à entendre chez Cyrano une rectification (de la question posée par Christian) ou bien un sentiment d'espoir, et les résultats concernant Depardieu ont clairement identifié l'espoir comme le meilleur choix de réponse : c'est dire avec quelle maîtrise son personnage réussit à se forger au besoin une attitude comme celle de "l'artiste", du poète embrasé à la seule idée de "s'amuser" dans son art. Les sept pas que Cyrano franchit pour s'éloigner de Christian, respirer et s'inspirer, matérialisent toute la distance séparant le jeu de la franchise et celui de la dissimulation la plus exquise : si le crime n'est pas prémédité de longue date, il l'est de sept pas, et cela suffit à ternir sensiblement le panache de ce Cyrano. Dans cette mise en scène, le vieil ami qui fait le drôle ne s'est pas cantonné dans un rôle mineur à seule cause de sa fatale laideur : il sait qu'il mérite son purgatoire terrestre. Conscient de l'image de soi qu'il projette, conscient de l'effet de son style sur la réaction de Christian, Cyrano module son intonation et parvient à déterminer l'issue de la rencontre.

Le rôle comme élément d'une personnalité

Cette explication par laquelle notre commentaire d'un bref extrait implique une réévaluation de la personnalité de Cyrano dans son ensemble fait intervenir une logique vaguement chrétienne, ou existentialiste, selon laquelle le personnage évolue au fil des décisions qu'il prend, devient ce qu'il fait et mérite en fonction du solde de ses (bonnes) actions. À cette logique répond la perspective analytique selon laquelle la personnalité est faite de la somme des rôles qui la composent²⁸⁰, et cet ensemble,

²⁷⁸ Signet interne vers le clip [DAMUS.MOV](#).

²⁷⁹ Son jeu ressemble alors à celui du bandit violent incarné dans le film *L'Inspecteur la Bavure*, dont voici un extrait : [signet interne vers le clip TUMDO.MOV](#).

²⁸⁰ Logique qui descend du vieux principe formaliste (russe) selon lequel le texte littéraire est une somme de procédés artistiques (cf. JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, traduit

peut-on dire, convient à *Cyrano de Bergerac* parce qu'il convient à la culture ayant vu naître la pièce. Ainsi, ce qui importe dans notre exemple, ce n'est pas tant la vilaine action en elle-même, comme la caractéristique personnelle manifestée à cette occasion. En apprenant ce que le personnage a fait, on mesure ce qu'il pourrait encore faire : il en est devenu celui qui peut, celui dont la nature est de pouvoir le faire. Le spectateur de conclure : "Je viens de rencontrer en Cyrano un être (aussi) capable de dissimulation."

Cette formulation, "être un être capable de...", ressemble à celle de Roxane disant de Cyrano qu'il a joué "ce rôle d'être celui qui..." Entre tous les êtres, devenir celui qui est capable ; parmi tous les rôles, adopter celui qui... Par ces tours bien ordinaires, la pensée complète (ou simule) deux opérations complémentaires : abstraire le personnage de son contexte d'origine pour l'insérer dans une série différente ; désigner cette série d'une manière satisfaisante. Par ce double geste, la caractérisation supplémentaire apportée au dossier de Cyrano gagne une certaine indépendance analytique, car l'abstraction impliquée par ce tour d'esprit laisse supposer que la nouvelle caractérisation sera plus générale que les précédentes. Le rôle "de celui qui", c'est le rôle de "tous ceux qui" : or on les connaît, "ceux qui", on connaît leurs habitudes, on peut même prévoir leur comportement. Tel est le charme des abstractions et des synthèses : elles sous-tendent nécessairement un certain potentiel de particularisation. Elles sont comme les passe-partout de serrures confusément pressenties.

C'est alors que notre concept de rôle entre en jeu en tant qu'**élément** de la personnalité. Le rôle devient ici la capacité pour un personnage de prendre part d'une manière prévisible à un certain éventail de scènes. Le rôle d'ami permet à Cyrano de rendre régulièrement visite à Roxane au couvent. Qu'il ait écrit la lettre, et l'ami ne suffit plus : il lui faut avoir assumé un rôle d'amoureux. Ainsi, le rôle est une virtualité abstraite, un potentiel d'actions dont la permanence peut-être présumée, à partir du moment de sa révélation, indépendamment d'éventuelles actualisations ultérieures.

Comme tout ce qui peut être connoté et décodé par une certaine collectivité, le rôle a aussi une existence sémiotique et sociale. La personnalité transcende cette dimension sémiotique en ce qu'elle relève d'une ontologie de la personne. La personnalité est une somme et une suite de rôles, mais une somme virtuelle, car nul ne saurait vraiment décrire la totalité d'une personnalité, et une suite inachevée, jusqu'à la mort. Le rôle n'est qu'une configuration temporaire de la personnalité, et cette dernière ne cesse d'assumer plusieurs rôles, successivement, en les superposant au besoin, en le reprenant et en les modifiant au fil de leurs récurrences. Plusieurs personnes peuvent partager des rôles, qu'elles actualisent cependant avec des styles qui les singularisent. Par contraste, on remarquera que le rôle est plus volontaire et conventionnel que la disposition temporaire (par exemple, avoir mal aux dents) ou que l'attitude relationnelle (par exemple, ne pas apprécier son interlocuteur), et si le rôle se révèle à l'occasion des situations qui le requièrent, s'il est soumis aux aléas des transactions interpersonnelles, il n'appartient pourtant pas exclusivement à l'échange où on l'observe²⁸¹. En effet, son sens et sa forme sont par définition disponibles pour une communauté de personnes pouvant l'adopter et le reconnaître, en faire un signifiant ou un signifié de connotation (parce que le rôle peut être lié à une institution, à une profession, etc.) D'autre part, le rôle régit plusieurs aspects du segment de performance, dont une grande partie de l'activité du personnage (gestes, voix, imaginaire, références actives en mémoire, mémoire corporelle...) On voit le rôle lorsque quelqu'un l'incarne, on en parle ensuite, on l'adopte pour soi, on le module, on le redonne à voir. Les rôles ont donc une existence objective dans la vie quotidienne (des personnes comme des personnages) : Roxane change d'avis à propos des rôles de Cyrano (ami révélé amoureux), et Cyrano peut faire de même, comme dans l'exemple des "Veux-tu !"

Le rôle est donc inscrit dans l'histoire des personnalités individuelles (au niveau de la parole, pourrait-on dire) et dans l'histoire des formes collectives (au niveau du système). Il apparaît et perdure à travers ses incarnations successives. Dans

"Bibliothèque des idées", pp. 40-42.)

²⁸¹ C'est-à-dire que son contexte d'appartenance transcende le niveau du "dialecte temporaire" — néologisme de notre cru désignant l'idiotele formé par les expressions d'un échange, comme elles

le temps, la même personnalité peut bien sûr perdre un rôle, comme on délaisse une habitude, quoique cela suppose un certain travail allant contre nature. C'est donc dire que les rôles donnent lieu à une combinatoire dont la résultante est appelée à fluctuer dans le temps, et plutôt dans le sens de l'addition. C'est particulièrement le cas au théâtre et au cinéma, où le spectateur est mis en situation de découvrir rapidement plusieurs aspects de personnalités déjà complexes. En ces cas, il n'est pas certain que des événements comme le contrat de Cyrano soient l'occasion de la naissance ponctuelle d'un rôle, puisqu'ils peuvent n'être en fait que la révélation d'une capacité (supposée) déjà développée chez le personnage, mais contournée jusque-là par l'action dramatique.

Notons que la propriété fortement additive (et faiblement soustractive) des rôles est sans doute celle qui marque le plus la rencontre. Comme le dit la sagesse populaire : "On ne peut jamais faire qu'une seule première impression." Les personnes ont l'habitude de projeter tout détail de personnalité sur le cadre général de la personne comme être unique, et c'est en hâte que l'on se compose une idée d'ensemble de chaque individualité rencontrée. Il en résulte que l'un des rôles d'un personnage peut sembler prendre le dessus sur les autres et suffire à déterminer sa personnalité. L'analyse nous aide à désamorcer cette aberration coutumière.

Envergure des rôles

Au chapitre intitulé *Rigidité relative des structures*, nous avons vu que les connotations phonostylistiques relèvent d'une zone du linguistique aux structures moins rigides que les parties mieux connues du code linguistique. Semblablement, les rôles sont des réalités sémiotiques plus ou moins soumises aux conventions culturelles, et où l'on peut aussi remarquer une rigidité relative des structures. À propos du type le plus universel comme du personnage le plus original, dramaturges et comédiens partagent des références dont les noms, propres souvent, composent une large part du vocabulaire servant à penser le phénomène du rôle dramatique. On connaît le type de l'avare, mais on raffine un rôle d'avare en comparant Séraphin à

sont définies dans cet échange et par cet échange, avec les sèmes valides dans ces circonstances seulement, et sur lesquels les interlocuteurs s'entendraient probablement.

Harpagon, et Harpagon à Euclion ; voire en déclinant leurs noms selon les interprètes dont on a gardé mémoire. Ces exemples correspondent à des personnages dont l'avarice submerge la personnalité : pourtant, en plus d'être avares, ils sont encore époux, pères, patrons, rentiers, etc. ; seulement, l'avarice contamine nettement chacun de ces aspects de leur existence. Nous dirons alors que le rôle d'avare domine leur personnalité, sans abolir toutefois les aspects secondaires de celle-ci, que nous désignons aussi comme des rôles, en proposant de distinguer au besoin les rôles secondaires et les rôles dominants.

Nous affirmions plus haut que le rôle englobe les types dramatiques et les conduites sociales. C'était pour circonscrire la différence de fréquence qui sépare dans l'usage les types universellement reconnus et les configurations de personnalité plus rares ou plus contingentes. En distinguant le rôle de l'avare et le rôle de l'époux chez Harpagon ou Séraphin, c'est maintenant la dimension de l'envergure du rôle que nous faisons intervenir.

Par l'**envergure** d'un rôle, nous entendons l'importance relative de ce rôle au regard de l'ensemble de la personnalité qu'il affecte. Cette importance peut être évaluée en songeant à la durée plus ou moins longue de cette influence : le rôle de veuve peut dominer tant qu'un personnage porte le deuil, comme chez Roxane. L'envergure se mesure aussi à la quantité de scènes (écrites ou virtuelles) qu'un rôle peut influencer directement ou indirectement : Euclion est un homme d'affaires, mais Harpagon est plus précisément un usurier, et son rôle d'usurier influence son action lors des scènes structurées par son rôle de père (car il prête, sans le savoir, à son fils), mais il ne serait ni le même père, ni le même usurier, s'il n'était aussi avare. Nous dirons donc que l'envergure de l'avarice dépasse celle de la paternité et de l'activité d'usurier.

Fréquence et envergure minimales

L'envergure de tous ces exemples demeure considérable. Diminuons-la progressivement : les pères, les pères autoritaires, les pères qui punissent, les pères qui punissent par le bâton. La quatrième de ces étapes décrit un rôle de moindre

envergure, dont on pourrait même douter qu'il mérite cette appellation tant il dépend directement de l'action d'un moment particulier de l'existence d'un personnage. L'action potentielle de ce rôle peut-elle s'étendre à d'autres scènes ? Sans doute, mais seulement aux scènes modulant le schème [le père bat ses enfants] ou prenant appui sur ce schème. Pourtant, on entend couramment des phrases telles que "Cléante, non, il n'est pas du **genre** à donner du bâton à ses enfants." ou "Donner du bâton, non, ce n'est pas mon **type**"... Bien que le tour d'esprit semble identique à celui que nous avons identifié plus haut avec l'exemple du vieil ami "qui vient pour être drôle", la différence ne tient plus ici à la fréquence des cas, les personnages donnant du bâton n'ayant bien sûr rien d'inusité, du moins dans certains types de théâtre (comme la *commedia dell'arte*) ou de cinéma (pensons aux dessins animés typiques de la Warner Brothers).

En vérité, peu avant leur limite inférieure, l'envergure et la fréquence d'un rôle convergent pour révéler la nature à la fois idiosyncrasique et essentiellement relative, ou relationnelle, du phénomène du rôle. À cette limite, le choix de mots comme "type" ou "genre" ou "rôle" semble indifférent tant ils finissent par tous manifester le même procédé, la même manière assez neutre de saisir n'importe quoi, un tour qui constitue presque un tic, et qui le devient chez certains locuteurs : "Tu sais, genre, euh... genre celui qui..." D'où la question suivante : quand faut-il passer du verbe à l'infinitif (par exemple, "mentir"), ou du nom de qualité (par exemple, "avarice"), au nom de rôle (le menteur, l'avare) ? La même question se pose à propos des procédés expressifs : quand passer du phénomène idiosyncrasique au procédé, ou de la collection de phénomènes (comportementaux) au procédé ? Avançons ceci : de manière générale, il nous semble que le geste mental qui suscite le mode infinitif (par exemple : "manger") est peut-être le même que celui qui isole n'importe quel procédé, en passant de la parole à une inférence portant sur le système. Passer d'une prise en compte des cas particuliers à des inférences portant sur le style, le genre, le type, le procédé, la définition, le paradigme... c'est peut-être, tout simplement, comprendre, "prendre ensemble". Et toute interprétation pourrait donc advenir sous la forme du procédé, ou du rôle, selon l'objet envisagé. Seulement, la personne sent le but de toute action orientée, intentionnelle, bien avant que d'en sentir émerger

quelque rôle (ou routine) que ce soit. Le bébé qui tend la main pour atteindre un objet est avant tout **intention dirigée vers l'objet**, non pas **rôle de désir**, ni même rôle de préhension. L'action intentionnelle précède donc le rôle, lequel n'advient pas sans une certaine répétition. Or le sujet peut aller vers le monde, et le faire sien, sans répétition : c'est ce qui se produit lors de toute première, de toute découverte. Mais dès le second temps, l'habitude peut s'installer, et l'habitude des habitudes. Cette logique profonde préside à la manière dont on adopte les rôles, dont on les sélectionne (par besoin ou par imitation), dont on les ajuste (pour soi), et dont on en informe à grande échelle une manière d'être au monde.

En vertu de cette logique, les limites imposées à toute liste de rôles ou de procédés sont nécessairement bricolées à l'usage du chercheur en fonction de critères contingents : nous serions toujours capables d'imaginer une situation donnant sens à une certaine généralisation, c'est-à-dire d'inventer une règle (même exceptionnelle) justifiant un état de fait (même surprenant). Par exemple, nous avons entendu l'animateur d'une radio américaine inventer cette image plaisante, fondée sur la prémisse d'une classe assez peu probable :

Now, I have a **battery question** for you : we know the AAA, AA, A batteries; there is the C, the D, but where are the B batteries? Does anyone know why the letter B is not used to describe a size of batteries ?

Certes, la classe des questions portant sur des piles peut être imaginée : une entreprise fabriquant huit produits différents, dont des piles, pourrait diviser l'ordre du jour d'une réunion en faisant intervenir cette classe, par **exemple**. Mais les auditeurs de la station radiophonique avaient conscience de l'incongruité de cette classe, d'où l'effet comique.

Ces cas de classes incongrues font donc effet, et elles font problème. "En science", lors d'inductions soumises aux principes de l'analyse statistique, ce qui compte d'ordinaire, c'est la valeur prédictive des généralisations lors d'applications ultérieures à des cas plus nombreux. Mais en herméneutique, pour ces exemples, le concept de classe prend alors une valeur différente, une valeur surtout rhétorique ou

heuristique, à évaluer en regard d'un effet recherché ou d'une réalité à décrire. Par exemple, dans une phrase comme : "Pierre, non, il n'est pas du genre à manger ses croûtes en premier", le recours au "genre", qui n'a rien de comique, a ici pour effet de mieux rendre l'idée selon laquelle ce Pierre n'adopterait probablement pas un certain comportement ; il s'agit d'un outil de mise à distance, un outil cognitif-rhétorique donnant une forme précise à une certaine connotation métaphorique (la croûte qui représente l'effort ; la mie, le bon temps) — dont l'existence n'est cependant pas liée à cet usage du mot "genre". Dans cet exemple, la visée est de décrire Pierre, indépendamment de la référence à la classe abstraite, métaphorique (et fréquente) des "mangeurs de croûtes en premier". Dans un contexte comme celui-là, la limite s'amenuise entre la classe générale (des mangeurs de croûtes) et l'exemple particulier ("Par exemple, les fois où Pierre mange du pain...") En effet, la série représentée par le rôle nouvellement désigné (le rôle de tous ceux qui préfèrent commencer par la croûte) se révèle souvent, dans ces exemples, comme ni plus abstraite, ni moins extraordinaire que la personnalité qu'elle vise au premier chef et que l'on tente de mieux saisir par ce procédé.

L'absence d'autres cas connus justifiant le recours à un nom de classe et l'invention de noms de "rôles" *ad hoc* ne constituent pourtant pas des bluffs intellectuels. L'auditeur qui mettrait en doute la pertinence statistique du comportement connoté par la métaphore, et donc du recours à l'idée de genre, ne s'éloignerait guère moins du propos qu'un potache arguant que Pierre ne mange généralement ni mie ni croûte car il déteste le pain. Ce qui compte dans ce tour, c'est évidemment de saisir le cas. Or le geste mental qui effectue cette saisie n'y parvient pas sans ce mouvement différentiel qui s'éloigne du cas sans pour autant le perdre de vue. Pour les exemples concernant les personnalités, et en particulier pour les inférences tirées de l'écoute des intonations, cette démarche indique un mode de réception, un mode de rencontre des personnes, selon lequel toute caractéristique personnelle est saisie par un interlocuteur comme l'indice d'un vecteur dont la trajectoire passée et future sera automatiquement compilée et projetée par la pensée sur la toile de la personnalité entière. Le "genre" (le "type", le "rôle"...) d'une personne n'est pas une classe permettant de la rapprocher d'autres personnes, mais

une constante à l'échelle de sa propre existence, une caractéristique individuelle.

Ou, pour être plus précis, une perspective singulière par laquelle l'observateur donne une forme compréhensible à une caractéristique aperçue. À cette limite, l'interprétation qui adopte ce tour présume de toute conduite qu'elle dépend d'un schème applicable en d'autres circonstances.


Plus loin encore sur l'échelle des faibles envergures, subsistent des conduites si banales que l'on peine à imaginer comment elles pourraient servir à caractériser une personnalité (même à travers un décodage littéraire des termes utilisés). Dans un ouvrage intitulé *Persona and Performance : The Meaning of Role in Drama, Therapy, and Everyday Life*, Robert J. Landy propose une théorie du personnage à laquelle nous devons beaucoup car, à propos des concepts de rôle et de personne, elle articule efficacement l'espace séparant d'ordinaire les auteurs occupés de sémantique pragmatique ou d'analyse des discours²⁸², et ceux qui, comme Stanislavski par exemple, traitent du travail de l'acteur d'une façon plus pratique, voire prescriptive²⁸³. Or Landy n'hésite pas à désigner par le terme de "rôle" des gestes aussi peu volontaires que ceux de la respiration, de la tétée, du sommeil ou de la miction²⁸⁴. Ces exemples surprenants ne naissent pas d'une analyse exagérément abstraite du concept de rôle, mais de la nécessité, pour lui toute pratique, de remonter aux premières expériences de la personne et de les relier, dans le cadre d'une thérapie par le jeu, aux autres rôles, plus complexes et moins anciens, dont le patient a besoin d'extérioriser les affects. En fin d'ouvrage, Landy dresse une liste des rôles reconnaissables dans la culture occidentale : elle réunit des noms de personnages fameux, des métiers, des professions, des termes désignant les relations familiales, des traits de caractères, etc., et elle inclut ces rôles "somatiques".

Notre concept de rôle embrasse cette limite : l'acception du mot qui vise les conduites sociales s'étend de ce fait aux conduites "tout court", dans la mesure où

²⁸² par exemple, les Erwin Goffman, J. L. Moreno, Theodore Sarbin, dont Landy tient compte de manière explicite. Voir aussi le début de notre chapitre intitulé "Cadres formels, scènes empirique".

²⁸³ Dans une tradition remontant à Stanislavski, comme les Jerzy Grotowski, Eugenio Barba ou Robert Wilson.

²⁸⁴ LANDY, Robert J., *Persona and Performance : The Meaning of Role in Drama, Therapy, and Everyday Life*, New York et Londres, Guilford, 1993, p. 32.



elles peuvent être projetées sur la toile de la personnalité, et où elles donnent sens à des (phono-)stylèmes.



Comparaison de quatre rôles de Cyrano

Mélange des genres, mélange des rôles

Une même personnalité se compose souvent de nombreux rôles de faible envergure, et de quelques rôles plus vastes : c'est là du moins notre façon de décrire la complexité de la personnalité humaine ou de ses représentations. Selon les époques, au gré des modes, des théories et des esthétiques, on a pu souhaiter voir représenter des personnalités fortes, manifestant quelque principe élémentaire ; ou d'autres, caractérisées par un déchirement profond ; ou d'autres encore, moins schématiques, soit plus vagues, soit plus éclatées... La phonostylistique n'a bien sûr pas à prendre position *a priori* au sein de l'histoire des théories de la personne, mais elle doit s'ajuster à celle(s) que manifeste chaque performance étudiée.

Dans le cas de l'œuvre de Rostand, que la critique s'entend généralement à décrire comme le chant du cygne du drame romantique, il faudrait sans doute chercher parmi les philosophes du Romantisme une théorie de la personne capable de rendre compte des aspirations, des valeurs, et même du destin de Cyrano — lequel se compare en plusieurs points aux créatures des Shakespeare, Goethe, Hugo ou Musset. Bien française, la pièce répond de plus assez précisément aux préceptes hugoliens concernant le drame romantique, et c'est sous cet angle, dont Rostand ne pouvait manquer d'avoir une claire conscience, que nous avons proposé plus haut de diriger la recherche des tendances les plus pertinentes à l'analyse du personnage de Cyrano tel qu'on peut se l'imaginer à partir du texte de Rostand²⁸⁵.

Rappelons que Hugo explique sa théorie du drame romantique dans plusieurs textes, principalement les préfaces de ses œuvres dramatiques et poétiques, où il met en place de nombreuses oppositions définitives, parmi lesquelles l'histoire littéraire retient, entre autres, que le drame doit peindre les passions (de la tragédie) et les caractères (de la comédie, selon la préface de *Ruys Blas*), qu'il doit accueillir tant le "sublime" que le "grotesque", tant l'épique que le pittoresque (préface de *Cromwell*),

etc. Les catégories impliquées par ces oppositions relèvent généralement de l'une ou l'autre des deux typologies suivantes : celle des personnages et celle des genres dramatiques. Hugo demande que l'on joue de ces catégories en associant dans une même pièce non seulement des scènes relevant de différents genres dramatiques, mais aussi des personnages disparates entre eux, et des personnalités aux tendances caractérielles "mêlées". Cette poétique du mélange prend bien sûr appui sur un usage antérieur qui distinguait ces catégories, et sur la capacité du public à les apprécier sous leurs nouvelles formes. La réception du drame romantique passe donc par l'analyse d'une combinatoire des catégories génériques et caractérielles en usage. Remarquons alors au passage que, dans la mesure où les différents rôles des personnages correspondent à des phonostyles identifiables, et dans la mesure où les genres peuvent être assimilés à des classes de contextes elles aussi reconnaissables, une large part de cette analyse pourrait être formulée dans les termes de la théorie de la connotation telle que nous l'avons présentée plus haut, particulièrement au chapitre intitulé *Contextes langagiers, contextes empiriques*. Cette manière de voir permet en outre d'articuler le jeu des écarts que toute performance établit entre les rôles (avec leurs phonostyles) et les scènes, quand les personnages, se trouvant plus à l'aise ou plus contraints, plus vrais ou contrefaits, activent momentanément certains rôles dont ils disposent, mais au détriment des autres aspects de leur personnalité : c'est toute la question de l'emploi qui est ainsi soulevée, à laquelle nous reviendrons dans les pages qui suivent.

Justification des quatre noms de rôle

Au chapitre *Plusieurs hypothèses de prolations, un texte*, les tendances que nous avons tenté de prévoir pour Cyrano étaient celles d'un personnage **comique**, d'un personnage **de cape et d'épée** et d'un personnage plus **romantique**, au sens banal du terme, c'est-à-dire nourri de poésie, d'idéalisme, d'abnégation, de timidité, d'amour malheureux. Ces trois tendances correspondent non seulement à la personnalité de Cyrano, mais aussi à des scènes ou à des répliques facilement

²⁸⁵ Voir notre chapitre intitulé "Plusieurs hypothèses de prolations, un texte".

identifiables, si bien que leur réception résulte inévitablement de la combinatoire dont il est question au paragraphe précédent.

Le concept de rôle tel que nous l'avons défini donnera ici à ces "tendances" plutôt floues une situation théorique mieux établie, mais il manque encore à chacune la désignation qui sera capable de la cristalliser autour d'une figure dont l'envergure et la fréquence conviendront aux besoins de notre recherche. Rappelons que nous avons suspendu l'analyse des données chiffrées pour identifier des tendances comparables à ce que fut l'humour au chapitre *Réponses mentionnant l'humour*. Exploitant le fait, déjà remarqué, que les rôles les plus importants tendent à éclipser les rôles secondaires au sein d'une même personnalité, nous avons choisi de désigner les rôles de Cyrano par des noms de personnages eux-mêmes assez typés pour que leur personnalité semble (de loin) se résumer à un rôle bien connu. Ce seront donc Arlequin, pour la tendance comique, D'Artagnan, pour la tendance "cape et épée", et Werther, pour la tendance romantique — plus un quatrième (qui n'est pas un mousquetaire), trouvé plus tard, à l'étape de notre recherche où des questions ouvertes ont été adressées à différentes personnes, quand le comédien Guy Nadon nous a parlé de "son" Cyrano en des termes suggérant une quatrième tendance possible, celle d'un personnage shakespearien mal aimé, amer et potentiellement violent : "Le Cyrano que j'ai proposé, dit-il, était beaucoup plus écossais que gaulois, shakespearien que dans la tradition <<cocorico français²⁸⁶>>".

Le nom de Néron venait de s'ajouter à ceux d'Arlequin, de D'Artagnan et de Werther. Qui sont ces personnages ? Arlequin est un masque de la *commedia dell'arte*, un personnage ridicule et plaisant, très typé, peu réaliste. On le reconnaît à son costume de diabolotin à losanges, à son masque noir, à un sabre de bois qu'il ne manque pas d'utiliser. D'Artagnan est un mousquetaire courageux, juste et joli cœur, rendu célèbre par Dumas fils. Werther est cet icône du mal du siècle qui nous a été légué par Goethe. Néron est un personnage historique, dont la vie a inspiré de nombreux créateurs, qui symbolise tout à la fois le narcissisme et la violence tyrannique. N'en disons pas plus sur ces figures gigantesques : leur utilité au sein de

²⁸⁶ NADON, Guy, *Interview avec Sébastien Ruffo*, enregistrement vidéo, inédit, format VHS, 1998.

cette recherche est inversement proportionnelle à la précision de leur portrait, car elle réside, non dans leur référent habituel mais dans le pouvoir que ces figures ont de nous aider à trier les nombreux choix de réponse de nos questionnaires. Tenter de nous rapprocher du vrai Werther nous éloignerait de Cyrano²⁸⁷. Au fil des analyses, notre manière de voir ces quatre rôles se révélera peu à peu, mais toujours obliquement, à travers leur fonction de filtres soumis aux prolations, jamais transformés en objets d'étude, jamais en personnages. Pour les mêmes raisons, nous avons utilisé dans l'évaluation des choix de réponse le système des cotes positive, négative ou nulle qui a été expliqué au chapitre *Réponses impliquant l'humour et cotes d'évaluation*, sans chercher à le raffiner : sans en faire un objet.

En conséquence, que ces rôles divisent efficacement les données du sondage, l'analyse qui suit tâche de le démontrer ; que ces rôles correspondent vraiment à la personnalité de Cyrano telle qu'elle émane de l'œuvre de Rostand, cela, notre enquête ne cherche pas à le prouver, mais une lecture attentive de la pièce pourrait justifier nos choix. Exemple : à la treizième scène du troisième acte, quand Cyrano feint de tomber de la lune pour retenir de Guiche, ce dernier porte un masque, Cyrano se cache derrière son feutre, sa cape et son accent du Midi ; dans ces circonstances, les balivernes inventées, bien qu'on y lise aussi la référence au Cyrano historique (et donc "sérieux"), ne manquent pas de tourner à l'arlequinade — avec une brisure dans le ton général de la pièce que tous les interprètes n'arrivent pas à gérer avec le même brio. Autre exemple : à l'issue du duel de l'Hôtel de Bourgogne, un mousquetaire nommé d'Artagnan vient féliciter Cyrano car l'exploit, dit-il, l'aurait fait trépigner. Romantisme et mal du siècle : relire la tirade des "Non merci !", lourde de cynisme autant que d'idéalisme ; solitude, mélancolie larmoyante et pittoresque rural et se combinent dans la scène du fifre Bertrandou ("Écoutez, les Gascons, c'est toute la Gascogne !", acte IV, scène 3). Etc.

Remarquons cependant que la pièce de Rostand permettrait de justifier de la sorte un grand nombre d'autres rôles de moindre envergure : on n'a qu'à relire en ce sens la sixième scène du dernier acte :

J'ignorais la douceur féminine. Ma mère
 Ne m'a pas trouvé beau. Je n'ai pas eu de sœur.
 Plus tard, j'ai redouté l'amante à l'œil moqueur.
 Je vous dois d'avoir eu, tout au moins, une amie.
 Grâce à vous une robe a passé dans ma vie.

Le jeu des oppositions permet à Cyrano de distinguer, en les nommant ou en les évoquant, les rôles qu'il a connus : de fils mal aimé, d'ami de Roxane ; et ceux dont il n'a pas profité : le fils adoré, le frère d'une femme, l'amant de Roxane. Puis, quelques lignes plus loin,

Philosophe, physicien,
 Rimeur, bretteur, musicien,
 Et voyageur aérien,
 Grand risposteur du tac au tac,
 Amant aussi -- pas pour son bien ! --
 Ci-gît Hercule-Savinien
 De Cyrano de Bergerac
 Qui fut tout, et qui ne fut rien.

Autant de rôles, encore, inspirés du personnage historique et correspondant chacun à quelque scène de la pièce qui se termine. Par exemple, l'envergure du rôle de "voyageur aérien" ne dépasse guère les limites de la treizième scène du troisième acte, avec un bref écho dans le délire final.

²⁸⁷ On se souviendra que tel était le sens de l'explication donnée au chapitre *Un comédien, plusieurs personnages*.

Le rôle de d'Artagnan

Dans l'ensemble de notre sondage, la cote de d'Artagnan est en moyenne la plus forte : personnages, comédiens, sous-groupes et ordre de réponses confondus, elle est de 0,16, alors que celle de Werther est à 0,10, celle d'Arlequin, 0,13 et celle de Néron, 0,15. Ces chiffres servent de point de référence pour toutes les inférences qui vont suivre, mais ils n'indiquent en eux-mêmes rien d'autre que la distribution relative des cotes, par l'expérimentateur, avant que tout répondant ne soit intervenu. Cette prépondérance peut être expliquée par la personnalité générale de Cyrano, qui laisserait plus de place à ce rôle de d'Artagnan ; par le biais de notre sélection des scènes, qui aurait favorisé dès le départ des clips vidéo compatibles avec ce rôle ; ou par la plus grande envergure de ce rôle dans l'esprit de l'expérimentateur, enclin à l'appliquer à un plus grand nombre de situations. En somme, les choix de réponse compatibles avec l'élaboration du rôle de d'Artagnan ont prévalu sur les choix incompatibles ou indifférents, et dans une proportion supérieure à celles trouvées lors de l'étude des trois autres rôles.

Depardieu, le plus d'Artagnan.

Voici un tableau ventilant les cotes "d'Artagnan" par comédien et par ordre de choix de réponse. Il a été préparé à partir des réponses du sous-groupe des Québécois.

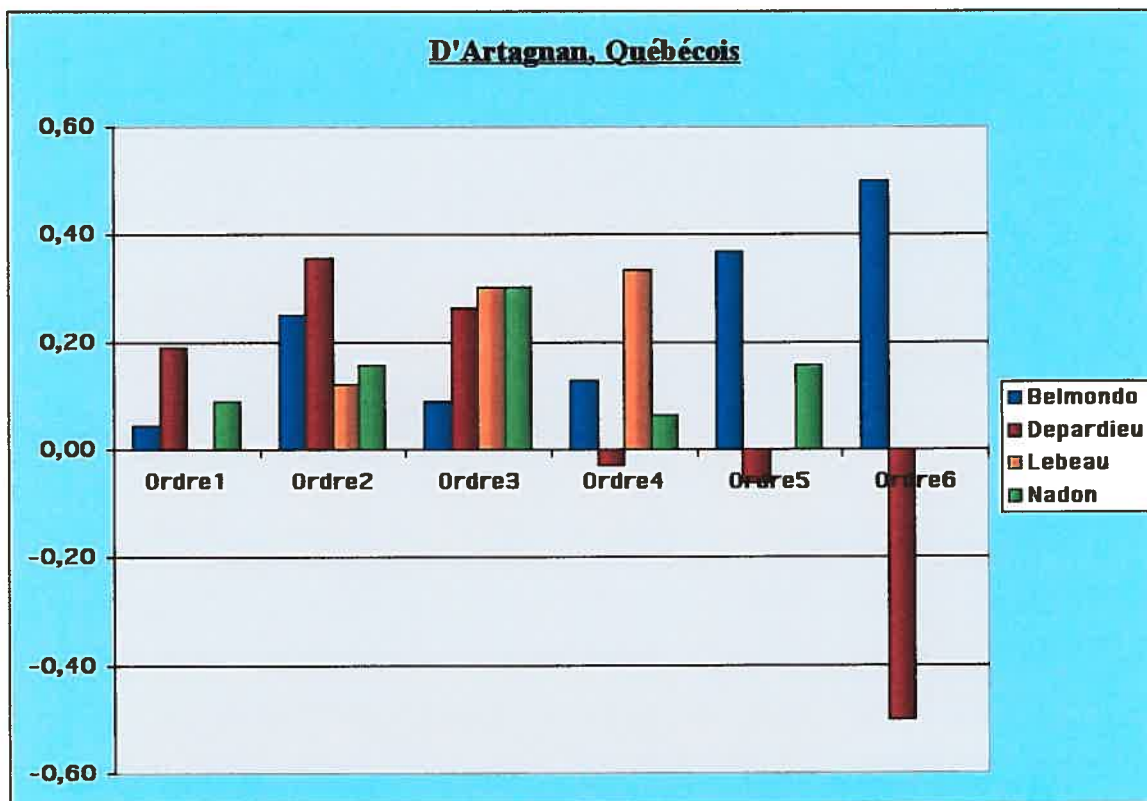


Tableau 13, Cotes "d'Artagnan", sous-groupe des Québécois

Comme on le voit, chez Depardieu, les meilleures réponses (ordre 1) sont souvent compatibles avec l'élaboration d'un Cyrano "d'Artagnan", mais chez Lebeau, dont la cote est nulle parmi le même ordre de réponses, ce rôle s'avère un descripteur indifférent. Entre les premières réponses et les deuxièmes, cet écart entre Depardieu et Lebeau va même croissant. Il passe de 0,19 à 0,23 : c'est donc un axe d'opposition significatif pour la comparaison de ces deux comédiens.

Pour le reste du tableau, on voit que même les pires réponses sont généralement compatibles avec ce rôle, et chez tous les comédiens, exception faite du seul Depardieu, le plus d'Artagnan de tous, qui polarise assez les opinions pour isoler des cotes négatives aux ordres 4, 5 et 6, nous permettant d'affirmer que, dans son cas, les réponses nuisant à ce rôle sont aussi d'assez mauvaises réponses.

On peut décrire mathématiquement cette polarisation des bonnes et des mauvaises réponses chez Depardieu en calculant la différence des cotes des

meilleures et des pires réponses, ce que nous avons fait en fondant ensemble les cotes des deux ordres supérieurs ainsi que celles des quatrième et cinquième ordres, et en laissant de côté les résultats du centre, c'est-à-dire les troisièmes meilleures réponses. Le nouvel indice ainsi produit, l'indice de polarisation, permet d'approximer une certaine discriminance du sous-rôle dans son rapport à la hiérarchisation des choix de réponse, et c'est pourquoi nous l'avons calculé systématiquement pour tous les rôles, pour chaque comédien, en fondant ensemble les données des différents sous-groupes : on peut en consulter ici le tableau²⁸⁸. Dans le cas de d'Artagnan, cet indice est de 0,26 pour Depardieu. C'est l'une des valeurs les plus élevées du sondage, et de loin la plus forte pour le rôle de d'Artagnan.

Voici un extrait exemplaire de cette forte tendance "d'Artagnan" chez Depardieu. Cyrano, jusque-là masqué, s'y laisse reconnaître par de Guiche, qu'il retenait depuis un quart d'heure en lui contant des balivernes. Il peut donc lui annoncer que "le" mariage de Roxane et Christian vient tout juste d'être célébré. Notre question portait sur les mots "Je vous délivre"²⁸⁹ et la meilleure réponse était "L'homme du monde" (à côté de "l'instituteur", du "fonctionnaire" ou du "gardien de prison").

Question XI

Cyrano cesse de faire le pitre pour retarder de Guiche.

CYRANO

Alors...

Reprenant sa voix naturelle.

Le quart d'heure est passé, Monsieur,

Je vous délivre :

Le mariage est fait.

L'homme du monde L'instituteur Le fonctionnaire Le gardien de prison

Un ample mouvement de cape et un salut du chapeau peuvent sembler les aspects les plus chevaleresques de ce clip, mais ce que la voix donne à entendre de plus, c'est l'assurance, la force et la noblesse d'une personnalité victorieuse et pourtant franche dans sa courtoisie, sans que rien d'ironique, sans qu'aucune velléité

²⁸⁸ Signet interne vers le document [Moy1.htm](#).

²⁸⁹ Signet interne vers le clip [DDELI.MOV](#).

de narguer l'ennemi n'entache de bassesse la profération de cette parole performative, sobre et élégante, par laquelle se termine la folle mission du mousquetaire.

Par comparaison, on peut écouter Lebeau²⁹⁰, le moins chevaleresque des quatre, lorsqu'il prononce les mêmes mots en accentuant la première syllabe du mot "délivre", en forçant l'explosion du [d] et en maintenant une intensité très élevée. Il y a là quelque chose qui oscille entre le défi et le mépris, que connote également le hochement de tête ascendant, et qui contribue plutôt au rôle de Néron qu'à celui de d'Artagnan. Notons que cette réplique de Lebeau a suscité des avis divergents, certains, comme Guy Nadon²⁹¹, voyant dans le hochement en question un jeu plus théâtral, "cocorico" dit-il, et d'autres, comme Isabelle Bouchard²⁹², y lisant simplement une manière de donner son congé à de Guiche "du revers de la main"²⁹³.

²⁹⁰ Signet interne vers le clip [LDELI.MOV](#).

²⁹¹ Signet interne vers le clip [GNcoc.mov](#).

²⁹² Signet interne vers le clip [Isava.mov](#).

²⁹³ Ces deux commentaires s'opposent principalement par l'attitude qu'ils dénotent chez le spectateur, deux attitudes très répandues et qui influencent toujours la rencontre d'un personnage : Bouchard commente le clip en objectivant le geste, mais Nadon attaque l'intégrité du personnage en élaborant un jugement de valeur par lequel il commente un choix esthétique de Lebeau. Bouchard parle comme si elle croyait au personnage, elle commente le message de Cyrano ; Nadon parle comme s'il demeurerait conscient de l'artifice théâtral, il s'en prend au travail de Lebeau — une alternative que la phonostylistique partage en puissance avec toute critique littéraire.

Belmondo, peu d'Artagnan

Chez Belmondo, l'indice de polarisation prend une valeur négative, soit -0,15, ce qui signifie que sa cote "d'Artagnan" est plus élevée parmi les moins bonnes réponses que parmi les meilleures : c'est une mauvaise idée que de le trouver "d'Artagnan" — tout le contraire de Depardieu. Voici l'exemple d'un extrait de Belmondo pour lequel les répondants les plus forts choisissent une étiquette peu compatible avec ce rôle, alors que les plus faibles y voient une qualité qui nous semblerait plutôt compatible. Il s'agit d'un passage de la tirade du nez²⁹⁴ où Cyrano devrait se montrer "admiratif" en disant "Pour un parfumeur, quelle enseigne !" Belmondo, selon son habitude, cabotine allègrement en s'installant pour un moment dans un rôle caricatural, efféminé et maniéré. Or la question visait précisément cet aspect de la prolotion :

Question III

Cyrano à Valvert (Tirade du nez)

Dramatique : "C'est la Mer Rouge quand il saigne !"

Admiratif : "Pour un parfumeur, quelle enseigne !"

Lyrique : "Est-ce une conque, êtes-vous un triton ?"

viril √ efféminé

Rares sont ceux qui n'ont pas décodé son jeu, et l'on s'étonne que même 6 % du total des répondants l'aient trouvé "très viril" — il s'agit bien sûr de la troisième réponse, derrière "très efféminé" et "efféminé". Ont-ils supposé que cette caricature révélait au fond une personnalité machiste, et qu'il valait mieux choisir une étiquette pouvant révéler cette vérité du second degré plutôt que de s'arrêter à la surface d'un jeu par trop évident ? Peut-être, et la personnalité publique du comédien cascadeur pourrait d'ailleurs renforcer cette idée. D'ailleurs, dans le sous-groupe des Québécois, un phénomène intéressant s'est produit autour de cette question : quelques répondants, soit 2 % du sous-groupe, ont choisi la réponse "très viril". Or comme le niveau de ces personnes est situé très au-dessus de la moyenne, et comme ils forment ensemble une strate cohérente (avec une discriminance de 0,13), ce sont eux qui ont

²⁹⁴ Signet interne vers le clip [BADML.MOV](#).

fixé la "bonne" réponse pour le sous-groupe ; nous sommes de ce fait encouragés à leur faire confiance²⁹⁵, et à donner foi à la théorie "du cascadeur". Quoi qu'il en soit, plus de 90 % des répondants ont cependant opté pour "très efféminé", et cette caractéristique, en elle-même et dans le cas présent, ne contribue nullement à l'élaboration du rôle de d'Artagnan.

Phonostyle de d'Artagnan chez Depardieu

Phonostylème de la voix de tête claironnante

Voici la manière dont Depardieu a prononcé le même vers²⁹⁶. Chez lui, l'opposition de la virilité et de la féminité prend une signification toute différente car, s'il prend une voix fort aiguë pour dire la dernière voyelle du vers, on ne saurait expliquer cette élévation de la note par un jeu burlesque analogue à celui de Belmondo. Par cet intonème combinant hauteur de la note, rondeur de l'intonation et diphtongaison de la voyelle, l'admirateur que joue Cyrano compose un stylème connotant quelque chose de ces petits marquis présents dans l'auditoire. Il s'exclame avec artificialité, mais dans le sens d'une mondanité précieuse, non d'une homosexualité outrancière. Or la fréquence suraiguë, ou "voix de tête", atteinte par cette voyelle est un des rares intonèmes dont on puisse dire qu'il caractérise le comédien Depardieu. Nous l'avons remarqué dans plusieurs de ses performances filmiques, particulièrement dans la composition de stylèmes utiles aux rôles excités, maniérés ou obséquieux. Cette voix de tête nous entraîne vers des sous-rôles contrefaits, dont il est clair que le personnage s'empare lui-même afin d'en user comme de procédés. En ces cas, le spectateur comprend toujours la visée perlocutoire sous-jacente à cette poussée de voix, et c'est pourquoi les stylèmes qui intègrent l'intonème de la voix de tête connotent nécessairement une certaine artificialité dans l'attitude du personnage. Voici quatre exemples de cette voix de tête de Depardieu.

²⁹⁵ Avec une réserve cependant : ANADIST fournit un indice de fiabilité des statistiques, calculé pour chacune, que nous n'avons pas expliqué au lecteur, nous promettant de ne faire intervenir dans ces pages que des statistiques mathématiquement fiables. L'indice de fiabilité de cette réponse est de 67% alors qu'il monte à 85% pour l'ensemble du sondage.

²⁹⁶ Signet interne vers le clip DADMI.MOV.

Dans *Les Anges gardiens*, Antoine Carco, le personnage de Depardieu, a tenté de dérober un objet au candide père Tarain, qui s'était assoupi. Ce dernier se réveille, surprend Carco la main dans le sac. À ce moment, Carco invente un mensonge pour se justifier²⁹⁷. Sa voix de tête (sur les mots "cherche", "Bao" et "moi") sert en quelque sorte à simuler l'évidence, la vérité simple d'une justification présentée par Carco avec toute la (fausse) bonne conscience nécessaire à sa visée.

Un instant plus tard, Carco achève de rassurer sa dupe en proposant de participer à ses bonnes œuvres²⁹⁸, et là encore, la voix de tête refait surface. Lorsque Carco dit : "Vous avez bien des bonnes œuvres, à Écouen?", la note s'élève, la mélodie chantonne rondement, connotant un simulacre d'ingénuité ou de gentillesse ; puis la note et l'intensité s'abaissent, entourant d'intimité, d'assurance et de sérieux l'engagement que prend Carco lorsqu'il confie son intention d'offrir "une petite obole". Le contraste entre le style de l'ingénu et celui du samaritain discret se voit atténué par l'intonation conférée *in fine* aux mots "Ah je tiens à participer" : énergique mais non énervée, puissante mais contenue, cette phrase combine, tout en les estompant, les caractéristiques des deux précédentes : en cela, Carco fait preuve d'un contrôle de soi qui favorise la crédibilité de son jeu.

Dans *L'Inspecteur la Bavure*, non seulement Depardieu joue un escroc semblable à Carco, mais il est de plus confronté à un personnage naïf, interprété par Coluche, qu'il tente aussi de bernier. Ces analogies expliquent peut-être la présence de phonostyles similaires, et en particulier de cette voix de tête utile au loup montrant patte blanche. Dans l'extrait qui suit, un repas bien arrosé servira d'appas, et Depardieu, avec sa voix de tête, en insinue l'idée aussi loin que possible²⁹⁹ dans l'esprit d'un invité par ailleurs gourmand et réceptif — Coluche ! "Sancerre ? — Le meilleur", dit Collard avec dans sa montée l'intonation d'une question rhétorique exclamative, par trop heureuse, trop sûre de compter précisément sur un vin de Sancerre. Ici encore, un contraste est préparé par le comédien qui se rapproche de Coluche pour donner d'abord au projet l'allure d'un secret ("un p'tit resto"), puis qui

²⁹⁷ Signet interne vers le clip [BAO.MOV](#).

²⁹⁸ Signet interne vers le clip [OBOLE.MOV](#).

²⁹⁹ Signet interne vers le clip [SAUMO.MOV](#).

s'anime (mouvement du bras pour appuyer "je te dis que ça", dont l'intonation véhicule la plus grande part du prédicat mélioratif) jusqu'à atteindre, au mot "Sancerre", une note suraiguë très différente du ton de la confiance.

Le dernier exemple est tiré de *Danton*. Le personnage principal tente de tranquilliser les amis de Camille Desmoulins dont Robespierre vient de saisir le journal. Encore une fois, la voix de tête brille par l'effet d'un contraste phonostylistique : d'abord, Danton table sur une rationalisation posée, formulée comme un syllogisme rassurant, puis il se fait collégien, bon enfant, et dit trois fois le mot "calme" avec un crescendo de fréquence qui culmine dans une tape amicale assenée à un camarade plus désarmé que les autres. Encore une fois, la voix de tête veut convaincre de l'évidence, de la vérité d'une idée, et le supplément d'énergie qu'elle requiert s'exprime aussi, de manière convergente, par cette gestuelle archaïque d'une agression redirigée pour signifier une confiance abondante et familière.

Chez Carco, Collard, Danton, comme chez Cyrano, la voix de tête de Depardieu participe à la mise en place de rôles forts, capables d'investir dans l'intonation un effort énergique qu'ils sertissent cependant parmi des stylèmes (d'intonation, de geste ou de pensée) plus sobres. On a beau jeu de rapprocher cette voix et ces contrastes de la définition du "style claironnant" proposée jadis par Morier dans sa *Psychologie des styles* : tout son paragraphe, que nous citons ici, tourne justement autour de *Cyrano de Bergerac*, tant qu'on ne sait si le style en question n'émane pas exclusivement de cette œuvre :

LE STYLE CLAIRONNANT.

Le point d'honneur : goût de la force brillante, de l'élégance morale visible, des vertus extériorisées... Le vocabulaire de la gloire fanfaronne : clair, frappant, varié ; riche et sonore, soutenu de **toute la batterie des consonnes et voyelles héroïques** ; plus vibrant que profond, et d'une qualité aristocratique douteuse ; tout **empanaché** d'images éclatantes et fortes, originales, hardies, mais dont les écueils sont : 1. le clinquant ; 2. l'incohérence ; 3. le mauvais goût. Traduction de la réalité abstraite au moyen de métaphores concrètes (genre de catachrèse). **Le ton, oratoire, aime les contrastes mélodiques, reflets de puissantes antithèses ou de constructions binaires scalènes** ; mouvementé, modelé sur l'art du bretteur, il aime la difficulté vaincue : la rime opulente ; les tours de force prosodiques

(voir la Ballade du Duel, *Cyrano*, I, 4), rejets, enjambements (étudier la place des "Non, merci" et les variations de diction qui en résultent, reflets de mouvements d'âme) ; les figures acrobatiques, du type : chiasme, calembour, antanaclase, parce que ce sont jeux d'esprit – et que chaque mot attend l'applaudissement. L'hyperbole généralisée. Souffle! Périodes! Gasconnades! – Licences poétiques : la césure pour l'œil n'est plus respectée (atone à la 7^e syllabe) ; l'accent fixe de l'hémistiche est déplacé (atone à la 6^e syllabe) ; le trimètre romantique accepte une césure enjambante [puis Morier reproduit la tirade des "Non, merci!", en indiquant le lieu des procédés énumérés]³⁰⁰.

Le mot "panache", que Morier camoufle mais n'évite pas, résume sans doute l'essence de ce style. La forte cote "d'Artagnan" de Depardieu s'explique par une abondance de stylèmes compatibles avec ce panache, et par la rareté des choix interprétatifs s'éloignant de ce panache. Or s'il s'agit de la caractéristique principale du personnage de Rostand, on peut avancer que Depardieu est le comédien qui sert le plus fidèlement cette *intentio operis* que retrouvent Morier et tant d'autres lecteurs : le plus Cyrano des Cyrano ? Cela expliquerait, au moins en partie, le prix de la meilleure interprétation au Festival de Cannes, le César du meilleur acteur et une nomination aux Oscars pour le meilleur acteur. Mais outre la voix de tête, qui relève, somme toute, de ces "tours de force" dont parle Morier, peut-on identifier d'autres phonostylèmes constitutifs du rôle de d'Artagnan chez Depardieu ?

Tristesse et spontanéité

Dans son délire final, Cyrano se parle à lui-même plus qu'à Roxane ou qu'aux autres personnages présents. Toutefois, lorsqu'il dresse la liste des rôles qui furent les siens et qu'il affirme avoir été "Philosophe, physicien, [...] Grand riposteur du tac au tac", il s'adresse aussi à la postérité, c'est-à-dire aux lecteurs de l'épitaque que ces titres composent. Puis il ajoute : "Amant aussi — pas pour son bien !—" Cette ultime caractéristique, celle d'amant, ne lui a apporté ni gloire, ni fierté, ni bonheur (et en cela elle s'oppose à son rôle d'ami de Roxane, qui lui a fait connaître des joies que Cyrano ne renie pas). Comment dire cela ?

³⁰⁰ MORIER, Henri, *La psychologie des styles*, Georg, Genève, 1959, pp. 127-128. (Nous soulignons).

Les huit syllabes des mots "Amant aussi — pas pour son bien !—" se divisent en deux propositions assez différentes, scindées par les tirets et marquées d'un point d'exclamation. Après le premier tiret, l'intonation peut donc bifurquer et l'exclamation ne s'appliquer qu'à la seconde partie. Mais avant le tiret, hors contexte, ajouter qu'il a aussi été amant est une idée potentiellement intéressante et positive : pour un mousquetaire comme Cyrano, l'amour galant constitue un accomplissement narcissique trouvant naturellement place dans une énumération de qualificatifs dont Cyrano s'enorgueillit. Cependant, le commentaire qui suit, "— pas pour son bien —", colore tout autrement cette caractéristique supplémentaire. Écoutons les trois autres personnages interpréter ce passage : Belmondo³⁰¹, Nadon³⁰², Lebeau³⁰³, puis arrivons à Depardieu³⁰⁴.

Tête baissée, ce dernier Cyrano regarde à terre, sans voir Roxane ; on ne saurait dire qu'il s'adresse à la postérité. L'impression d'ensemble se dégageant de cet extrait allie la fatigue à une légère tristesse. Lucide, le moribond, malgré sa lassitude, ne se complaît ni dans l'amertume, ni dans l'ironie, ni même dans la mélancolie. La comparaison avec Lebeau³⁰⁵ est à ce sujet fort éclairante, car ce dernier, rapide, qui glousse sur le mot "pas", semble ajouter un détail trivial, dont il se détache — ce que l'on ne peut croire. Sa douleur se retranche, elle est dessous, elle est ailleurs. Chez Depardieu, seul un certain apitoiement, un peu juvénile, se fait entendre par une voix, faible et aiguë, que l'artiste cisèle avec le plus grand soin. Un peu cassée, avec du souffle, cette voix peine à déclencher l'attaque du mot "Amant", et tout cela enregistré à faible distance du micro connote clairement l'agonie. À la fin du mot "Amant", le comédien élève pourtant la note de la voyelle finale : c'est un stylème de continuation mineure, qui convient en des cas analogues lorsqu'il faut ajouter une information, un item supplémentaire à une liste par ailleurs déjà considérée comme close. Toutefois, ce que prépare l'effet de continuation ainsi produit, ce n'est pas l'arrivée d'un autre item mais l'attente d'un prédicat logique en procès de formalisation.

³⁰¹ Signet interne vers le clip BAMAN.MOV.

³⁰² Signet interne vers le clip GAMAN.MOV.

³⁰³ Signet interne vers le clip LAMAN.MOV.

En effet, les mots « Amant aussi » jouent comme une proposition affirmative (de pente plus raide, montant plus haut, l'intonème constitutif de la continuation mènerait à une question : « Amant, n'est-ce pas³⁰⁶? ») Que le mot « aussi » soit dit sur deux notes plus basses, sans augmentation d'intensité, cela laisse au mot « Amant », avec sa courbe ascendante, toute la place principale : l'important c'est l'item en soi, l'item qu'il ne fallait pas oublier. Par contraste, on peut imaginer un accent tombant sur le mot « aussi » : il marquerait plutôt le bien-fondé de son appartenance à une liste cohérente ; mais l'avènement de cet item, sa trouvaille, son existence passerait pour acquise, allant de soi. Or c'est justement ce qu'évite Depardieu : il allait, semble-t-il, oublier ou négliger de dire que Cyrano avait été amant. Comme le fait d'avoir été amant ne faisait pas partie d'une liste déjà établie, il constitue donc pour l'attention un objet nouveau. Une fois cette idée exprimée, Cyrano prend une aspiration, ce qui crée une brève pause, un répit physique où l'esprit prend appui pour atteindre ensuite ce que l'intonation continuative laissait attendre, soit un commentaire, une réflexion supplémentaire : « – pas pour son bien! – »

Que signifient maintenant ces quatre mots dans la bouche de Depardieu ? Il ne s'agit certes pas d'un commentaire réchauffé, d'une vérité admise, d'un savoir déjà fréquenté, mais bien d'une découverte réalisée sur-le-champ, devant Roxane, au contact de l'idée de l'amour et de celle de l'amitié ; une découverte spontanée, dite comme entre parenthèses, survenue dans l'âme d'un Cyrano candide tant il en est rendu à penser à haute voix sans préparation et sans censure aucune. De là naît une beauté toute franche, nue devant la mort, libre et poétique — car cette réflexion, remarquons-le, surgit dans la forme littéraire de l'épithète rimée ! Depardieu interprète un Cyrano poète, qui oublie qu'il fut amant, qui n'entretient pas ce fait

³⁰⁴ Signet interne vers le clip [DAMAN.MOV](#).

³⁰⁵ Signet interne vers le clip [LAMAN.MOV](#).

³⁰⁶ Voir ce que dit Rossi à ce sujet : "La continuité est différente de la question. Le trait qui distingue la continuité de la question est l'étendue du glissando \GLISS.2\, qui doit traverser au moins deux niveaux dans la question. Le niveau intonatif de réalisation du ton montant est conditionné par la réalisation du trait distinctif. En règle générale, le ton montant de la question se réalise dans le haut de l'infra-aigu ou dans l'aigu; le ton de la continuité, statique ou montant, se réalise dans un demi-niveau : le bas de l'infra-aigu ou le haut du médium. L'hypothèse selon laquelle le groupe prosodique continuatif est une question incluse dans l'assertion est fondée sur des critères psychologiques et mentalistes qui n'ont pas de fondements linguistiques." Rossi, *op.cit.*, p. 176.

comme une rancœur ardente mais qui le redécouvre, voisin de l'amitié, avec la fraîcheur boudeuse du « Si j'aurais su... » de la *Guerre des boutons*. Par cette attitude, l'action du comédien ne se limite pas à donner sens à la réplique en question : la manière dont Depardieu dit "Amant aussi — pas pour son bien !—" éclaire *a posteriori* tout le passé amoureux du personnage. Le spectateur sent alors que cet être spontané a vécu son échec amoureux avec la grandeur d'âme, avec la force de caractère nécessaires à l'entretien d'un renoncement immaculé. Courageuse, invisible, son abnégation contribue de la sorte à un panache léger, héroïque, qui sied bien à la triste agonie d'un Cyrano inspiré par d'Artagnan.

Le phonostylème que nous venons d'expliquer, celui d'une tristesse spontanée, peut-il se trouver ailleurs, dans une forme relativement semblable, reconnaissable ? Peut-on l'extraire de cette performance, comme nous l'avons fait de la voix de tête, pour l'isoler en tant que procédé intonatif objectivement décrit et dûment répertorié ? En l'absence d'autres occurrences, l'opération semble difficile. Indépendamment des stylèmes connotant l'agonie, l'intonation joue surtout sur le mot "amant" comme l'indice d'une thématization particulière (le mot "amant" apporte un posé non conclusif) qui dépend nécessairement des mots en présence, car cette thématization fait système avec l'intonation donnée au mot "aussi" (qu'aucune prééminence ne vient distinguer) et à la mélodie des mots "pas pour son bien" (qui, nous l'avons dit, ne connotent aucune ironie, aucune amertume, seule une certaine tristesse). Sur d'autres mots, l'effet aurait été tout autre. En de tels cas, quand l'intonation opère un tri parmi les mots en précisant une thématization que la partie verbale de l'énoncé laissait planer sur l'ensemble d'un groupe de mots, on ne peut décrire son fonctionnement par sa seule vertu connotative. L'intonation thématization est alors le lieu d'une interprétation, d'une sorte de commentaire indissociable des mots qui le supportent. Des choix interprétatifs ont été effectués, entre la possibilité d'une prééminence distinguant le mot "amant" ou le mot "aussi" ; puis, sur "amant", entre une continuation mineure et mille autres intonations plus connotatives. Conscient de ces virtualités, le spectateur attribue ces choix à une individualité et, peut-on dire, il ajoute ainsi à la longue déduction dont il dessine son Cyrano perçu. Ainsi, au-dessus des formes de la prolation, seule demeure, plus stable, l'attitude de

Cyrano face à l'amour, à l'heure de la mort. Une part de lui, une plume de panache attendait l'agonie pour se révéler : les formes signifiantes, dans leur combinaison casuelle, aussi.

D'Artagnan face à l'agressivité

Nous avons déjà parlé des vers suivants, tirés du début de la "tirade du nez" :

[Cyrano à Valvert, qui l'a insulté]
 Ah ! non ! c'est un peu court, jeune homme !
 On pouvait dire... Oh ! Dieu !... bien des choses en somme...
 En variant le ton, -par exemple, tenez
 Agressif : "Moi, monsieur, si j'avais un tel nez,
 Il faudrait sur-le-champ que je me l'amputasse !

Lorsqu'il aborde les deux derniers vers de cet extrait, Depardieu semble compatible avec le rôle de d'Artagnan. Seulement, comme pour la tristesse et la spontanéité dont nous venons de parler, cette compatibilité joue sur l'intonation mais sans que cette dernière ne connote directement le rôle de d'Artagnan. Dans l'analyse qui suit, nous verrons comment le panache du mousquetaire se compose ici par l'interaction des informations verbales, de la gestuelle et de la phonostylistique, sans qu'il ne réside dans aucun de ces trois lieux de l'analyse.

Le sens littéral

Le titre d'"agressif", comme tous les autres de la tirade, force l'acteur à se poser les questions suivantes : qu'y-a-t-il d'agressif dans le fait de dire "Moi, monsieur, si j'avais un tel nez, / Il faudrait sur-le-champ que je me l'amputasse!" ? Quelles sont les informations supplémentaires, hormis l'agressivité, qui pourraient aussi occuper les canaux gestuels et phonostylistiques ?

On peut voir dans cette phrase au moins deux informations compatibles avec le sens du mot "agressif"³⁰⁷. Premièrement, le Vicomte qui donnerait un tel conseil à Cyrano ferait acte d'arrogance, d'une arrogance d'autant plus cuisante qu'elle reposerait sur une condition impossible puisque nul, à part Cyrano, n'aura jamais "un

tel nez". De plus, le pronom personnel tonique "moi", placé en tête de phrase et s'opposant au mot "monsieur" mis en apostrophe, donne à sentir toute la distance que le pseudo-vicomte instaure entre la fière conduite à laquelle il prétend et celle d'un Cyrano qui manquerait de principes au point de supporter le calvaire d'arborer "un tel appendice".

Dans l'expression "Il faudrait sur-le-champ", le verbe "falloir", impersonnel, abstrait, radicalisé par la locution adverbiale, laisse d'ailleurs songeur sur l'origine d'un tel devoir : l'amputation semble faire ici partie des corvées évidentes que l'on s'impose soi-même, par respect de sa propre personne, et dont l'exécution vaut comme la garantie d'une moralité minimale. Ce pseudo-vicomte prétentieux parvient ainsi à accuser Cyrano d'une dérogance inusitée, toute subjective, en même temps qu'il s'arroe gratuitement un mérite qui ne lui revient pas — ou qui lui revient directement, selon que l'on écoute ici la voix du pseudo-vicomte ou du véritable Cyrano.

À cette première violence par laquelle le Vicomte s'élèverait en abaissant Cyrano s'ajoute celle que contient en soi l'idée de l'amputation. L'impossibilité bien évidente de réussir une telle chirurgie ne laisse à ce mot que deux interprétations principales : le Vicomte qui propose l'amputation est plongé dans la violence, il imagine le coup, la douleur ; ou bien il se retranche dans l'ironie et son trait achevé conserve au fond la même signification que cette phrase, dont découle toute la tirade : "Vous.... vous avez un nez... heu... un nez... très grand." Dans ce dernier cas, tout ce qui concerne l'agressivité se trouverait du coup expliqué par l'ironie, dont on pourrait s'attendre à trouver les marques phonostylistiques.

De plus, en dehors des aspects agressifs de cette assertion, certaines connotations supplémentaires peuvent encore participer à la justification d'une lecture ironique du passage : il s'agit des connotations que peut entraîner l'usage de l'imparfait du subjonctif dans le contexte d'une mise en scène contemporaine : à bien des oreilles, la syllabe "-tasse" semblera en effet toute taillée pour révéler un

³⁰⁷ Dans le Robert: "*Instinct d'agression*], instinct fondamental de l'être vivant, lié selon les uns à la destruction, selon les autres à l'affirmation de soi."

Vicomte encore plus précieux que nature, ce qui ne va guère dans le sens d'une plus grande agressivité, mais sans toutefois nous éloigner de la vanité du Vicomte prétentieux dont nous parlions plus haut.

En somme, cette phrase permettrait deux directions interprétatives assez divergentes : l'agressivité, que nous avons cherchée à cause du titre donné à ce trait, ou bien l'ironie.

Écoutons la prolation élaborée par Depardieu³⁰⁸.

La gestuelle

Depardieu se place face au Vicomte à une distance si restreinte qu'il viole clairement l'aire proxémique privée de sa victime, mais sans que son frôlement ne comporte aucun des ménagements que notre culture impose lors de rencontres intimes : Cyrano n'abaisse pas l'intensité de sa voix ; son regard poursuit avec entêtement celui du Vicomte ; le geste de sa main gauche, un peu prisonnier dans si peu d'espace, se termine tout contre le plastron du Vicomte. Or ces violences mineures en accompagnent une plus explicite encore : alors que le Vicomte désire contourner Cyrano par la droite, ce dernier bloque volontairement l'élan du Vicomte, lequel doit non seulement retenir sa motion pendant toute la durée de la phrase mais, de plus, il doit finalement accommoder sa stratégie gestuelle et contourner par la gauche ce Cyrano qui le domine.

Il est tentant de remarquer que la gestuelle et le titre de l'exemple partagent une orientation commune : si Cyrano se montre agressif, c'est parce que le texte le lui commande. Il y a donc ici une certaine redondance entre les codes. L'analyse doit toutefois remarquer que le geste d'empêcher quelqu'un de passer n'est, au premier niveau, ni le signe d'une insulte, ni celui d'une amputation. Dans ce cas-ci, le geste de Cyrano signifie plutôt qu'il désire retenir le Vicomte et l'obliger à écouter toute la tirade. Cette violence particulière est à mettre au compte de Cyrano lui-même, non du Vicomte fictif qu'incarne Cyrano durant cette tirade (non plus que de l'un de ces

³⁰⁸ Signet interne vers le clip [DAGRE.MOV](#).

rôles temporaires prévus par la tirade, tel que ce "naïf" dont Belmondo se revêt³⁰⁹ 259 |
totalement, le temps d'un vers).

La phonostylistique

La prolation de Depardieu comporte-t-elle des phonostylèmes propres à l'agressivité ? Lorsqu'il prononce le mot "agressif", on peut percevoir un accent d'insistance sur le premier [a] (intensité et fréquence assez élevées) ; un durcissement de l'occlusive sonore [g], peut-être aussi de la liquide [r], ce qui permet de répondre affirmativement à notre question, en précisant toutefois que le patron intonatif général du mot "agressif" semble suivre une courbe assez régulière ne connotant pas vraiment l'agressivité mais plutôt, avec une légère continuation sur la dernière syllabe, l'annonce d'un titre. Le "ton" de ce mot, c'est-à-dire les aspects prosodiques à l'exclusion des caractéristiques paralinguistique de la vocalisation, ne connote donc pas vraiment la prolation dans le sens du canal verbal et du canal gestuel de cette performance.

Quand à la prolation du reste de la phrase, on peut aussi affirmer qu'elle n'exhibe pas de violence particulière sur le plan de l'intonation. Depardieu insiste sur la locution "sur-le-champ" (il durcit le [s]), qui se rapporte à "il faudrait" : cette légère emphase donnée à l'immédiateté de la réaction décrite n'est pas incompatible avec une certaine agressivité, mais elle pourrait tout aussi bien connoter la probité ou le panache du pseudo-vicomte dans son rapport à la morale. Remarquons que le mot final ("amputasse") est prononcé sans aucune emphase, ni sur le radical, qui aurait pu être le lieu d'une insistance menaçante, ni sur la terminaison, qui aurait pu réveiller les connotations des temps rares du subjonctif. Le rythme de l'ensemble est fort élevé mais il ne contraste pas en cela avec l'ensemble du micro-contexte que forme la tirade.

Panache et retenue chez Depardieu

³⁰⁹ Signet interne vers le clip [BNAIF.MOV](#).

Dans les circonstances, force nous est de conclure à une prolotion assez modérée sur le plan de l'intonation, une prolotion par laquelle Cyrano propose un trait "agressif" sur un ton qui ne l'est pas vraiment, et cela en dépit de la "consigne" de varier le ton que le personnage s'impose comme paradigme formel de composition. En revanche, les gestes de Depardieu signifient une violence plus visible. En conséquence, il faut admettre que la violence gestuelle observée répond à une logique parallèle mais distincte du sens littéral. Cette distance entre celui qui dit "si j'avais une tel nez" et celui qui le possède vraiment, les deux instances énonciatrices qu'anime Depardieu, c'est le ressort principal de l'ironie de la tirade. Nous avons remarqué un contraste semblable dans une autre scène où le mousquetaire retient sa voix, et même la module assez poliment, mais se rapproche physiquement d'un adversaire qui ne l'intimide pas. Il s'agit du passage où de Guiche offre à Cyrano de soumettre sa tragédie³¹⁰ à son "oncle" Richelieu.

Le phénomène que nous observons dans ces cas est la conséquence naturelle d'une certaine homogénéité des canaux communicationnels périphériques au code proprement linguistique, une homogénéité permise par des micro-contextes particuliers où le geste et l'intonation se relayent dans l'ombre et, comme les gestes du prestidigitateur surprenant nos yeux, composent une impression sémantique fluide, cohérente, mais complexe dans son avènement. Ici, le comédien en joue selon une formule qui lui évite d'incarner un rôle temporaire, celui de l'Aggressif, qui jurerait dans l'esthétique générale de son personnage, car ce Cyrano très d'Artagnan n'est agressif qu'en puissance. Sa force physique s'exprime dans la prestance de la retenue ; dans le contrôle de sa propre voix, élégante ; dans l'assujettissement du Vicomte fait prisonnier d'un ballet sans contact. Tel est son panache, ici, face à l'adversaire qu'il vaincra par l'épée à peu de temps de là.

Conclusion sur le phonostyle de d'Artagnan chez Depardieu

Nous avons relevé trois phonostylèmes caractérisant le rôle de d'Artagnan chez Depardieu. D'abord, la voix de tête, qui nous a semblé relever du panache claironnant décrit par Morier. Ensuite, nous avons expliqué les passages où Cyrano

dit "Amant aussi — pas pour son bien !—" et "Agressif : Moi, monsieur, si j'avais un tel nez, / Il faudrait sur-le-champ que je me l'amputasse !" Dans ces deux cas, la manière dont le comédien utilise l'intonation participe à la composition d'un personnage complexe, spontané, puissant mais empreint de retenue, et somme toute assez peu "claironnant". Ces caractéristiques se manifestent par l'interaction subtile de divers canaux de l'expressivité, sans que ni l'intonation seule, ni la gestuelle, ni la parole ne puissent y contribuer directement, chacune étant prise à part.

Entre la description des (phono)stylèmes et celle des (phono)styles, l'analyse se déplace donc entre deux niveaux qu'il est difficile de distinguer aussi clairement que, par exemple, le niveau du mérisme et celui de l'intonème. La raison de cette difficulté tient non seulement à la faible rigidité des structures sémantiques (faisant qu'un stylème peut signifier seul sur le même plan que plusieurs stylèmes pris collectivement), mais aussi à la complémentarité des canaux. Le phonostyle de d'Artagnan chez Depardieu ne gagne donc tout son sens qu'à l'échelle plus vaste d'un style (général) de d'Artagnan, où se combinent des stylèmes de divers canaux et, possiblement, des styles (phono-, mimico-, etc.) déjà perceptibles comme tels à l'échelle des canaux singuliers. C'est seulement à cette échelle que l'analyse parvient à expliquer l'essence du panache de ce Cyrano qui domine les situations, qui ose à l'occasion certaines fioritures stylistiques comme la voix de tête, mais qui développe surtout une esthétique des contrastes où la voix peut estomper, civiliser ce que les autres codes affirment moins directement mais avec parfois plus d'emphase.

³¹⁰ Signet interne vers le clip [DFIER.MOV](#).

Le rôle d'Arlequin

Le rire "facile" de Belmondo

À côté de Depardieu, et dans cette visée d'une incarnation plus ou moins "empanachée", Belmondo donne-t-il l'impression de faire écueil sur "1. le clinquant; 2. l'incohérence; 3. le mauvais goût." contre lesquels Morier met en garde les tenants du "style claironnant" ? Répondre d'emblée par l'affirmative, en pensant par exemple à la prolation burlesque du vers "Admiratif : <<Pour un parfumeur, quelle enseigne !>>", ce serait adopter le point de vue de cette *intentio operis* traditionnelle ayant assuré la survie de la pièce. Mais ce serait nier la liberté de l'interprète, et refuser de l'évaluer selon son propre projet artistique. Dans le cas du comédien Belmondo, il est notoire que sa force auprès du public réside plutôt dans la qualité de ses cabotinages, dans sa générosité de bouffon se dépensant corps et âme pour le plaisir de la salle. Écoutons la voix de sa renommée et proposons l'hypothèse suivante : que Belmondo ferait un Arlequin aussi valable que le d'Artagnan de Depardieu. La vérification de cette hypothèse doit commencer par l'analyser du tableau des cotes Arlequin des quatre comédiens, parmi le sous-groupe des Québécois :

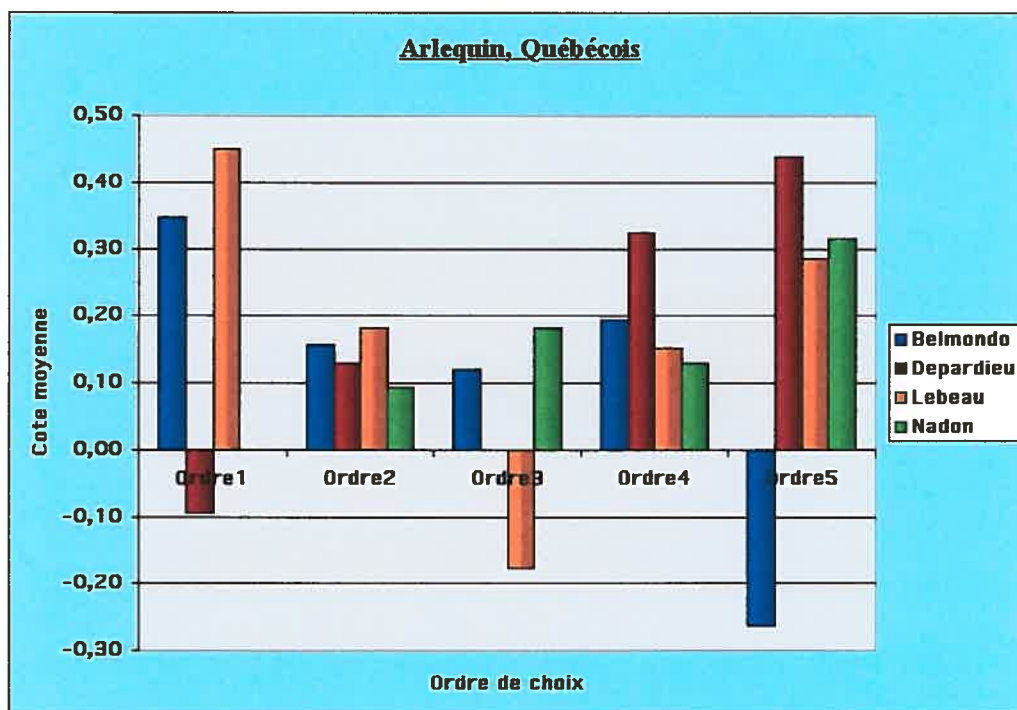


Tableau 14, Cotes "Arlequin", sous-groupe des Québécois

Selon ce tableau, Belmondo ne fait pas le Cyrano le plus Arlequin de tous, car Lebeau le dépasse (ordres 1 et 2). Toutefois, en dépit de cette seconde place, la cote Arlequin le caractérise sans aucun doute et, de plus, elle l'oppose clairement à Depardieu : entre les deux, la différence atteint 0,44 pour le premier ordre, ce qui est considérable. Cet écart est confirmé par le [tableau](#)³¹¹ des indices de polarisation (pour l'ensemble des répondants) : celui de Belmondo est fort et positif, à 0,26, et celui de Depardieu, plus fort encore, mais négatif, à -0,32. Il faut en conclure que, pour l'ensemble des répondants comme pour le sous-groupe des Québécois, c'est une bonne idée que de décrire Belmondo en des termes compatibles avec Arlequin, et Depardieu en des termes incompatibles avec Arlequin. Inversement, c'est mal répondre que de décrire Belmondo comme Depardieu (peu Arlequin), ou Depardieu comme Belmondo (très Arlequin). Voici quelques cas prenant place aux deux pôles de cet axe.

D'abord, au deuxième acte, à la scène 4, Cyrano converse avec Roxane. Parlant de leur enfance, elle lui demande : "J'étais jolie alors ?", et Cyrano de

répondre : "Vous n'étiez pas vilaine", ce dont Belmondo s'acquitte plaisamment³¹² en jouant le timide, un timide entraîné contre son gré dans la voie des compliments galants, pendant que Depardieu, séducteur confiant³¹³, confère à cet euphémisme une intonation ronde, dans l'infra-aigu, bien maîtrisée, dont les connotations sont à chercher du côté d'un assentiment souriant, peut-être d'une ironie complice.

Plus tard (acte II, scène 6), quand Christian échoue dans sa tentative d'affronter seul un rendez-vous avec Roxane, Cyrano, témoin silencieux du fiasco, sort de l'ombre et dit à Christian : "C'est un succès". Ici encore, Depardieu se fait plus sobre³¹⁴, comme le constate d'ailleurs Jean-Guy Moreau³¹⁵, alors que Belmondo donne à sentir³¹⁶ une connotation superlative, ironique, que commente aussi Moreau³¹⁷.

Au balcon, s'adressant à Christian qui vient de l'interrompre pour demander un baiser, Belmondo dit "Tu vas trop vite"³¹⁸ sur un ton protecteur, à voix haute, alors que Depardieu le lui dit³¹⁹ à voix basse, avec beaucoup moins de bonhomie. Puis, s'impatientant, Cyrano dit à Christian de se taire, ce que Belmondo³²⁰ fait dans le même esprit, alors que Depardieu³²¹ se montre plus directif.

Pour terminer cette série, revenons au début de la pièce, quand Cyrano, à l'Hôtel de Bourgogne, menace Montfleury de "Découper cette mortadelle d'Italie !" Dans la mise en scène de Robert Hossein, Belmondo adopte à ce moment un jeu non réaliste³²², comme le font d'ailleurs tous les comédiens présents sur scène, un jeu clownesque, espiègle, faisant du héros un Matamore maître de piste (et de Montfleury un Paillason presque burlesque). Son intonation chantonnante rappelle

³¹¹ Signet interne vers le document [Moy1.htm](#).

³¹² Signet interne vers le clip [BVILA.MOV](#).

³¹³ Signet interne vers le clip [DVILA.MOV](#).

³¹⁴ Signet interne vers le clip [DSUCC.MOV](#).

³¹⁵ Signet interne vers le clip [JGMs2.mov](#).

³¹⁶ Signet interne vers le clip [BSUCC.MOV](#).

³¹⁷ Signet interne vers le clip [JGMs4.mov](#).

³¹⁸ Signet interne vers le clip [BVITE.MOV](#).

³¹⁹ Signet interne vers le clip [DVITE.MOV](#).

³²⁰ Signet interne vers le clip [BTAIS.MOV](#).

³²¹ Signet interne vers le clip [DTAIS.MOV](#).

les rabâchages de l'enfance, comme d'ailleurs le battement de sa canne qu'il agite telle la baguette d'un instituteur. Dans le film de Rappeneau, Depardieu donne au même passage une tournure non moins théâtrale, car Cyrano adresse son annonce à une foule nombreuse, ce qui influence particulièrement l'intensité de sa voix et le découpage des mots, mais il évite le clownesque au profit du panache le moins grotesque possible (dans les circonstances !) : une voix qui gronde ; des consonnes initiales qui explosent à l'attaque des mots "bon", "buffet", "mortadelle" ; un tempo rapide en dépit d'intonèmes descendants supplémentaires (courbes établies entre la prétonique et la tonique de "buffet" et de "mortadelle", ce dernier cas, entre un nom et son complément, s'avérant le plus surprenant), telles sont les marques d'une voix forte établissant le plus clairement possible les termes d'une menace publique. Ici, l'intonation connote le sérieux de l'engagement et de la mise en garde, mais sans rien refléter du ridicule de la métaphore alimentaire. C'est donc un peu l'attitude du pince-sans-rire qu'adopte Depardieu : une attitude encore toute cohérente avec son d'Artagnan.

À l'écoute de ces clips, il semblerait donc que les forces de l'un correspondent bien aux faiblesses de l'autre, et qu'il serait injuste de chercher dans la performance de l'un ce qu'il n'y a précisément pas mis. Toutefois, les données ne permettent pas d'avancer que Belmondo évite tous les défauts du style claironnant : en regard du critère Arlequin, sa performance n'est pas incohérente, puisque sa cote Arlequin n'est pas nulle, mais que dire du "clinquant", que dire du "mauvais goût" ? La question nous dépasse en grande partie : si nous savons que les meilleurs répondants décrivent Belmondo en termes compatibles avec Arlequin, nous ignorons s'il le font par mépris ou dans l'admiration. Nous pouvons cependant affirmer qu'ils opèrent avec une certaine facilité, car la moyenne du niveau (des choix de réponses ayant contribué positivement au premier ordre de la cote Arlequin de Belmondo) est de 4,1, alors que la moyenne des premiers choix de réponse de l'ensemble du sondage est de 8,7. Il est donc moins difficile de trouver la bonne réponse quand Belmondo se révèle Arlequin. Par comparaison, il est plus difficile de trouver la bonne réponse quand Depardieu élabore son côté d'Artagnan : dans ces cas, la moyenne du niveau (des

³²² Signet interne vers le clip BITAL.MOV.

choix de réponses ayant contribué positivement au premier ordre de sa cote d'Artagnan) est de 7,1, soit 3 écarts-type plus haut que l'Arlequin de Belmondo. Si, comme le pensait Valéry, "le plaisir qu'il y a à comprendre certains raisonnements délicats dispose l'esprit en faveur de leurs conclusions"³²³ alors peut-être les répondants sont-ils moins bien disposés envers le rire "facile" de Belmondo qu'envers le panache plus "délicat" de Depardieu ? — C'est une hypothèse.

Divergences d'opinion à propos de Lebeau et de Depardieu

Ce que nous venons d'affirmer à propos du rôle d'Arlequin découlait de l'analyse des réponses du sous-groupe des Québécois. Or face à deux comédiens, soit Depardieu et Lebeau, nos sous-groupes démontrent un désaccord significatif. Cette comparaison s'effectue à partir des tableaux des cotes Arlequin des Autres et des Québécois :

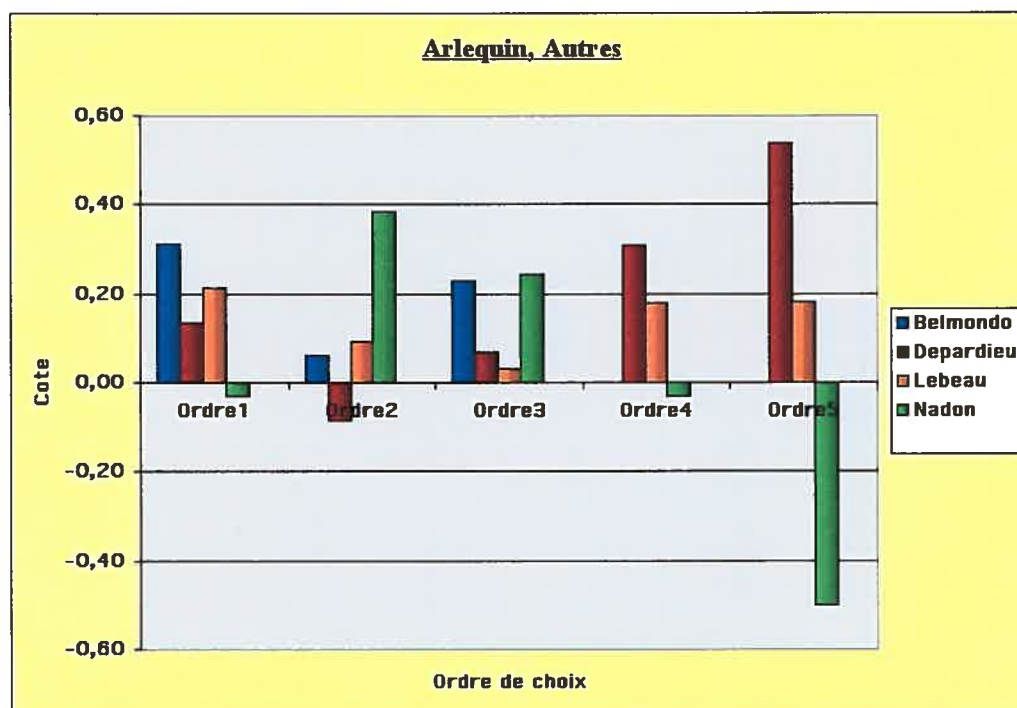


Tableau 15, Cotes "Arlequin", sous-groupe des Autres

³²³ VALÉRY, Paul, *Tel quel 2*, Gallimard, coll. "Idées", 1971, p. 152.

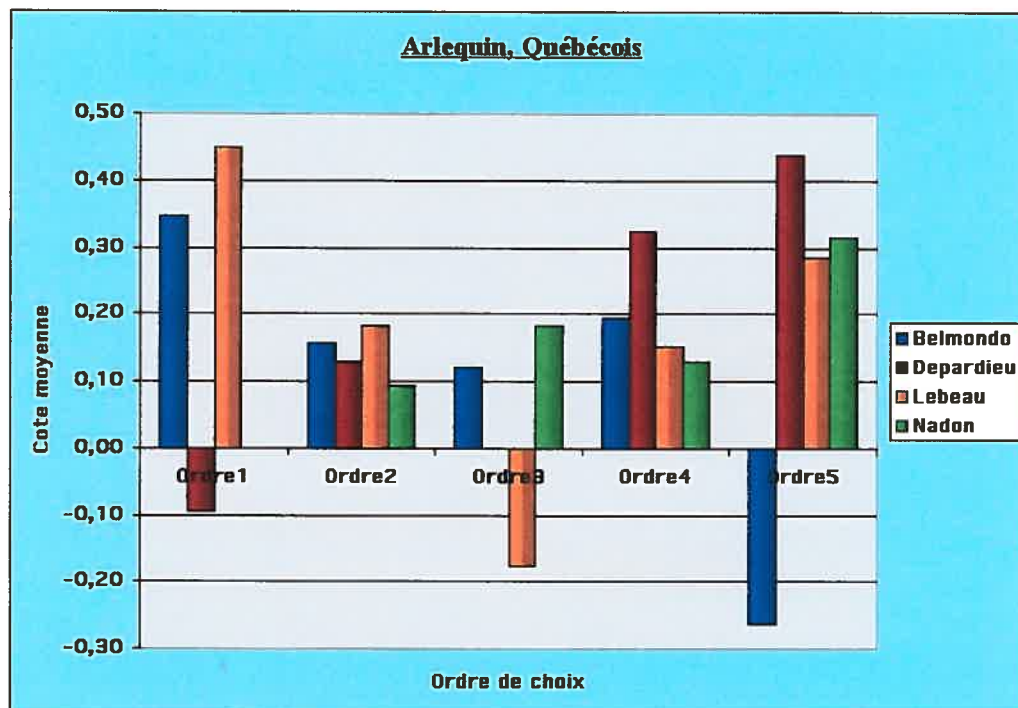


Tableau 16, Cotes "Arlequin", sous-groupe des Québécois

Chez les Autres, pour les choix de réponse du premier ordre, la cote Arlequin de Depardieu est positive (0,13) et dépasse la cote négative des Québécois (-0,10) par 0,23 point. À l'inverse, chez Lebeau, la cote Arlequin trouvée chez les Autres s'avère positive, comme chez les Québécois, mais très inférieure à la leur : 0,21 au lieu de 0,45, soit une différence de 0,24. En somme, les Autres trouvent que Depardieu est plus Arlequin mais que Lebeau l'est moins.

Nous aborderons ce problème délicat avec l'analyse d'un seul passage, dit par les deux comédiens, et selon les réponses obtenues dans les deux sous-groupes. Bien que nous cherchions ultimement à décrire le rôle d'Arlequin, ces extraits, notons-le, ne sont pas les plus drôles de la pièce, loin de là, et la question posée ne visait pas directement à en décrire l'humour. Il s'agit plutôt de comprendre en quoi le rôle d'Arlequin s'actualise dans les moments plus nuancés, et peut influencer la réponse d'un public déjà convaincu de sa présence chez un personnage. La question porte sur un passage du quatrième acte (scène 4), au moment où de Guiche explique la bataille remportée en agitant son écharpe en guise de drapeau blanc :

DE GUICHE

[...] Eh bien ! que dites-vous de ce trait ?

Les cadets n'ont pas l'air d'écouter ; mais ici les cartes et les cornets à dés restent en l'air, la fumée des pipes demeure dans les joues : attente.

CYRANO

Qu'Henri quatre

N'eût jamais consenti, le nombre l'accablant,

À se diminuer de son panache blanc.

Joie silencieuse. Les cartes s'abattent. Les dés tombent. La fumée s'échappe.

insolent □ **accusateur**

Lors de l'attribution des cotes d'évaluation³²⁴, les choix "Insolent A" et "Insolent B" ont reçu une cote Arlequin positive, alors que les choix "Accusateur C" et "Accusateur D" en ont reçu une négative. Ces attributions se justifient par le caractère erroné de toute insolence, qui peut servir à élaborer un personnage clownesque outrepassant par habitude la mesure des comportements attendus. Un tel clown, s'il déclenche la vengeance du comte, le fait par inconscience, sans l'aplomb nécessaire à qui assumerait les conséquences funestes de son impertinence. Cette cote Arlequin positive pourrait toutefois être critiquée car il est possible que l'insolence mette en jeu des attitudes très sérieuses, voire violentes, et donc nuisibles au rôle d'Arlequin. Cependant, le choix "accusateur" s'oppose au choix "insolent" en ce qu'il ne connote aucune erreur, aucune prétention fallacieuse. Bien au contraire, celui qui prend l'initiative d'accuser quelqu'un peut être présumé dans son droit, du moins jusqu'à preuve du contraire. En cela, le choix "accusateur" nous a semblé propre à décrire un personnage mieux ancré dans la réalité d'une scène grave où se joue le destin des Cadet de Gascogne.

Dans ce passage, les meilleurs répondants du sous-groupe des Autres ont vu chez Depardieu un Cyrano "très insolent" alors que les Québécois l'ont qualifié d'"assez accusateur"³²⁵. À l'affût de cette divergence d'opinion, écoutons le passage en question³²⁶. Par le résumé de sa ruse militaire qu'il conclut en interpellant Cyrano, de Guiche s'engage dans une lutte verbale dont l'enjeu, selon la didascalie autant que

³²⁴ Voir plus haut le chapitre intitulé "Réponses impliquant l'humour et cotes d'évaluation".

³²⁵ La deuxième meilleure réponse a été assez accusateur" chez les Autres et "très accusateur" chez les Québécois.

selon la mise en scène de Rapeneau³²⁷, s'avère être l'estime des soldats qui écoutent. En demandant l'avis de Cyrano, le comte baisse la garde : est-ce une feinte de sa part, désire-t-il vraiment l'approbation de Cyrano ? De Guiche voit-il son « trait » comme un événement appartenant au passé, ou bien comme l'outil d'une performance actuelle dont la visée perlocutoire serait ancrée dans la situation incluant Cyrano et les cadets ? Cyrano, en tout cas, pare ce trait comme s'il lui était personnellement destiné.

En premier lieu, il s'extrait de l'angle de portée prévu par l'interpellation du comte : la réponse de Cyrano n'est pas ce que Cyrano « dit de ce trait » ; elle est ce que Cyrano dit de la personne du comte. De Guiche parlait de la ruse en question, de sa justification, de son effet, mais Cyrano parle désormais du mérite personnel du comte — il y a là, dès le texte, une impertinence certaine. En second lieu, Cyrano impose unilatéralement le modèle du roi Henri IV et il prend la liberté de lui supposer une conduite particulière, certes conforme à l'esprit de sa légende, mais invérifiable. Implicitement justifié dans le choix de son modèle par des raisons assez générales : l'origine béarnaise du monarque (sa verve, sa bonne humeur, son sens de l'honneur doivent plaire aux Cadets qui écoutent), ses succès militaires et le mot historique de la bataille d'Ivry ("Ralliez-vous à mon panache blanc !"), Cyrano peut aussi éprouver envers Henri IV une sympathie plus intime, car le roi et lui se ressemblent... "nasalement". Somme toute, l'argument qui aurait pu n'être qu'un appel à l'autorité se révèle en fait beaucoup moins emprunté dans la bouche de Cyrano que dans celle d'un autre : tous savent que Cyrano aurait réagi comme le Béarnais. S'il est vrai que le roi aurait pu légitimement réprimander de Guiche, Cyrano, en ce sens, dispose d'une part de ce droit. Cette justification un peu savante dépasse cependant ce que nous sommes en mesure d'attendre du sous-groupe des Québécois : leur choix du terme "accusateur" doit s'expliquer autrement.

Remarquons alors que la sentence proférée par Cyrano contraste avec la longue période par laquelle de Guiche résume le combat. Même fort concis, le récit apologétique demeure trop long et la brièveté de la réponse de Cyrano participe à sa

³²⁶ Signet interne vers le clip [DHENR.MOV](#).

réussite. Portée par le mouvement de la scène, encouragée par l'attention rieuse des Cadets, l'accusation de Cyrano, sans être légère, libère le spectateur d'une tension préparée par le film, et ne manque pas de le faire sourire, car elle est en elle-même une réussite espérée et satisfaisante. Dans cette joute verbale, Cyrano jouit donc aussi, sinon du droit, au moins de l'ascendant du plus fort, du héros vainqueur. Nous le trouvons d'ailleurs assis sur un palier lui permettant de surplomber de Guiche, ce qui n'est pas sans lui donner un certain avantage. Au début, lorsqu'il écoute, il se donne l'air occupé en continuant de manipuler un livre qu'il tient en main : de Guiche est celui qui survient, qui dérange, qui demande, qui aspire ; Cyrano est celui qui accorde son attention, celui qui demeure assis, et plus haut. De là, le mousquetaire peut invoquer le roi Henri en conférant à sa supposition le rythme et la mélodie des proverbes, le ton qui sied aux vérités de l'almanach, aux morales de LaFontaine. Il faut pour les dire une certaine péremption, cette manière d'articuler toutes les syllabes, un peu scolaire, qui donne un air d'autorité à ce qui n'est en fait qu'un appel à l'autorité. Ces connotations phonostylistiques, qui convergent avec les effets de mise en scène mentionnés, justifient les Québécois d'opter pour la réponse "accusateur" — mais ce sera l'accusation d'un être plus sentencieux que vengeur, et plus moqueur parmi les siens que vipérin face à de Guiche.

Tout un rôle se dessine ici par cette manière dont Cyrano, fort de sa verve, fort de sa probité personnelle, prend place à la tête des Cadets, devant de Guiche. Pour le juger insolent au lieu d'accusateur, il peut suffire d'interpréter autrement cette dynamique interpersonnelle, par exemple en diminuant le mérite accordé à Cyrano (il entraîne les Cadets à leur perte), ou en insistant sur le respect dû à de Guiche pour sa noblesse et son grade militaire. Sans doute est-ce là ce que font les répondants du sous-groupe des Autres, et que ne font pas les Québécois. Peut-être à cause d'une attitude culturelle différente face à l'autorité ? C'est possible, et l'hypothèse pourrait se formuler ainsi : pour les Autres, il y a de l'insolence à dire ces mots comme un instituteur, d'une voix empruntée jouant à infantiliser le comte, mais pour les Québécois, le Cyrano de Depardieu a droit à ce phonostyle parce qu'il constitue l'une des marques de son autorité.

³²⁷ Voir notre analyse du rythme de cette prolation au chapitre "Accent et rythme".

Lorsque Pierre Lebeau interprète le même passage³²⁸, les Québécois le décrivent comme très insolent, et les autres comme assez insolent (réponses du premier ordre). Cette différence de degré correspond à la différence dans leurs cotes Arlequin (plus élevée chez les Québécois), mais elle n'y contribue pas (puisque les deux choix ont le même indice de +1). À l'écoute, la voix de Lebeau ne joue d'aucun trait que l'on pourrait dire caractéristique du Québec : la différence d'interprétation est à chercher ailleurs.

Cyrano est le personnage assis à la gauche de l'écran, de Guiche est debout, il porte une cape rouge et il se déplace à la droite de l'écran : semblablement à la mise en scène de Rappeneau, celle-ci fait du comte un arrivant dont la présence n'impose pas la station debout aux Cadets de Gascogne ; contrairement à Depardieu, Lebeau ne surplombe pas de Guiche. Ce détail signale déjà l'esprit du passage : comparativement au Cyrano de Depardieu, celui de Lebeau semble ici moins héroïque, moins d'Artagnan, plus sobre.

Sa prolation toute naturelle est exempte des connotations moralisatrices entendues chez Depardieu et qui participaient à suggérer la réponse "accusateur" (Lebeau, rappelons-le, a paru insolent aux deux sous-groupes, non accusateur). Il annonce le nom d'Henri IV avec une intensité supérieure et une courbe ascendante sur le [a] de "quatre", mais sans effet particulier sinon celui d'une continuation mineure allant de soi dans le contexte de ce sujet grammatical attendant le verbe qu'il suscite. Hors du théâtre, cette prééminence pourrait sembler adventice mais, sur scène, la nécessité de bien faire comprendre tant le nom du roi que la conjonction élidée qui le précède la justifie totalement.

Le complément circonstanciel entre virgules (" , le nombre l'accablant,") est donné avec l'intonation parenthétique la plus convenable, sans que cette circonstance n'y gagne aucune connotation supplémentaire : si l'on compare la prolation de ces mots avec celle de Depardieu³²⁹, il apparaît que ce dernier insiste plus sur cette question du nombre. Il la présente avec une main qui s'ouvre, s'abaisse et s'éloigne de

³²⁸ Signet interne vers le clip LHENR.MOV.

³²⁹ Signet interne vers le clip DHENR.MOV.

son corps : c'est un posé inévitable, doté d'une certaine évidence, et dont il profite car cette idée recouvre et protège le présupposé logique sur lequel s'appuie l'efficacité de toute l'anecdote du roi Henri. En effet, la question du nombre des assaillants est le pivot que Cyrano retire à l'argumentation de Guiche au moment où il avance l'analogie justifiant son exemple. Pierre Lebeau aussi³³⁰ présente cette idée avec une main qui s'avance, mais sans aucun didactisme. Son intonation parenthétique s'efface entre les notes plus fortes qui l'entourent, et sa voix vaguement détendue se laisse même parasiter à la fin du mot "accablant", ce qui donne un effet de naturel, d'aise, voire d'intimité. Il ne peut éviter que son argument repose sur cette idée — sa main nous le prouve — mais il la communique sans insistance, discrètement.

Qu'il laisse reluire ensuite le mot "panache", cela n'a rien que de normal. Dans cet exemple, le panache, dont l'idée même connote une certaine emphase, n'appartient qu'au roi, c'est-à-dire au comparant, pris dans son ensemble. C'est par sa blancheur et par sa fonction symbolique militaire qu'une analogie s'établit entre le panache du roi et l'écharpe du comte, mais seulement à travers ces caractéristiques, et non directement (comme c'est plutôt le cas du "nombre" dans l'expression "le nombre l'accablant"). À l'oral, ces distinctions s'entendent : le vicomte, qui relève une prééminence phonostylistique affectant un terme se rapportant directement à son anecdote (autre exemple : le mot "blanc") se sentira plus directement visé, et offensé, que s'il entend la même prééminence affecter un mot, tel "panache", qui se rapporte moins directement à sa propre expérience. En somme, dans l'ensemble, cette prolation de Lebeau n'agresse pas de Guiche d'une manière aussi mordante que celle de Depardieu, elle ne se dresse pas, elle ne se rit pas. La prolation de Lebeau se campe dans son quant à soi, elle communique la pensée de Cyrano mais sans traîner sa victime jusqu'au banc des accusés.

Le plus ou moins d'insolence qu'y reconnaissent les Québécois ou les Autres peut selon nous se concevoir dans le prolongement de cette comparaison. Dans le film de Rappeneau, Cyrano semble accuser le comte, et le sérieux de cette accusation

³³⁰ Signet interne vers le clip [LHENR.MOV](#).

force les cadets à rire sous cape ou bien à étouffer leurs rires. On craint le comte.

Dans le clip de Lebeau, nous relevons *in fine* les rires bien audibles d'une ou de deux personnes dont nous ne saurions dire s'ils ne proviennent que de la scène (et peut-être du personnage de Cyrano lui-même) ou de la salle. Nul doute cependant que l'on dispose là, sinon d'une plus grande envie de rire en chœur, du moins d'une plus grande liberté de le faire. L'insolence de ce Cyrano est à la mesure de cette liberté : ceux que Lebeau fait le plus souvent rire (ce sont les Québécois, si l'on interprète dans ce sens leur forte cote Arlequin) sont enclins à lui accorder plus d'insolence, à le décrire comme un personnage qui abuse de ses dons. Ceux qui le trouvent moins Arlequin (les Autres), entendent dans cette prolation une insolence modérée, car ils l'évaluent eux aussi par son effet sur eux.

Comme l'hypothèse précédente expliquant la divergence d'opinion à propos de Depardieu, cette hypothèse-ci est fondée sur la prégnance d'une structure de réception des phonostyles poussant le spectateur à interpréter les phonostylèmes singuliers de manière à les intégrer aux phonostyles des rôles qu'il a déjà remarqués chez le personnages : qui le trouve (déjà) plus Arlequin le juge (cette fois) plus insolent. Or la structure de réception du personnage étant constituée de plusieurs rôles, on peut s'attendre à ce que leurs influences respectives se combinent différemment dans chaque sous-groupe. Dans le cas qui nous occupe, cette intuition est confirmée par une divergence d'opinion concernant le rôle de d'Artagnan chez Lebeau. En effet, comme on le voit dans les tableaux qui suivent, les Autres ont conféré à Lebeau une cote d'Artagnan très élevée, dépassant même celle de Depardieu, alors que les Québécois ont créé une cote nulle à cet endroit.

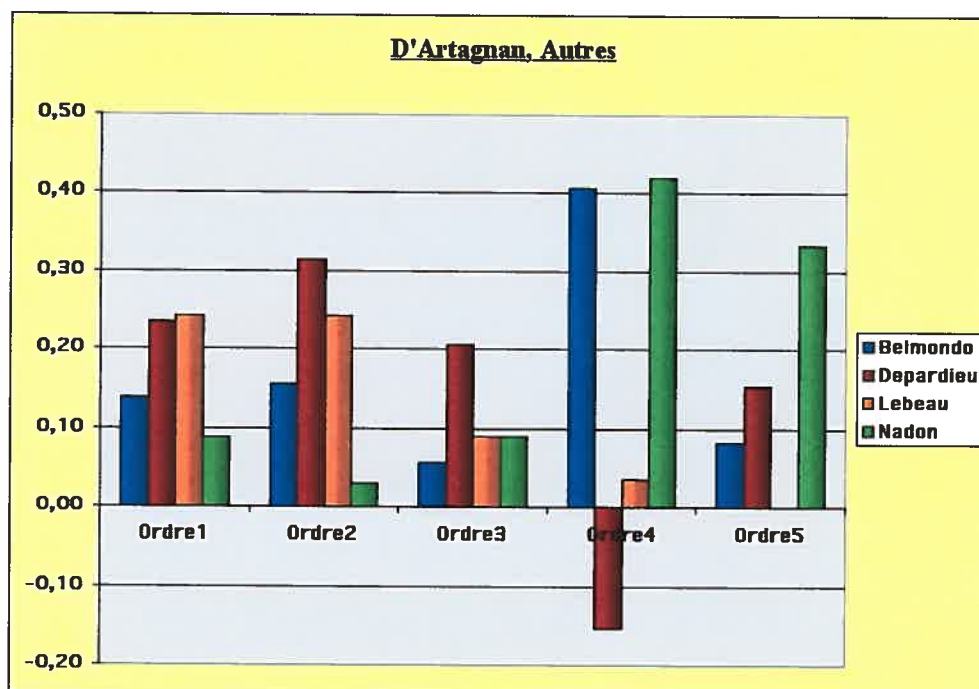


Tableau 17, Cotes "d'Artagnan", sous-groupe des Autres

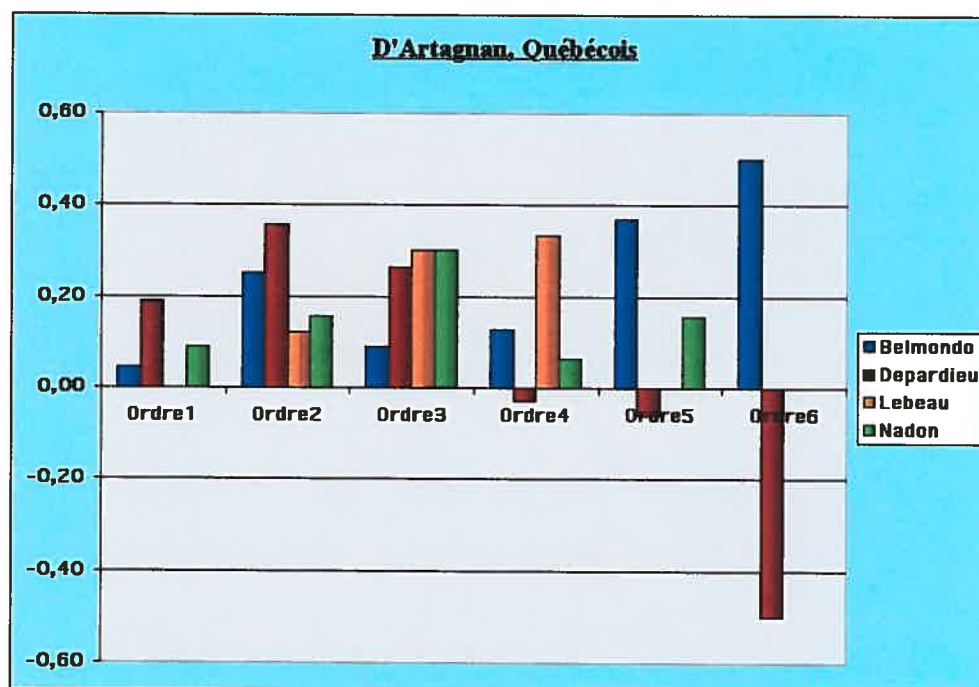


Tableau 18, Cotes "d'Artagnan", sous-groupe des Québécois

Ce sont donc les personnes qui le trouvent le moins d'Artagnan qui choisissent la réponse "très insolent", confirmant à propos de Lebeau ce que nous avançons sur le compte de Depardieu : l'insolence émane d'une personnalité dont on doute de l'autorité, qui exagère. Un Cyrano très d'Artagnan ne peut être très insolent : on lui fait confiance, on lui accorde un certain crédit : on préfère, s'il le faut, le dire "assez insolent". Poursuivons cette étude des dynamiques internes aux structures de la perception des phonostyles par la prise en compte des deux derniers rôles étudiés, celui de Werther et celui de Néron.

L'alternative de Werther ou de Néron

Conçu selon les principes du drame romantique, *Cyrano de Bergerac* est une pièce qui "mélange" certaines caractéristiques génériques de la tragédie et de la comédie, du moins au sens restreint où Hugo entendait ces mots, par exemple, dans la préface de *Ruys Blas*, lorsqu'il écrivait que "[...] le drame tient de la **tragédie** par la peinture des passions et de la **comédie** par la peinture des caractères [...]" Bien sûr, le personnage de Cyrano diffère fondamentalement des créatures de Racine et de Molière, ne serait-ce que par le nombre des années qu'il traverse devant nous, et qui donne à cette pièce, comme à son personnage principal, une dimension romanesque inusitée dans le théâtre classique français. Mais Cyrano est sans contredit un personnage de drame romantique : son existence réunit la tragédie d'une belle âme que le destin séquestre dans une carcasse grotesque, et la structure schématique d'un caractère, le "panache", dont nous avons longuement parlé. Remarquons cependant que les coups du sort ne se présentent pas ici comme les interventions d'une transcendance reconnue comme telle par les personnages, mais plutôt comme des aléas, des coïncidences malheureuses mais foncièrement triviales : "Alors moi, dit-il, j'aime qui ?... Mais cela va de soi ! / J'aime — **mais c'est forcé !** — la plus belle qui soit³³¹ !" !"

Romantique, Cyrano l'est encore par quelques dialogues le présentant comme un philosophe incompris, un génie exilé dans son siècle. Rostand développe cependant peu les aspects splénétiques de son malaise. Plutôt, il en fait le produit d'une construction de soi volontaire respectant scrupuleusement ce que Le Bret désigne par le terme révélateur, et daté, de "système" :

LE BRET
Mais où te mènera la façon dont tu vis ?
Quel système est le tien ?
CYRANO

J'errais dans un méandre ;
J'avais trop de partis, trop compliqués, à prendre ;
J'ai pris...

³³¹ Acte I, scène 2.

LE BRET

Lequel ?

CYRANO

Mais le plus simple, de beaucoup.
J'ai décidé d'être admirable, en tout, pour tout³³² !

Cette opposition initiale d'un destin fatidique³³³ et d'une forte volonté individuelle, ainsi colorée par les préoccupations les plus romantiques, mais excluant toute intervention d'une transcendance explicite, se complexifie ensuite, lors du pacte unissant Cyrano à Christian, par l'avènement d'une culpabilité stigmatisant Cyrano à l'endroit même de sa beauté, non dans la chair, mais dans l'esprit. Grotesque et sublime, idéaliste et coupable, libre et prisonnier, ces oppositions, et sans doute quelques autres, décrivent efficacement le personnage dans sa filiation romantique. Pour les synthétiser, les rôles de Werther et de Néron nous ont semblé des révélateurs efficaces, propres à structurer ces caractéristiques romantiques, entre elles et par rapport aux rôles déjà étudiés de d'Artagnan et d'Arlequin. Werther est l'amoureux mélancolique, jeune, exceptionnel, et qui se sacrifie parce qu'un autre obtient la place heureuse. Néron, par ses contradictions, son narcissisme douloureux, sa cruauté, sa puissance et son instinct de mort, est le cousin de nombreux personnages shakespeariens ou artaudiens. Confrontés, ces deux rôles composent une alternative devant laquelle toute mise en scène doit prendre position, et dont dépendront plusieurs décisions phonostylistiques d'importance.

³³² Acte I, scène 2, même dialogue que la citation précédente.

³³³ Manifesté aussi, dans une moindre mesure, par la mort de Christian survenue trop tôt pour que Cyrano dévoile son secret à Roxane, ou par le coup de bûche qui cause sa mort.

Le rôle de Werther

Voici les tableaux des cotes de Werther des deux sous-groupes :

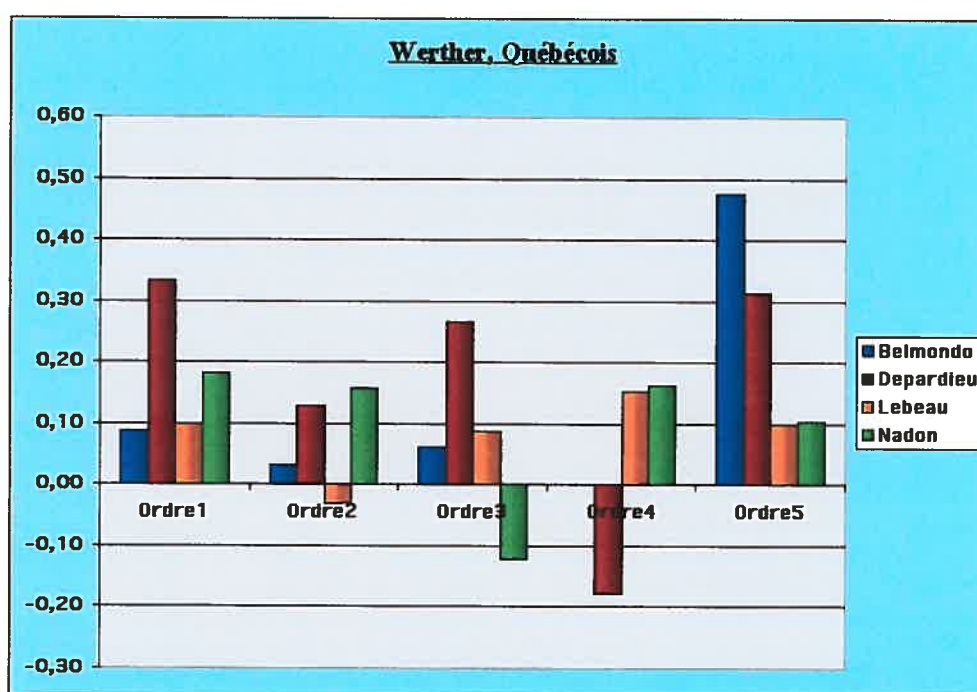


Tableau 19, Cotes "Werther", sous-groupe des Québécois

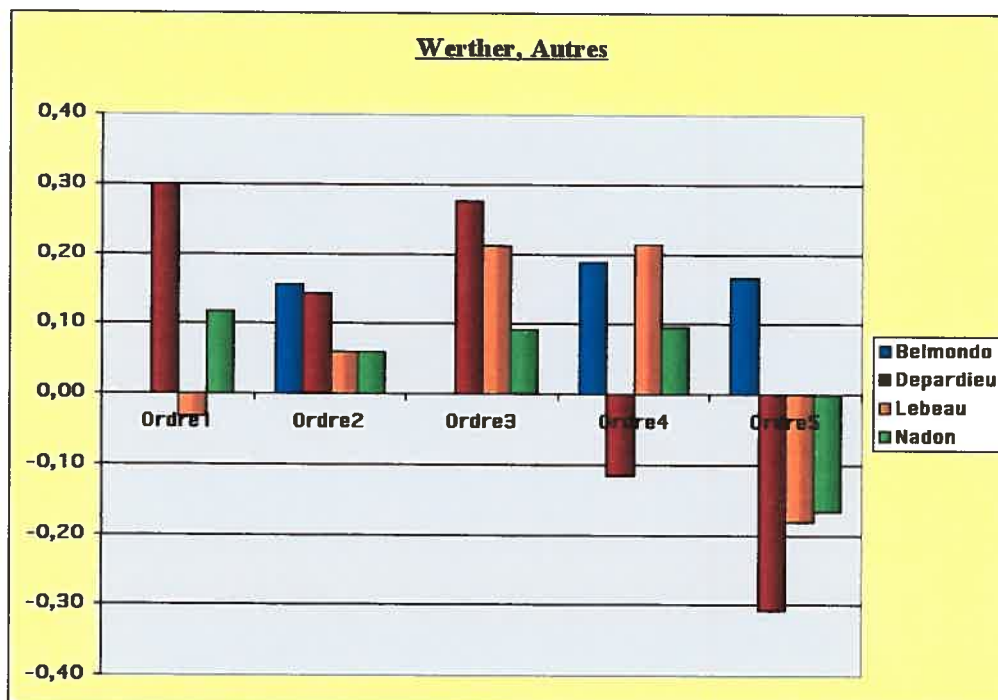


Tableau 20, Cotes "Werther", sous-groupe des Autres

Nous émerveillerons-nous de voir que Depardieu jouit dans les deux groupes de la plus haute cote Werther ? Le passage suivant constitue un bon exemple de cette tendance. Cyrano, sous le balcon, dit : "Cette ivresse, c'est moi, moi qui l'ai su causer"³³⁴. Voyons tout de suite la question qui portait sur ce passage :

Au balcon...

ROXANE

Oui, je tremble, et je pleure, et je t'aime, et suis tienne !

Et tu m'as enivrée !

CYRANO

Alors, que la mort vienne !

Cette ivresse, c'est moi, moi, qui l'ai su causer !

Je ne demande plus qu'une chose...

Doute √ **Fierté**

Écoutant Depardieu, les deux sous-groupes ont bien sûr choisi le doute, et d'autant plus facilement que des violons très suggestifs accompagnent cette scène. L'intonation ascendante à la fin des groupes intonatifs connote le doute par l'absence de conclusion. L'atténuation de l'intensité, une ample vocalisation, des consonnes peu

³³⁴ Signet interne vers le clip [DIVRE.MOV](#).

énergiques, le ralentissement du tempo : cela connote la douceur, l'amour. Ensemble, ces deux vecteurs se combinent pour donner une impression de vulnérabilité, de candeur. Dans ce passage, c'est donc Werther l'amoureux qui fait surface, un amoureux incrédule mais qui baisse la garde.

Deux des trois autres prolations contrastent fortement avec ce rôle de Werther : celle de Belmondo³³⁵, triomphaliste, qui n'a rien de Werther, et celle de Lebeau³³⁶, surprenante et lieu d'une intéressante divergence d'opinion. En effet, les Québécois entendent chez lui du doute (dans l'ordre des réponses, Doute A, puis Doute B), mais les Autres, de la fierté (dans l'ordre, Fierté C, puis Fierté D). On se rappelle que Lebeau obtient chez les Autres une cote d'Artagnan dépassant largement celle qu'il obtient chez les Québécois. Or sa cote Werther est plus basse chez les Autres : elle est même négative. Ces deux cotes semblent donc correspondre à des aspects opposés de la structure de réception de ce personnage : les Autres voient un homme fier car ils attendent "leur" d'Artagnan, un fort, un vainqueur.

L'influence de cette préconception semble ici déterminante dans la mesure où Lebeau a composé une prolation en deux temps qui laisse le spectateur relativement libre face à l'alternative de notre question. En effet, au terme d'une pause longue, ambiguë, le personnage change totalement de phonostyle, un peu comme dans le cas de la didascalie "en artiste" étudiée plus haut³³⁷, et passe d'une attitude de fierté à un doute bien senti. Le spectateur doit donc décider s'il situe la vérité de l'ensemble dans le premier phonostyle, comme un fond que Cyrano masque ou détourne ensuite, ou si le second phonostyle ne transmettrait pas plutôt une vérité nouvelle, dévoilée, à laquelle Cyrano n'accède qu'au terme d'un processus dramatique irréversible. C'est dans l'espace de liberté ménagé par cette prolation en deux temps que les attentes culturelles des sous-groupes exercent leurs pressions avec la plus grande efficacité.

Pour les Autres, la première solution semble donc la meilleure : en dépit du second temps où on le voit mal assuré, leur Cyrano, disent-ils, est fier de l'amour qu'il provoque. Il hurle son bonheur, c'est ce qui compte, et non le fait qu'il se mette

³³⁵ Signet interne vers le clip [BIVRE.MOV](#).

³³⁶ Signet interne vers le clip [LIVRE.MOV](#).

ensuite à chuchoter. La raison de cette volte-face, s'ils la cherchent, ils la découvriront peut-être du côté d'une tactique visant à rassurer soit Roxane, sur le balcon, qui s'inquiéterait d'une allégresse injustifiée ; soit Christian, toujours susceptible de démasquer le rival dans son compagnon. À l'opposé, pour les Québécois, prompts à décrire ce personnage par des qualificatifs compatibles avec Werther (ou bien, ne l'oublions pas, avec Arlequin), cette prolation connote surtout le doute, non la fierté. Fort Werther, fort Arlequin, peu d'Artagnan, leur Cyrano présente une structure compatible avec le rôle du clown triste, une figure bien romantique, propre à conférer à Cyrano une certaine profondeur mélancolique telle qu'on l'entend dans la pause, puis dans le ralentissement et la baisse d'intensité de la seconde partie du clip.

Cette divergence d'opinion entre les sous-groupes nous apparaissant comme le phénomène le plus intéressant parmi ceux qu'éclaire la cote de Werther, voici deux autres extraits où les prolations de Lebeau concourent à la renforcer. D'abord, nous avons vu au paragraphe "Belmondo plus Arlequin que Depardieu", les prolations de ces deux comédiens pour le passage où Roxane et Cyrano parlent de leur enfance :

CYRANO
Roxane, en jupons courts, s'appelait Madeleine...
ROXANE
J'étais jolie, alors ?
CYRANO
Vous n'étiez pas vilaine³³⁸.

Écoutons maintenant Lebeau interpréter la même réplique³³⁹. Le mot "pas" reçoit ici une attention curieuse de la part du comédien, faite d'un allongement extraordinaire de la durée de la voyelle, prononcée pourtant sur une note relativement stable, avec une faible augmentation de l'intensité et de la fréquence. Cette prééminence affecte, comme pour le thématiser, un mot que le dialogue ne suggère pourtant pas de souligner. Comme l'explique l'une de nos informatrices, Isabelle Bouchard, "on dirait que Roxane lui a dit : <<J'étais vilaine, alors ?>>". Paraphrasons ce commentaire : on dirait que, le mot "vilaine" ayant déjà été posé par Roxane,

³³⁷ Voir le paragraphe intitulé "Le rôle comme élément d'une rencontre".

³³⁸ Acte II, scène 6.

Cyrano se trouve libre d'orienter toute sa phrase vers la signification de cette seule négation, au détriment de l'apport d'information constitué par sa propre occurrence du mot "vilaine", ce dernier ne constituant alors que l'écho d'un posé que les deux interlocuteurs partageraient déjà, et qu'un pronom aurait pu remplacer sans inconvénient. Mais telle n'est pas la situation. Roxane a utilisé le mot "jolie", et la phrase de Cyrano ainsi construite présente donc deux nouveaux posés, celui qu'indique l'intonation, et le mot "vilaine". En somme, Cyrano ne répond pas tout à fait à ce que Roxane lui a demandé, et ce curieux écart peut être interprété, de la part du spectateur, de plus d'une façon.

Pour les meilleurs répondants du sous-groupe des Québécois, ce Cyrano est "très intimidé". Sans doute ont-il décodé l'écart en question comme une erreur du personnage, indice d'une trop grande nervosité à l'heure d'un rendez-vous qu'il espère galant — et nous retrouvons donc leur goût pour Werther, l'amoureux transi. Sous cet angle, la litote par laquelle Cyrano tente de complimenter Roxane constitue une embûche à la communication, et Cyrano aurait mieux fait de s'exprimer moins indirectement. Dans le sous-groupe des Autres, la réponse favorisée est tout à l'opposé : ils le disent "très confiant", et les statistiques situent leur choix à peu près au même niveau que celui des Québécois, avec une discriminance assez élevée. Ces amateurs de d'Artagnan n'en démordent pas : il leur faut un vainqueur. Leur décision peut cependant se justifier, elle aussi, en termes de phonostylistique, en inversant simplement les raisons qui font de l'écart une erreur, pour en faire en effet stylistique intentionnel. Tout dépend de la confiance que les spectateurs accordent à leur personnage, sans plus. Dans ce cas, l'originalité du procédé comptera plus que sa clarté, sa présence inattendue signifiant d'elle-même la virtuosité verbale du personnage, indépendamment de la difficulté qu'ont les spectateurs à interpréter le signifié de connotation du procédé.

Passons au dernier exemple. Il provient de la scène de l'agonie, au moment où Cyrano conclut la déclamation de son épitaphe imaginaire :

³³⁹ Signet interne vers le clip LVILA.MOV.

Question XXXII

Cyrano,

Ci-gît Hercule-Savinien

De Cyrano de Bergerac

Qui fut tout, et qui ne fut rien.

tristesse colère transe épuisement

Lebeau hurle ces deux vers³⁴⁰ octosyllabiques avec une énergie peu commune, que les meilleurs Québécois, en une strate peu nombreuse, ont interprétée comme la marque de son **épuisement** (mais cet épuisement serait-il la cause, ou bien la conséquence, de ce débordement d'énergie ?) alors que les Autres ont opté massivement pour la **colère**, ce qui s'est avéré un choix plus facile, comme l'indique son niveau très bas. À nouveau, les sous-groupes effectuent des choix qui s'accordent avec les rôles qu'ils préfèrent : Werther qui s'affaisse, d'Artagnan qui se redresse. Précisons cependant que le Cyrano de Lebeau fait montre d'une vigueur que nous ne relierions à celle de d'Artagnan qu'à cause de l'usage que nous avons fait de ce rôle jusqu'ici, dans l'établissement de nos comparaisons. La colère ou le tourment que l'on entend dans ce clip nous éloignent cependant du rôle de d'Artagnan : elles nous entraînent plutôt vers la description du dernier sous-rôle, celui de Néron.

³⁴⁰ Signet interne vers le clip [LCIGI.MOV](#).

Le rôle de Néron

L'axe [Werther] — [d'Artagnan Néron] chez Lebeau

Comme nous le disions plus haut, Néron représente l'autre face du romantisme de Cyrano. Il s'oppose en cela au rôle de d'Artagnan : d'Artagnan n'est pas un artiste, Néron n'est pas un chevalier ; d'Artagnan inspire le respect, Néron veut se faire craindre ; d'Artagnan souffre au présent, Néron lèche d'anciens traumatismes ; d'Artagnan parle haut, l'autre hurle. Voyons si ces oppositions se concrétisent dans les tableaux des cotes des deux sous-groupes :

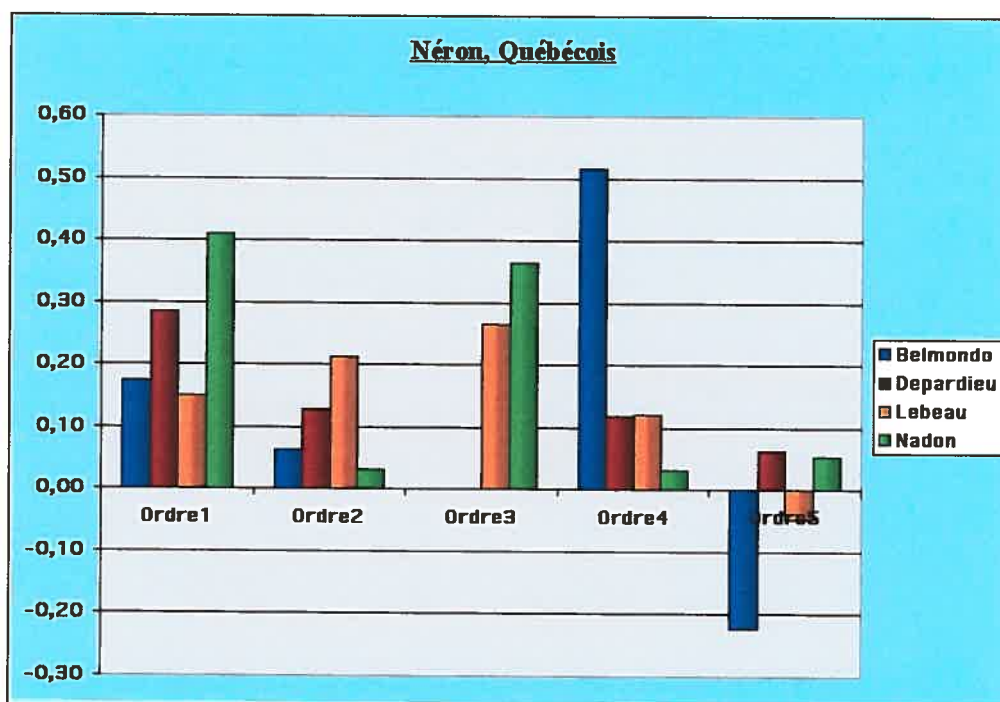


Tableau 21, Cotes "Néron", sous-groupe des Québécois

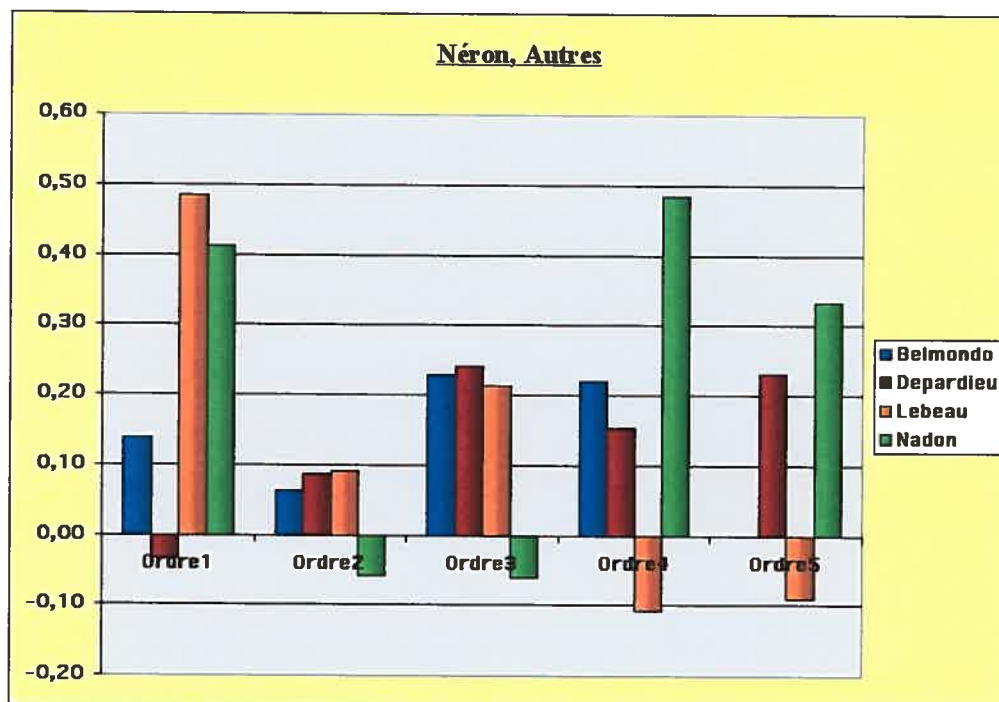


Tableau 22, Cotes "Néron", sous-groupe des Autres

Ces graphiques ne permettent guère de confirmer l'hypothèse de l'opposition des rôles de d'Artagnan et de Néron. Pour Lebeau en particulier, la plus haute cote Néron apparaît chez les Autres, où nous trouvons aussi la plus haute cote d'Artagnan, d'où convergence. En conséquence, la comparaison avec le rôle de Werther jouera dans le même sens, qu'il s'agisse de Néron ou de d'Artagnan : qui le trouve Werther (les Québécois) ne le trouve pas aussi Néron que qui le trouve d'Artagnan (les Autres).

Chez Depardieu cependant, la divergence d'opinion visible ici entre les groupes (cote Néron positive chez les Québécois, négative chez les Autres) pourrait compléter l'analyse menée plus haut d'une divergence à propos de sa cote Arlequin (négative chez les Québécois, positive chez les Autres). Qui trouve mauvais de le dire Néron s'entend pour le trouver Arlequin : ce sont les Autres. Qui trouve mauvais de le dire Arlequin ne répugne pas à le trouver Néron : les Québécois.

Nous pourrions donc affirmer que Lebeau divise les groupes selon un axe

[Werther] — [d'Artagnan Néron]

et Depardieu selon un axe

[Arlequin] — [Néron]

mais sans que les réponses des deux groupes ne convergent jamais assez pour opposer ces deux comédiens entre eux de manière à dire, par exemple, que le même comédien serait caractérisé positivement, dans les deux groupes, par un rôle A et négativement par un rôle B. Le moins que l'on puisse dire est que l'intonation laisse apparaître un clivage révélateur.

Poursuivons avec Lebeau. Le cas ayant servi de transition entre l'analyse du rôle de Werther et celle du rôle de Néron ("Ci-gît Hercule-Savinien / De Cyrano de Bergerac³⁴¹" est un bon exemple de l'axe [Werther] — [d'Artagnan Néron], les Québécois optant pour une réponse correspondant au pôle Werther, et les Autres allant du côté de d'Artagnan et de Néron. Le prochain cas contribue lui aussi à certifier la valeur interprétative de cet axe, mais il exige une analyse des résultats statistiques plus attentive. Nous sommes à nouveau sous le balcon de Roxane, lorsque Cyrano dit à Christian qu'il va trop vite. La question posée présentait l'alternative du **paternalisme** ou du **mécontentement**, le premier de ces termes correspondant surtout à la prolation de Belmondo³⁴² (entendue au paragraphe "Belmondo plus Arlequin que Depardieu"), et le second pouvant aller relativement bien à Nadon³⁴³ ou à Depardieu³⁴⁴. Quant à Pierre Lebeau, disons qu' il interprète ces quelques mots³⁴⁵ d'une façon pour le moins surprenante. Sa prolation, très stylisée, comporte certains stylèmes aisément décodables (ainsi la contraction du pharynx et l'augmentation de la pression glottique, connotant l'agressivité), mais elle se termine

³⁴¹ Signet interne vers le clip LCIGL.MOV.

³⁴² Signet interne vers le clip BVITE.MOV.

³⁴³ Signet interne vers le clip GVITE.MOV.

³⁴⁴ Signet interne vers le clip DVITE.MOV.

par une vocalisation exagérée du e muet du mot "vite", dont on peine à déterminer le signifié de connotation. Guy Nadon, à qui nous avons demandé de commenter cette prolation, n'a pas hésité à rompre avec notre prémisse de présomption d'intentionnalité³⁴⁶ : pour lui, cette intonation — ce comédien — ne veut rien dire de clair. Comme il l'explique ici³⁴⁷, ce stylème serait selon lui caractéristique de l'école de Denis Marleau et du théâtre Ubu de Montréal, en ce qu'elle prône une recherche peu naturaliste.

Chez les Autres, ce sont les stylèmes de l'agressivité qui ont frappé l'oreille : les meilleurs répondants choisissent facilement et massivement le choix "Mécontentement D", et les trois choix suivants défilent dans l'ordre scalaire le plus logique (après Mécontentement D viennent Mécontentement C, Paternalisme B et Paternalisme A). Chez les Québécois, cet ordre scalaire n'est pas respecté, ce qui dénote plus de confusion à l'intérieur du groupe quant à la nature du phénomène observé. On dirait que la liberté laissée par cette manière de "dire du texte comme les êtres humains n'en disent pas" les a laissés perplexes. Voici un tableau comparant les différentes statistiques décrivant la réaction des deux sous-groupe à cette question :

³⁴⁵ Signet interne vers le clip [LVITE.MOV](#).

³⁴⁶ Voir le chapitre intitulé "Style et intentionnalité".

³⁴⁷ Signet interne vers le clip [GNubu.mov](#).

Groupe	Ordre	Réponse	%	Niv.	Discr.
<u>Québ.</u>	Choix 1	Rejet	<0,01	20,13	0,13
	Choix 2	Mécontentement D	0,68	-3,37	0,14
	Choix 3	Paternalisme B	0,04	-4,28	0,14
	Choix 4	Mécontentement C	0,23	-14,08	0,14
	Choix 5	Paternalisme A	0,03	n.c.	n.c.
<u>Autres</u>	Choix 1	Mécontentement D	0,70	-2,2	0,24
	Choix 2	Mécontentement C	0,08	-3,39	0,23
	Choix 3	Paternalisme B	0,14	-6,47	0,22
	Choix 4	Paternalisme A	0,08	n.c.	n.c.

Tableau 23, Statistiques d'une question portant sur Nadon ("Tu vas trop vite !")

Le premier choix des Québécois, le rejet, n'est pas le fait d'une minorité assez imposante pour lui conférer une fiabilité satisfaisante³⁴⁸. Le troisième choix, "Paternalisme B", est celui qui dérange l'ordonnement scalaire régulier que nous trouvions chez les Autres. Avec une discriminance située tout juste en dessous de la moyenne du sondage³⁴⁹ et un niveau comparable à celui du second choix, cette strate de 4 % de répondants ne nous communique certes pas la pensée d'une élite éthérée, mais sa présence confirme ce que suggère d'autre part la comparaison des indices de discriminance des deux sous-groupes : les Québécois n'ont pas devant cette prolation une réaction aussi systématique que les Autres. Autrement dit : l'alternative imposée par la question (paternalisme ou mécontentement) ne correspond pas à une structure de réception du personnage de Lebeau déjà présente chez les Québécois, ou elle ne permet pas chez eux de distinguer des strates de répondants aussi étanches que chez les Autres.

³⁴⁸ L'indice de fiabilité de cette statistique est de 0,5.

³⁴⁹ Cette moyenne est de 0,15 (voir le chapitre intitulé "La discriminance d'un choix de réponse").

Si l'on considère que l'expression du mécontentement de Cyrano participe à l'élaboration du rôle de Néron (ou, dans une moindre mesure, à celui de d'Artagnan), mais que le paternalisme n'a que peu à voir avec le rôle de Werther, alors cette analyse converge doublement avec l'hypothèse d'un axe [Werther] — [d'Artagnan Néron] : dans son pôle droit, l'axe fonctionne et l'opinion des Autres s'y intègre naturellement, mais l'opinion des Québécois se trouve mal décrite par une question dont les termes ne s'intègrent pas à leur pôle.

Voici une autre question divisant les groupes lorsqu'elle porte sur la prolation de Lebeau³⁵⁰. Il s'agit d'un passage de la tirade du nez³⁵¹ :

Cyrano à Valvert (Tirade du nez)

Dramatique : "C'est la Mer Rouge quand il saigne !"

Admiratif : "Pour un parfumeur, quelle enseigne !"

Lyrique : "Est-ce une conque, êtes-vous un triton ?"

sarcastique admiratif

³⁵⁰ Signet interne vers le clip LADMI.MOV.

³⁵¹ Nous en avons déjà analysé les prolations de Belmondo et de Depardieux chapitres "Belmondo, peu d'Artagnan" et "Phonostyle de d'Artagnan chez Depardieu".

Groupe	Ordre	Réponse	%	Niv.	Discr.
Québ.	Choix 1	Abstention	0,05	12,08	0,14
	Choix 2	Rejet	0,06	8,75	0,14
	Choix 3	Admiratif D	0,06	6,79	0,13
	Choix 4	Sarcastique B	0,26	2,02	0,08
	Choix 5	Sarcastique A	0,32	-4,3	0,16
	Choix 6	Admiratif C	0,24	n.c.	n.c.
Autres	Choix 1	Sarcastique A	0,38	1,5	0,21
	Choix 2	Rejet	0,09	0,49	0,15
	Choix 3	Sarcastique B	0,19	-1,56	0,25
	Choix 4	Admiratif D	0,13	-2,95	0,26
	Choix 5	Admiratif C	0,22	n.c.	n.c.

Tableau 24, Statistiques d'une question portant sur Lebeau ("Admiratif :...")

Ici comme à la question précédente, les deux sous-groupes réagissent fort différemment à une prolation inusitée (avec la vocalisation très sonore d'un e muet inattendu, sur une note montante) laissant libre cours aux interprétations. Le groupe des Autres forme des strates distinctes (discriminance forte pour les choix 1, 3 et 4), avec une meilleure réponse claire : "Sarcastique A". On peut expliquer cette interprétation par la présence de stylèmes similaires à ceux du cas précédent (la contraction du pharynx, l'augmentation de la pression glottique, connotant l'agressivité), qui contiennent, au niveau vocal, un message verbal explicite mais relégué au second plan. Les choix de réponse correspondaient à leurs attentes et les statistiques le démontrent. Pour les Québécois, au contraire, la question n'était pas bien posée, ce que les meilleurs d'entre eux nous ont sincèrement signalé, qui par le rejet, qui par l'abstention. Les indices de discriminance, situés légèrement sous la moyenne de l'ensemble du sondage, indiquent aussi cette inadéquation. Remarquons

de plus la troisième strate, causée par le choix "très admiratif" ("Admiratif D") : n'est-il pas surprenant de voir ce choix dépasser en difficulté les choix "Sarcastique A" et "B" ? À l'écoute, avec la conscience des stylèmes déjà mentionnés, on peine à le justifier — à moins de recourir à l'explication par les rôles et de lire dans l'admiration (mais comme troisième réponse !) une attitude moins incompatible avec ce Werther que les Québécois semblent chercher au lieu du Néron que découvrent les Autres.

La liberté laissée au spectateur par ces prolations de Lebeau, et dont témoignent les divergences d'opinion entre les groupes, n'est peut-être en fait que l'indice, intentionnel de la part du comédien, d'une ambivalence fondamentale chez le personnage. Il faudrait s'éloigner du point de vue de Nadon et des Québécois, trop réalistes dans leurs attentes et dépassés par le jeu de Lebeau, pour tenter de pénétrer le système de ce style auquel seuls les Autres parviennent à répondre de manière ordonnée.

Lebeau, "belle âme misanthrope"

Abordons cette tentative avec un nouvel exemple, celui du premier "ton" de la tirade du nez³⁵² :

Ah ! non ! c'est un peu court, jeune homme !
 On pouvait dire... Oh ! Dieu !... bien des choses en somme...
 En variant le ton, -par exemple, tenez
 Agressif : "Moi, monsieur, si j'avais un tel nez,
 Il faudrait sur-le-champ que je me l'amputasse !

Lebeau prononce ces deux vers³⁵³ d'une voix presque inhumaine, mais non dans le sens d'une esthétique hermétique, ou simplement non naturaliste, qui chercherait à se dégager des contingences humaines, ou à rompre le processus d'identification par l'établissement d'une distance réflexive brechtienne. Bien au contraire : ce Cyrano donne l'impression d'une corporéité flamboyante et douloureuse et, s'il s'éloigne du naturalisme, c'est pour atteindre pas ses excès une profondeur personnelle qui travaille notre horizon d'écoute. Tentons ceci : la possibilité d'une motivation psychanalytique des intonations, telle que soulevée au chapitre "Perspective psychanalytique". Que penserait Freud du rôle de Néron ? Le durcissement des consonnes, l'étranglement du pharynx, la pression sous-glottique excessive explosant à chaque voyelle, les sommets atteints par le niveau comme par l'intensité, les écarts de niveau et d'intensité, le contour mélodique irrégulier, le jet final des e muets, tous ces intonèmes, outre l'agressivité, ne suggèrent-ils pas aussi une haine sadique ? Tel un empereur sur son trône, ce Cyrano reste assis, côté jardin, et il expulse ses traits en retenant ses forces, comme s'il s'attendait au duel de la scène suivante. Retenue du corps, digue des consonnes, puis explosion des voyelles, et duel. Dans *La Vive voix*, Fonagy décrit longuement les effets phonostylistiques d'un investissement sadique-anal de la parole. Ses arguments sont nombreux et convaincants :

Nous avons vu en même temps que la colère et la haine accroissent considérablement la tension musculaire. Le cadre phylogénétique proposé par Darwin nous a permis d'interpréter ce comportement vocal comme une contrefacture miniaturisée du combat. Le terme métaphorique allemand *scharf geschnitten* "coupé d'un trait aigu" qui désigne le coup de glotte initial ou final, reflète le caractère agressif du geste. On observe également que la colère et surtout la haine prolongent la durée de l'occlusion, et rétrécissent le canal buccal au cours de l'articulation des consonnes fricatives.[...] À la suite d'une hyperfonction des muscles sphinctériens de la glotte, le passage de l'air devient difficile. La phonation agressive, haineuse, produit souvent une voix étranglée. [...] Dans une étude non publiée, le psychanalyste hongrois István Hollós a formulé l'hypothèse de l'investissement sadique-anal des consonnes et voyelles vélaires [...] Cette hypothèse est fortement corroborée par le rapport fonctionnel des deux sphincters du tube digestif. Ainsi, par exemple, la fermeture glottique permet d'exercer une forte pression sur le diaphragme, et indirectement sur les intestins. [...] L'analogie biologique explique pourquoi la libido anale se déplace facilement du sphincter anal au sphincter glottique, transfert qui est à la base de nombreux cas d'aphonie spastique³⁵⁴.

À la lecture de ces hypothèses, le rapprochement avec la prolation de Lebeau semble assez naturel : non seulement les traits phonostylistiques mentionnés correspondent-ils fidèlement à ce que nous remarquons dans les prolations de Lebeau mais, de plus, les caractéristiques classiques de ce genre de personnalité ne manquent pas de convenir au rôle de Néron. Une œuvre d'art ne saurait cependant se "résumer" à son "contenu" libidinal, et l'œuvre vocale de ce comédien, en tant que représentation stylisée, dépasse en effet l'analogie biologique et son interprétation strictement freudienne. Entre les caractéristiques phonostylistiques de la prolation et la courbe générale de l'action dans cet acte, une convergence stylistique peut d'ailleurs être remarquée, qui semble découler du caractère propre de ce personnage. Cette stylisation, qui transcende la reproduction naturaliste des symptômes hystériques et qui participe à l'élaboration d'une esthétique tout à fait cohérente à l'échelle de ce premier acte de la pièce, nous en entendons la marque phonostylistique lorsque Lebeau combine aux stylèmes de Néron au moins un stylème supplémentaire, complémentaire, qui brouille le jeu, estompe les écarts,

³⁵² Nous en avons étudié la prolation de Depardieu au chapitre "D'Artagnan face à l'agressivité".

³⁵³ Signet interne vers le clip [LAGRE.MOV](#).

calme et rassure l'oreille : c'est la lenteur relative de sa prolation, causée principalement par la présence de deux pauses remarquables, l'une située après le mot "monsieur", l'autre après le mot "nez". Ce stylème répété n'appartient à aucune description des caractéristiques phonostylistiques de la colère, de la violence, de l'agressivité, etc. Il connote autre chose. Par ces pauses, le comédien prépare, il réserve l'effet final qu'est la jactance ultime du mot "amputasse", dont la dernière syllabe concentre toute l'énergie, tout l'investissement du personnage. Ces pauses qui retiennent puis relâchent, elles ont donc un effet de sphincter assimilable aux tensions articulatoires remarquées plus haut. Seulement, par leur longue durée et leur répétition, elles concrétisent une mainmise sur la situation, incluant le corps du locuteur autant que l'attention de l'interlocuteur, qui converge avec la tendance sadique mais qui la dépasse aussi. Ces pauses trop longues, dirions-nous, balisent le passage à l'acte, elles le ralentissent, elles le civilisent. Cyrano fonçait, voici qu'il regarde le vicomte. Comment interpréter ces déplacements, ces fléchissements de la violence : comme un jeu ? le luxe du plus fort, du félin jouant avec sa proie ?

Une interprétation complémentaire peut être trouvée chez Lacan, dans ce passage des *Écrits* consacré à l'agressivité dans son rapport au désir :

Mais si déjà le moi apparaît dès l'origine marqué d[une] relativité agressive, où les esprits en mal d'objectivité pourront reconnaître les érections émotionnelles provoquées chez l'animal qu'un désir vient solliciter latéralement dans l'exercice de son conditionnement expérimental, comment ne pas concevoir que chaque grande métamorphose instinctuelle, scandant la vie de l'individu, remettra en cause sa délimitation, faite de la conjonction de l'histoire du sujet avec l'impensable innéité de son désir ?

C'est pourquoi jamais, sinon à une limite que les génies les plus grands n'ont jamais pu approcher, le moi de l'homme n'est réductible à son identité vécue ; et dans les disruptions dépressives des revers vécus de l'infériorité, engendre-t-il essentiellement les négations mortelles qui le figent dans son formalisme. "Je ne suis rien de ce qui m'arrive. Tu n'es rien de ce qui vaut."

Aussi bien les deux moments se confondent-ils où le sujet se nie lui-même et où il charge l'autre, et l'on y découvre cette structure paranoïaque du moi qui trouve son analogue dans les négations fondamentales, mises en valeur par Freud dans les trois délires de

³⁵⁴ FONAGY, Ivan, *La vive voix - Essais de psycho-phonétique*, Paris, Payot, 1983, pp. 89-90.

jalousie, d'érotomanie et d'interprétation. C'est le délire même de la belle âme misanthrope, rejetant sur le monde le désordre qui fait son être.

Cyrano monte sur scène par jalousie, car Montfleury aurait osé lever les yeux sur Roxane. Puis son désir pour elle, indissociable du désir de sa propre beauté, devant elle, déclenche la tirade puis anime duel. Or dans le premier de ces morceaux, le bourreau de soi-même, en spectacle, s'humilie pour mieux anéantir tout à la fois le vicomte et sa propre douleur — ce qu'il accomplit cependant avec esprit car le Cyrano de Rostand dresse, plus vaste que son nez, un panache éblouissant dont Roxane, vue en contre-plongée, devrait saturer son regard. Seul cet investissement dans la forme du combat, non dans le combat lui-même, permettrait à Cyrano de dire avec Lacan : "Je ne suis rien de ce qui m'arrive. Tu n'es rien de ce qui vaut."

Charger l'autre en s'émasculant du nez, mais s'aimer par les yeux de Roxane : l'ambivalence de ce Cyrano n'est pas celle de l'apollinien et du dionysiaque ; elle n'est pas non plus assumée comme une solution. Il s'agit plutôt d'une segmentation occasionnant dans la voix des hiatus déconcertants — et entre nos sous-groupes, des divergences flagrantes. Dans le vocabulaire de l'histoire du théâtre, avançons que ce Cyrano de Lebeau n'est pas une être "tragique" au sens où il accéderait, par son conflit intérieur, à quelque grandeur authentique, à quelque valence universelle. S'il renonce à Roxane, son sacrifice ne répond à aucun châtement. Il n'y a pas d'*hybris* dans ses aspirations. Agamemnon ? — Non pas, mais Néron. Les dimensions de son existence sont intimes, sa complexité est psychologique, non métaphysique.

Cherchant à établir une typologie des manières de vivre de semblables ambivalences existentielles, Robert Landy distingue trois catégories, dont il ne développe plus longuement que la dernière, justement celle qui nous semble correspondre au Cyrano de Lebeau :

The third level of role ambivalence [...] embodies a central thesis of this book : that role concerns a movement in and out of given states of being, and that in order to develop fully, people need to discover ways to live in and among their roles no matter how deeply they conflict. Hamlet's dilemma, as such, needs to be revised from a choice between life and death to a state that allows both aspects to coexist within a

single role system. In order to survive within a threatening environment (both inside and out), one needs first to acknowledge the existence of the fearful parts, and then to discover ways to live with them. Like Athena in *The Eumenides*, who appeases the angry Furies by allowing them an honored place in Athenian society, we too need to allow space for our psychological terrors; if they are denied, they will certainly not rest until they have overrun our role systems³⁵⁵.

Par la violence des hiatus rencontrés, Lebeau ne travaille certes pas à une interprétation apaisée. Les Furies de son *Cyrano*, privées d'autel, le tourmentent profondément, sans que la guerre qu'elles lui mènent ne se résolve jamais en un *modus vivendi* acceptable. Son ambivalence correspond donc au fait de vivre "dans et parmi" les différents rôles qui tiraillent sa personnalité. Seulement, ce *Cyrano* n'a pas apprivoisé ses démons : tout au plus parvient-il à les contenir un temps, le temps par exemple d'une pause entre deux (beaux) mots, rageurs et misanthropes.

³⁵⁵ LANDY, Robert J., *Persona and Performance : The Meaning of Role in Drama, Therapy, and Everyday Life*, New York et Londres, Guilford, 1993, p. 250.

L'équilibre oblique de Nadon

Guy Nadon, souvent cité pour ses commentaires, est pourtant le comédien dont nous avons le moins parlé jusqu'ici. Sa performance n'est le lieu d'aucune divergence notable entre les groupes, et les statistiques ne font de lui le champion d'aucun rôle. Une prolation plus terne ? Tout au contraire. À ne lire que les tableaux des cotes, il semblerait que Nadon soit le seul à se bien faire comprendre des deux groupes, lesquels choisissent ensemble à son sujet des réponses au profil très net : une cote Arlequin proche de zéro, une forte cote Néron, de faibles cotes d'Artagnan et Werther, cette dernière dépassant légèrement la précédente. La convergence des deux groupes à propos de Nadon ressort clairement de la comparaison des deux tableaux suivants, qui ne rassemblent que les cotes du premier ordre de chaque comédien, mais pour tous les rôles, par sous-groupe.

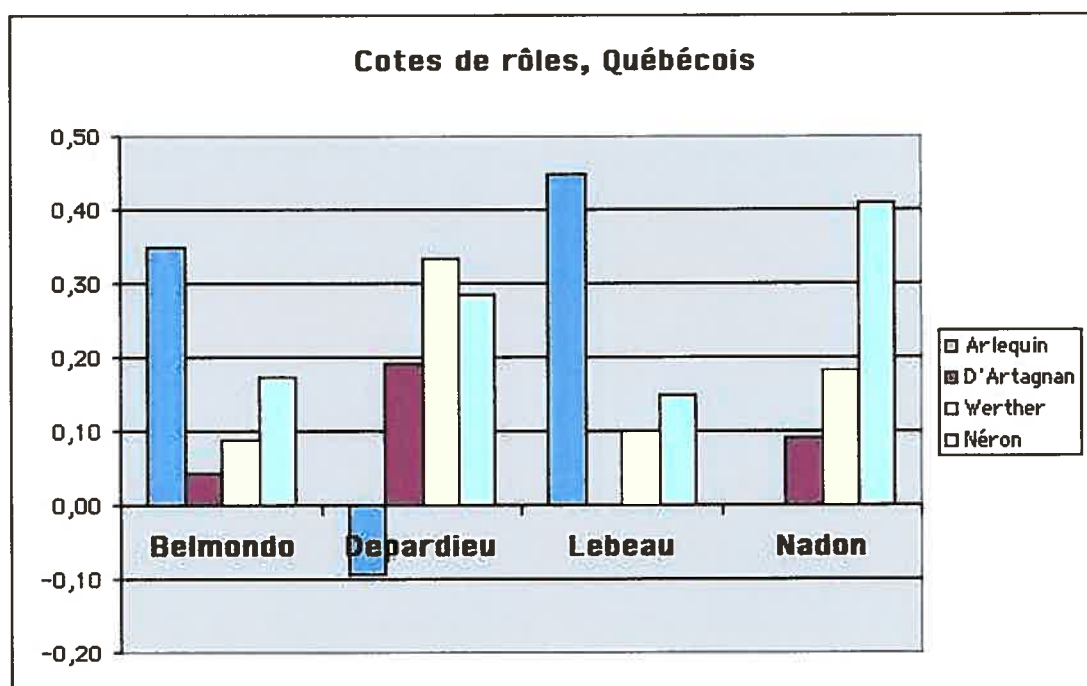


Tableau 25, Cotes du premier ordre, sous-groupe des Québécois

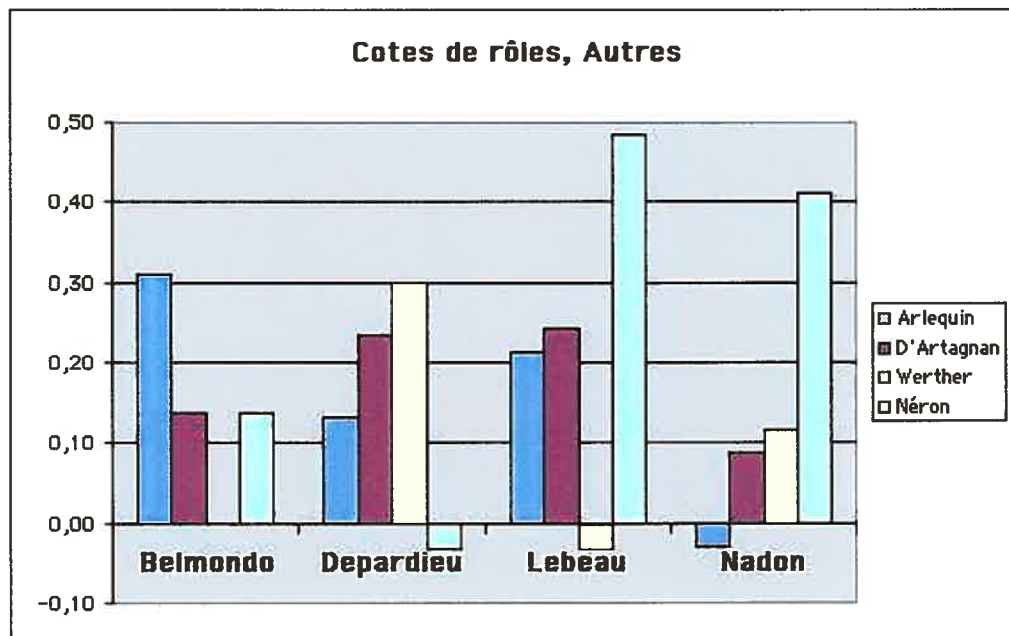


Tableau 26, Cotes du premier ordre, sous-groupe des Autres

Sur l'axe allant de la convergence à la divergence, Nadon est visiblement le plus consensuel : le seul dont les quatre rôles occupent le même rang dans les deux tableaux (Néron dépassant Werther, qui dépasse d'Artagnan, qui dépasse Arlequin). Sur l'axe de la convergence des sous-groupes, Nadon est suivi de Belmondo, Depardieu et finalement de Lebeau, ce dernier causant, nous l'avons vu, la plus forte **polémique**. On remarque aussi que Nadon, comme Lebeau, se distingue par la **hauteur** de sa cote Néron, spécialement dans le groupe des Autres, et par la faiblesse de sa cote Arlequin. C'est à ces caractéristiques que nous allons maintenant nous intéresser, en commençant par prêter oreille à l'analyse que Nadon propose lui-même de son personnage, lors d'une entrevue qu'il nous a accordée :

— J'avais une idée, dit-il, un sentiment assez clair du Cyrano que je voulais voir apparaître. Par exemple la haine de Cyrano, l'espèce de mésadapté face à la société, quelqu'un qui tue quand on lui parle de son nez.

— *Qu'a-t-il à cacher?*

— Le fait qu'il est inadéquat, le fait qu'il est persuadé de ne pas être un objet d'amour depuis qu'il est jeune, depuis qu'il est enfant. Cela me semblait clair, de cela je suis convaincu à partir de ce que je réussis à comprendre de la vie, et de la mienne en particulier, qu'on est tous, les êtres humains, qu'on a tous comme une espèce de verre de fiel, que l'on tient en équilibre dans notre ventre, et l'on passe notre vie à

essayer de ne pas le laisser paraître. L'intimité, c'est qu'on puisse être accepté dans tout ce qu'on est. On a tous fait des choses dont on est plus ou moins heureux, plus ou moins fier [...] Le grand défi de la vraie intimité, c'est d'être capable de laisser apparaître cela face à quelqu'un qui ne nous jugera pas. [...] Alors, ce verre de fiel, on le garde en équilibre, on se débrouille socialement avec ça. S'il déborde chez quelqu'un, on l'exclut, on enferme ces gens-là. La grande trouvaille de Rostand, c'est d'avoir utilisé le nez : c'est en plein milieu de la face, donc ce n'est pas dissimulable. Ce qui l'empêche d'être un objet d'amour est tout à fait visible, rendu manifeste. Idée géniale. [...] Tout le monde a peur du ridicule en amour. [...] Le Cyrano que j'avais amené avait quelque chose d'un être fonctionnel mais un peu déséquilibré, un peu oblique[...]

— *Est-ce qu'il y a des personnages que vous avez joués surtout avec cette voix que vous preniez pour dire "Je vous délivre! Le mariage est fait"*³⁵⁶ ?

— Richard III. Cette espèce de voix d'un personnage qu'on dit désagréable, cette espèce de voix qui n'est pas séduisante d'emblée quand on l'entend, ça me plaisait de la réutiliser pour Cyrano. Parce que tout le monde fait : "Ah, Cyrano, il est beau, il est fin" et moi je ne voulais pas cela. Je voulais que les gens soient rebutés par la voix, au départ, et qu'on finisse par l'aimer, en dépit d'un comportement sociopathe, en dépit d'une *persona* déconcertante et d'une voix³⁵⁷...

Ainsi décrit, ce Cyrano cousin de Richard III, et selon nous de Néron, supplée, en s'y opposant, au rôle plus évident d'un Cyrano "beau" et "fin", c'est-à-dire, dans nos termes, celui de d'Artagnan. Dans cette opposition, les peines existentielles décrites par Nadon ressemblent-t-elles à celles de Lebeau³⁵⁸ ? Pas tout à fait. L'équilibre du personnage qu'il souhaite avoir forgé, tout oblique qu'il soit, manquait au Cyrano de Lebeau, toujours en crise celui-là, à chaque e muet, toujours en train de chavirer. Par comparaison, le Cyrano "inadéquat" visé par Nadon serait donc parvenu à une étape ultérieure de son aventure intérieure : s'il ne peut pas, lui non plus, se défaire de ses Furies, ni même obtenir l'amour de Roxane, du moins présente-t-il une conscience assez nette de ses difficultés existentielles. Il veut se faire aimer, mais au-delà de son nez, ailleurs que dans l'élaboration entourant cette difficulté particulière. Il ne jette pas de poudre aux yeux, n'agite pas son panache comme une crête glorieuse : ce Cyrano assume sa condition, sans plus. De cela

³⁵⁶ Signet interne vers le clip [GDELI.MOV](#).

³⁵⁷ NADON, Guy, *Interview avec Sébastien Ruffo*, enregistrement vidéo, inédit, format VHS, 1998.

³⁵⁸ Voir plus haut le paragraphe intitulé "L'axe Werther — (d'Artagnan et Néron) chez Lebeau".

témoignerait l'intention de rendre sa blessure perceptible, à un niveau symbolique et symptomatique, dans une voix "qui n'est pas séduisante d'emblée", comme le dit Nadon, mais qui n'est pas non plus le champ de bataille perpétuel des pulsions archaïques décelées chez Lebeau. Le Cyrano imaginé par Nadon vivrait avec son mal, dans un équilibre précaire mais relativement constant, que menacent ponctuellement les crises provoquées, au fil de la pièce, par les étapes de l'action dramatique. Commentant son interprétation du passage où Cyrano dit à de Guiche que "le quart d'heure est passé"³⁵⁹, Nadon explique encore :

— Le mien [le Cyrano de Nadon] aurait été capable, dans un moment de crise, de tuer de Guiche. Surtout dans la scène quand de Guiche vient le relancer [...] "Je voudrais vous donner le patronage de mon oncle..." Et je me rappelle que Paul [Savoie] qui faisait de Guiche était étonné parfois de la violence quand Cyrano parlait de Don Quichotte, et à la fin, quand il parlait de la lune "ou bien dans les étoiles", c'était au bord de faire : "Allez, pssitt, me trouves-tu assez baveux là pour vouloir me frapper, parce que si tu me frappes, moi je vais te frapper !" Même si de Guiche était si haut placé, Cyrano était au bord de basculer vers une vraie violence physique. Parce que un instant plus tard, l'autre va dire "Quelle aberration!" et moi je prenais "aberration" dans son sens étymologique : ce mot a servi longtemps pour décrire la folie furieuse. [...] Quelqu'un de frappé, de foudroyé, comme qui lâcherait le volant sur l'autoroute à 160 km/h. [...] Ça ne prendrait rien pour passer à l'acte. [...] Or Cyrano vient d'être rejeté au profit de quelqu'un qu'il ne connaît même pas, qui est un petit cadet, et il rencontre de Guiche, non on n'est plus dans la bonté, on se rapproche tranquillement du meurtre.

— *Donc, dans le "Je vous délivre", on est près du "fond" de Cyrano ?*

— Oui, exactement, et dans la forme qu'il a donnée à la bouffonnerie, etc., c'est son degré de civilisation³⁶⁰.

Selon Nadon, chez son personnage, la crise ne s'incarne pas brutalement : elle s'habille, "tranquillement". La bouffonnerie de la scène du voyageur lunaire apparaît ici comme une ultime façade, comme un rôle pris par le personnage pour rendre acceptable ce moment d'attente insupportable mais nécessaire au destin de Roxane. Autant dire : une politesse accomplie par pur devoir, et attribuable, dans toute sa vacuité, au personnage lui-même — non à un comédien cabotin jouant pour la salle.

³⁵⁹ Signet interne vers le clip [GDELI.MOV](#).

³⁶⁰ *Ibid.*

Nadon voit-il juste dans son propre jeu ? Nous allons tenter de répondre à cette question selon deux points de vue successifs, dont le premier sera celui des spectateurs, c'est-à-dire des résultats de notre sondage. D'abord, on peut affirmer que les statistiques de notre sondage démontrent que *l'intentio auctoris* du comédien passe généralement la rampe. Premièrement, parce que Nadon décrit sa performance en des termes compatibles avec Néron, et que les spectateurs font de même. Deuxièmement, parce que, à propos de la scène qui, de toutes, est la mieux adaptée à la drôlerie, soit celle du voyageur lunaire, Nadon affirme que sa bouffonnerie n'était qu'un effet "de civilisation": un rôle mondain, instrumentalisé par le personnage sans qu'il ne l'assume, sans qu'il ne l'adopte. Or, du côté des spectateurs, les cotes Arlequin de ce personnage sont pratiquement nulles, ce qui démontre justement l'inadéquation de ce critère à la description de quelque vérité profonde du personnage, du moins selon les meilleurs répondants des deux groupes. Ces deux arguments relèvent d'une étude de la réception publique, attentive aux formes stylistiques les mieux partagées par les membres d'un groupe.

Le second point de vue annoncé, nous le désignerons comme celui du souffleur : c'est l'interprétation plus lente d'un spectateur privilégié, bien au fait des réactions de la salle, mais ayant de plus la possibilité d'apprécier plusieurs fois les mêmes répliques, et parfois même d'en discuter avec le comédien. À ses yeux, à côté des formes expressives les plus aisément reconnaissables, telles que celles du bouffon de circonstance ou d'un Néron tourmenté, le Cyrano de Nadon a aussi recours à des tactiques expressives jouant de formes beaucoup plus personnelles, inusitées, quoique repérables et compréhensibles. Investies d'un sens plus rare, ces tactiques permettent à Cyrano, par exemple, d'accommoder à son nez les pratiques de sa survie, tout en ménageant l'édifice fragile de son narcissisme, ou les impératifs de la vie en société. Ainsi, nous apprend Nadon, son personnage aurait eu l'habitude d'éviter les baisers, que son nez gênait physiquement, en s'emparant de la main des femmes dont il se caressait la joue d'un geste sensuel et maniéré : ce geste est une tactique, au sens défini plus haut par Debray. Ou bien il sublimait sa coquetterie en la concentrant sur un détail comme le port de la cannelette, fine mèche de cheveux tressés à la mode des corsaires.

On le voit, ces exemples relèvent d'une singularité bien affirmée, mais dont l'expressivité ne donne nullement dans l'hermétisme. Dans l'espace tropologique fondamental où évolue ce personnage, ces cas témoignent, par leurs canaux spécifiques, d'une idiosyncrasie qui ne manque pas de s'étendre aussi à la dimension intonative de la poétique performancielle. Analysons donc maintenant l'un de ces cas où l'intonation de Nadon reçoit non seulement un investissement particulier, mais aussi une forme singulière, idiolectale³⁶¹, analogue en son canal à ce que sont dans les leurs la caresse de la main ou la cannelette déjà mentionnées.

Nous sommes au début de la pièce, juste avant le duel. Au vicomte le qualifiant de "Maraud, faquin, butor de pied plat ridicule", Cyrano répond³⁶² "Ah ?... Et moi, Cyrano-Savinien-Hercule de Bergerac". En portant attention à cette prolation, une oreille attentive découvre que Nadon a conféré au mot "Hercule" une prééminence pour le moins singulière, et qu'une première écoute risque de ne pas déceler d'emblée. C'est du moins la conclusion à laquelle nous sommes arrivés après avoir soumis l'extrait à quelques informateurs. Nous jugeons donc peu probable que les spectateurs d'un soir en aient eu claire conscience. En conséquence, et par dépit, nous avons formulé la question portant sur ce passage de telle sorte qu'elle s'adapte surtout aux trois autres clips, celui de Nadon échappant aux libellés synthétiques nécessaires aux QCM. La voici :

LE VICOMTE

Maraud, faquin, butor de pied plat ridicule.

CYRANO,

Ah ?... Et moi, Cyrano-Savinien-Hercule De Bergerac.

Intimidant Drôle Insultant Vif d'esprit

Chez les Québécois, le meilleur choix est le rejet, suivi de "Drôle" puis d'"Intimidant". Chez les Autres, c'est "Intimidant" qui domine, suivi de "Drôle" puis d'"Insultant". Ces réponses composent un tableau peu clair, sauf pour le choix "Vif d'esprit", évité de tous jusqu'au quatrième ordre, ce qui confirme le mépris annoncé par Nadon pour les manières d'un héros trop héroïque, trop sympathique en surface.

³⁶¹ Voir plus haut le paragraphe intitulé "Connotations idiolectales".

³⁶² Signet interne vers le clip GSAVI.MOV.

En réprouvant ce choix, les groupes font donc preuve d'un discernement certain, mais la question ne leur permettait guère de s'exprimer plus avant. Continuons sans eux.

Au niveau perceptuel, les intonèmes réalisés par le comédien jouissent pourtant d'une netteté irréprochable. La proéminence affectant le mot "Hercule"³⁶³ combine tous les facteurs d'accentuation disponibles : durée des voyelles, intensité des voyelles, courbe ascendante, augmentation de l'intensité des consonnes. De plus, la prolation de ce mot contraste avec l'intonation conférée aux deux premiers prénoms³⁶⁴, qui est celle de l'énumération la plus désintéressée. Puis elle contraste encore avec la forme des mots "de Bergerac"³⁶⁵, prononcés en vitesse, comme il arrive parfois au dernier terme d'une énumération que l'on escamote un peu pour signifier que "...et voilà !" Ces contrastes devraient tous favoriser tous la perception de la proéminence.

Pourtant, répétons-le, aucun des informateurs interrogés en entrevue n'a problématisé de manière explicite la proéminence affectant le mot "Hercule". Nous expliquons cette difficulté par le fait que la proéminence est camouflée, protégée, par coprésence de deux isotopies qui lui sont étrangères, mais qui ont le double avantage de se laisser percevoir beaucoup plus facilement et de mieux communiquer entre elles. La première de ces isotopies, de nature formelle, est une énumération de quatre éléments. Trois facteurs la signalent à l'esprit. Premièrement, la nature homogène des quatre lexèmes du nom de Cyrano ; ensuite, la relation syntaxique de juxtaposition qui réunit les trois premiers termes (le dernier est introduit par "de") ; finalement, la connotation phonostylistique de l'énumération, déjà mentionnée.

La seconde isotopie, plus vaste et plus complexe, est celle de l'insulte. Elle est constituée par la convergence de facteurs pragmatiques, sémantiques et phonostylistiques, qui contribuent à l'actualiser sur au moins deux vers, soit celui où Cyrano se nomme et celui où le vicomte l'insulte. La dimension pragmatique de cette isotopie est convoquée par la nature agonistique de l'échange. Ainsi, l'exclamation

³⁶³ Signet interne vers le clip HERC.MOV.

³⁶⁴ Signet interne vers le clip CYSA.MOV.

"Ah!..."³⁶⁶, longue, très élaborée dans son contour mélodique, complétée dans son attaque par le phonème [n], connote déjà tout ce que Cyrano pense du trait improvisé par le vicomte : elle ne vaut rien, elle ne l'intéresse pas vraiment, il feint de l'apprécier pour mieux la dénigrer. Cette exclamation connote donc à elle seule tout le signifié de rétroaction que la réponse de Cyrano doit poser, à ce moment de l'échange, pour satisfaire aux attentes minimales d'une conversation coopérative. En somme, cette exclamation, en tant que rétroaction complète et autonome, livre un prédicat péjoratif affectant un thème fourni, par l'interlocuteur, dans l'intention précise d'entendre Cyrano le commenter. "Ah!...", dit Cyrano, signifiant par son exclamation ironique, négative, toute la faiblesse performative de l'insulte. Le vicomte sera déçu de ce "Ah!...", mais son insulte suscitait un accusé de réception, et Cyrano, coopératif, le lui a fourni.

On ne saurait toutefois restreindre cet échange à sa dimension coopérative : une dimension agonistique prévaut ici. Après qu'il ait dénigré l'insulte du vicomte, tous sentent bien que Cyrano, fidèle aux règles pragmatiques de la joute verbale³⁶⁷, se doit encore de décocher son propre trait, ce qu'il fera en déclinant son nom. Les gens de la galerie attendaient une insulte, des épithètes mieux choisies que celles du vicomte, et Cyrano les surprend en... se nommant ! Son procédé, dicté par le contexte belliqueux, s'explique par la combinaison de facteurs sémantiques : tous savent que l'on ne communique son nom au complet, de cette manière, en le faisant précéder précisément des mots "et moi", que dans l'unique circonstance où l'interlocuteur vient à peine de se livrer lui-même à la première partie de ce rituel en deux temps. Nous dirions donc que la scène [les présentations mutuelles] est connotée par l'ordre et la nature des lexèmes (prénom surcomposé puis patronyme) et par la formule introductive "et moi". L'énoncé de Cyrano implique donc, mais implicitement, que son propre présupposé canonique (soit : [la première partie du rituel a été accomplie]) est ici transformé en un posé ironique. En conséquence, Cyrano indexe les derniers mots du vicomte au titre d'éléments de son nom, ce qui retourne contre le

³⁶⁵ Signet interne vers le clip [DEBER.MOV](#).

³⁶⁶ Signet interne vers le clip [NAH.MOV](#).

³⁶⁷ Qui régissent une grande part du premier acte, depuis l'entrée en scène de Cyrano jusqu'au terme du duel.

vicomte toutes les épithètes de son insulte. C'est de cette manière que l'isotopie de l'insulte faite par Cyrano au vicomte englobe aussi l'insulte du vicomte à Cyrano, mais *a posteriori*, du fait d'une réactualisation.

Apportons encore une précision à ce qui vient d'être dit. La scène des présentations mutuelles n'est pas seulement connotée par les noms propres et les mots "et moi". Elle l'est aussi par l'allure d'écho qui caractérise la réponse de Cyrano, impression commune aux secondes parties des rituels de présentations mutuelles. À cette impression de réciprocité contribuent les rimes internes des deux vers (maraud-Cyrano, faquin-Savinien, ridicule-Hercule), ainsi que, chez Nadon, la transformation de la rime interne "-cule" en une rime presque finale, par le jeu combiné de la proéminence phonostylistique conférée au mot "Hercule" et de la légère pause qui scinde le vers à cet endroit. Parce que cette fin de vers artificielle est un signifiant de connotation de la scène des présentations, elle est donc, par ce relais, l'un des facteurs d'activation de l'isotopie de l'insulte. Cette motivation ne saurait toutefois justifier à elle seule toute l'insistance phonostylistique accordée par Nadon au mot "Hercule". Plutôt, elle participe à l'effet d'écran provoqué par les isotopies de l'énumération et de l'insulte.

Au terme de cette analyse, le sens de cette proéminence nous aurait sans doute encore échappé si le comédien ne nous en avait lui-même fourni l'explication. Écoutons cet intéressant commentaire de Guy Nadon³⁶⁸. Après avoir joué au général anglais en Afrique³⁶⁹ durant la prolation de l'exclamation "Ah!...", son personnage, dit-il, se montre enfantin en insistant sur le mot "Hercule", symbole d'une puissance dont il souhaite user contre son ennemi. Expliquant d'une part son goût pour un jeu exploitant les ressources les moins évidentes du texte de Rostand, et d'autre part ce qu'il entendait lui-même dans ce passage où le Cyrano de Rostand ne fait que décliner son nom, Nadon livre la clé d'un usage idiolectal des ressources phonostylistiques. Cet usage est fondé sur l'actualisation d'un faisceau d'intonèmes cohérents, distinctement perceptibles (et donc relevant à leur échelle d'une structure collective de l'intonation). Toutefois, intégrés dans leur fonction de phonostylème,

³⁶⁸ Signet interne vers le clip [GNcyr.mov](#).

ces marques relèvent, en contexte, d'un usage personnel situé aux confins de la structure collective.

En effet, l'actualisation des sèmes traditionnellement connotés par le nom du héros mythologique doit passer par la compréhension d'une homonymie que rien n'engage à relever dans le contexte — rien, sinon l'énergie supplémentaire, intimidante, appliquée à ce mot. Or cette qualité n'a pas besoin de transiter par l'actualisation d'une homonymie latente : directement, en haussant ainsi la voix, le personnage se fait plus fort, plus impressionnant. Un spectateur compétent ayant isolé le faisceau d'intonèmes composant la prééminence serait justifié d'interrompre son processus d'analyse à cette étape apparemment finale : Cyrano élève la voix pour intimider le vicomte. Cette possibilité tend un voile de plus entre l'intention du comédien et la réception de la salle.

Entre salle et scène, entre la troupe et le groupe, le souffleur, passeur, recueille cette homonymie, la soupèse, l'évalue. Le personnage d'Hercule, songe-t-il, n'est pourtant pas une référence très érudite... Alors, à son oreille, oui, le comédien Nadon "voit juste" dans son propre jeu, et non seulement parce que la salle l'a compris, le plus souvent, mais aussi parce que l'artisanat du comédien a donné naissance à des formes expressives délicates, originales, efficaces et cohérentes avec le Cyrano qu'il nous a décrit : un être à l'équilibre oblique, presque sociopathe, mais aimable, à sa manière. Par cette manière, par son style, l'homme dans le personnage se manifeste à nous, sans facilités, car telle est sa cohérence intime, libre et difficile.

Voici une autre des formes de son style oblique. L'extrait se situe au moment de l'agonie où Cyrano dégaine l'épée pour éterniser son combat existentiel. Écoutons-le se battre³⁷⁰ contre les ennemis que son agonie lui met sous les yeux. Ici, la courbe ascendante de son intonation, un crescendo au galbe concave, évident, manifeste bien sûr une forme profonde, banale, abstraite, pure : le crescendo, en phonostylistique, est parent d'une forme musicale, d'une équation mathématique, voire d'un schème cognitif universel. Mais dans cette bouche, ce soir-là, elle est surtout une forme

³⁶⁹ Signet interne vers le clip [GNstif.MOV](#).

³⁷⁰ Signet interne vers le clip [GBATS.MOV](#).

habitée, vécue. Et intelligible. Ici, l'idiosyncrasie ne réside pas dans une connotation moins probable que la moyenne, mais dans le brio du comédien, dans son dosage infinitésimal de facteurs innombrables fléchissant une forme victorieuse dans la direction d'une défaite. Il gravit son échelle, en trois temps, jusqu'à très haut, mais retombe insensiblement. "Dans le premier, dit Jean-Guy Moreau, il se parle à soi ; dans le deuxième, à qui veut l'entendre. Le troisième, c'est à la Création entière et à Dieu au bout du Ciel. Grandiose. Le dernier est désespéré". Nadon, jouant habilement d'un procédé banal, dépasse les sentiments personnels pour atteindre à l'universel, dans une prolation particulièrement théâtrale.

Sans les caresses de la main, sans la cannelette, sans Louis Cyr quelque part dans son nom et sans la maîtrise de ce crescendo sublime, ce Cyrano serait autre, peut-être plus semblable à ceux de Lebeau, Belmondo ou Depardieu. À nos yeux, il terminerait sa vie tout autrement. Revenons maintenant au passage qui ouvrirait notre étude et qui termine la pièce :

CYRANO

Il y a [...]

Quelque chose que sans un pli, sans une tache,

J'emporte malgré vous,

Et c'est...

ROXANE

C'est ?...

CYRANO

Mon panache.

Le personnage doit expirer en prononçant le mot "panache", en promettant de porter ce panache, immaculé, jusque chez Dieu. Pour le Cyrano de Nadon, cependant, cet exploit s'accompagne d'un gloussement ou d'un toussotement semblable à un sanglot. Sa voix, bien audible, qu'il ne choisit pas de déguiser en râles ou en chuchotements, s'antériorise considérablement, comme chez les enfants qui parlent en pleurant dans l'intention d'attirer sur eux la pitié. Lorsque nous avons demandé aux répondants s'ils entendaient ici la voix de la victoire ou celle de la défaite, les groupes n'ont pas hésité : ce personnage n'a rien du vainqueur. Commentant l'extrait, Nadon explique :

Mon Cyrano n'en avait aucun, aucun panache. Il en restait juste assez pour pouvoir parler. Idéalement, je serais allé jusque-là [*il pointe le clip de Depardieu*³⁷¹], aussi petit que cela. Pour moi, il n'en a plus du tout de panache. Pour cela, nous l'avions fait mourir vraiment à terre, il n'était plus capable. C'est caractériel, il est incapable de lâcher, seule la mort va le libérer de sa nécessité d'avoir du panache — mais, à mon avis, il n'en a jamais eu de panache, ça a toujours été un panache de béton. Il n'a jamais été capable d'être confortable dans la vie, Cyrano, enfin il va pouvoir se reposer. Il est encore en train de mettre une distance entre lui et les autres. Il est trop fort même par rapport à ce que j'aurais aimé faire. Dans les bras de Roxane, il ne parle pas à Roxane, il parle de ce qu'il fera plus tard. L'incapacité pour Cyrano d'être simple. Je ne voulais certainement pas aller vers quelque chose de claironnant [*il pointe le clip de Belmondo*³⁷²]. Sortir de la vie par le mot qui l'a retenu prisonnier tout le temps.

On peut difficilement contredire ce commentaire. L'intonation conférée par Nadon aux derniers mots de la pièce ne peut s'interpréter que dans le sens d'une difficulté, d'une défaite, qui déplace tout à fait l'interprétation littérale de la fin du texte. Ce déplacement, dont l'axe est le mot de "panache", oblige le spectateur à vérifier que sa conception du personnage de Nadon s'accorde avec cette mort piteuse, exempte de gloire et de simplicité.

³⁷¹ Signet interne vers le clip [DPANA.MOV](#).

³⁷² Signet interne vers le clip [BPANA.MOV](#).

Structures d'attente et provenance des sous-groupes

Les analyses portant sur les intonations de Lebeau ont révélé que les deux sous-groupes de répondants interprètent différemment les mêmes prolations, mais chacune de façon cohérente et susceptible d'être expliquée par la prégnance de structures d'attentes divergentes. Or il est surprenant de remarquer que ces différences surgissent en réponse à des caractéristiques phonostylistiques qui ne semblent pas liées à la langue de Lebeau (que l'on présumerait "québécoise") mais à bien à la stylisation artistique de sa performance, qui ménage des espaces d'incertitude sémantique, et donc de liberté pour le spectateur.

D'autre part, l'analyse de quelques passages de Nadon nous a fourni l'exemple d'une stylisation idiolectale, dont la difficulté d'interprétation provient d'un investissement personnel de la part du comédien, et face à laquelle les deux sous-groupes ont eu une réaction relativement semblable. En un sens, sa manière de dire surplombe les points de vue nationaux et appelle une écoute spécialisée.

La rencontre virtuelle que nous avons organisée entre des œuvres et des sous-groupes francophones mais différents nous incite donc à adopter une attitude précautionneuse face aux hypothèses qui favoriseraient *a priori* une explication sociolinguistique des structures de perception des rôles. La rencontre de l'Autre, à travers la connaissance du personnage de Cyrano, est avant tout rencontre d'une œuvres, et c'est elle, cette œuvres, qui surprend d'abord, qui déstabilise l'horizon d'attente du public. Face aux personnages incarnés par leurs compatriotes, les spectateurs québécois ne vont pas au-devant du même, de l'escompté, du "tricoté serré" qui leur ferait miroir. Nadon et Lebeau exigent d'eux les mêmes efforts que des autres spectateurs francophones. Pourtant, les comédiens ne doivent pas s'attendre à ce que des publics différents leur réservent le même accueil : de cela témoignent les différences dans la structure des réponses, des différences que nous ne saurions (déjà) expliquer par des caractéristiques culturelles, mais qui dépendent

nécessairement de phénomènes liés à la cohérence interne des sous-groupes, aux différentes manières d'être francophone devant ces personnages incarnés.

Conclusion

L'ouvrage qui se termine nourrit le double objectif de présenter l'intonation de la prolotion dramatique en tant qu'objet d'étude, et d'élaborer le commentaire d'une prolotion filmée. Cependant, après avoir multiplié les comparaisons, les analyses de détail et, de manière générale, les points de vue sur cet objet, peut-être sommes-nous parvenu à faire oublier combien risqué semblait ce projet avant ces concrétisations, et donc l'importance du premier de ces deux objectifs. Pourtant, ce qui ne fut, pour nous, il y a sept ans, qu'une heureuse intuition, jamais encore la critique n'en avait fait un objet de théorie, de méthode, de technique, d'interprétation. Cela attendait que l'on s'en empare, que l'on en parle. Le *Cyrano* de Depardieu, le seul que nous considérons alors, nous séduisait d'emblée, nous fascinait mais, à chaque visionnement du film, le vif-argent de sa voix s'écoulait inexorablement hors de notre emprise. La méthode et la problématique par lesquelles nous répondons à cette difficulté inaugurale ont une histoire que nous croyons significative. Des prémisses les moins concrètes aux techniques les plus contingentes, son récit ne calque pas celui des vicissitudes de la recherche : il s'agit plutôt de l'histoire d'une idée, et c'est à ce titre que nous l'entreprenons ici pour résumer notre propos avec quelque distance.

La première configuration donnée à la problématique fut celle d'un triangle tendu entre le critique, la prolotion de l'acteur et le texte de la pièce de théâtre. Le texte est écrit par Rostand pour être dit par Coquelin, Depardieu l'interprète, le critique le lit puis il visionne le film ; il compare sa lecture à sa perception de la prolotion, il tente de comprendre l'*intentio* du travail phonostylistique. Cette disposition fondamentale informe toute la problématique de la critique de la prolotion, quel que soit le statut, littéraire ou non, du texte prononcé. Toutefois, en pratique, nous n'avons pas réussi à faire fonctionner tel quel ce triangle prometteur. L'habitude des études de textes semblait pourtant garantir la réussite d'une exégèse prenant assise à la fois sur un texte écrit et sur une prolotion filmée, laquelle aurait manifesté, pensions-nous, une interprétation personnelle, celle du comédien, aisément récupérable du point de vue de l'analyse. C'était méconnaître la force de l'amalgame cognitif unissant les personnalités et les voix humaines. En effet, lorsque nous avons comparé des prolations de Depardieu tirées de plusieurs films, il s'est

avéré très difficile de commenter le savoir-faire phonostylistique du comédien sans tomber dans une analyse de la personnalité qui élude la nature artificielle du phénomène et, particulièrement, sa dimension intonative. Ce fait n'est peut-être pas une vérité générale, mais nous l'avons éprouvé comme une difficulté centrale et, par la suite, nos efforts ont longuement visé à dissoudre cet amalgame pour le décrire dans ses parties constitutives.

Paradoxalement, la solution ne nous est apparue qu'au prix d'une complexification progressive de la problématique. Premièrement, au *Cyrano* de Depardieu nous en avons joint trois autres, et nous avons préparé des clips de brève durée portant sur les mêmes vers : dans la comparaison, le travail des acteurs se perçoit bien mieux. L'un meurt en sourdine³⁷³, l'autre en vainqueur³⁷⁴, et la manière du premier sert de mesure à l'autre. Cette procédure comparatiste n'est pas la seule que l'on puisse imaginer (on pourrait comparer Depardieu à une voix de synthèse, ou bien demander à un acteur de produire des variantes sur mesure), mais l'étape qu'elle constitue nous semble nécessaire.

Une fois les prolations révélées dans leurs différences respectives, il devient nécessaire d'en décrire les écarts formels dans une langue objective, par exemple en parlant de courbes et de niveaux, de hertz et de décibels. Pour rendre compte des dimensions linguistiques infra-sémantiques de l'intonation, nous avons choisi de présenter les exposés de Rossi et Di Cristo, dont l'esprit de synthèse exploite efficacement le fonds de référence sur l'intonation. De toute évidence, le vocabulaire descriptif rapporté dans nos pages dépasse en précision ce qu'ont nécessité les analyses subséquentes, et la raison en est que nous référons le lecteur à l'écoute directe des clips commentés, non à leurs spectrogrammes. La théorie des unités infra-sémantiques de l'intonation réunit cependant les premiers niveaux d'une analyse structurale que nous poursuivons ensuite à des niveaux plus directement utiles à la comparaison des quatre prolations et, en ce sens, elle constitue une base indispensable.

³⁷³ Signet interne vers le clip [DPANA.MOV](#).

³⁷⁴ Signet interne vers le clip [BPANA.MOV](#).

Ensuite, notre lecture des études portant sur la dimension sémantique de l'intonation suggère que le fonctionnalisme répandu, avec plus ou moins de rigueur selon les auteurs, conduit vers une conception plutôt "lexicaliste" du sémantisme intonatif. Or les listes d'étiquettes imaginées par la linguistique à ce niveau de l'analyse servent mal notre besoin de commenter des prolations artistiques très nuancées. Après l'échelle des mérismes intonatifs, puis celle de l'intonème, nous avons choisi de résister à l'attrait d'un hypothétique "monème intonatif", mais sans disposer de solution de rechange.

C'est à ce moment que la recherche d'une méthode a convergé avec le besoin de clarifier la problématique : les outils d'observation avec la disposition des choses à observer. En effet, nous avons tenté de décrire les intonations des quatre personnages par des étiquettes semblables à celles que nous rencontrions dans nos lectures, puis ces formulations ont été soumises au jugement de quelques personnes, sous la forme provisoire d'un premier questionnaire à choix multiples. La clarté et la pertinence de ces formulations ayant été jugées déficientes, la méthode d'enquête fut retravaillée et l'on interrogea à nouveau une douzaine des personnes, mais de manière plus libre, à partir de questions ouvertes. C'est par cette technique que nous avons "découvert" une évidence capitale : que l'intonation se comprend et s'explique naturellement par des récits et des références à des types de personnages — et que tel est donc le niveau (non linguistique) où l'on doit placer l'analyse. Du coup, la problématique se précisait : à côté du texte de la pièce, devant le critique, ce n'étaient plus quatre prolations qui s'offraient à la comparaison, mais bien quatre prolations manifestant autant de personnages — un *distinguo* qui va de soi, voudrait-on dire. Pourtant, cette exigence d'éclairer le personnage à partir de ses intonations, plutôt que de projeter ces dernières vers l'horizon final du syntagme, de l'énoncé ou de la scène, est l'une des originalités de ce travail.

Pour décrire ce niveau de l'analyse, nous avons fait intervenir une théorie pragmatiste des phénomènes expressifs — celle de Fillmore — eune théorie de la connotation — celle de Kerbrat-Orecchioni — qui demeure ancrée dans une pratique plus traditionnelle de la sémantique structurale. Empruntant à ces théories, y ajoutant

aussi (par exemple les distinctions aperçues alors entre l'idiolectal et le conventionnel, entre l'expérientiel et l'expressif, entre l'épisodique et le somatique) nous décrivons les dimensions d'un processus connotatif général qui repose sur la présence contemporaine de plusieurs opérandes de l'expressivité et qui converge vers les représentations anthropomorphiques sur lesquelles nous achoppons plus tôt : les styles personnels, les personnages. Plutôt que de fonder l'exégèse du travail phonostylistique sur la disjonction du texte et de la voix, nous proposons alors d'expliquer la complexité des phonostyles à partir d'une théorie du personnage qui distingue en chacun la présence de différents sous-rôles plus ou moins typiques, et de complexité variable. Il ne s'agit plus de voir comment différents acteurs interprètent le même texte, mais comment ils modulent le même personnage en marquant par la voix certains sous-rôles au détriment des autres.

Cette théorie pourrait servir à expliquer la préparation de l'acteur, la "genèse" de la prolation. Notre méthodologie en vérifie plutôt l'utilité pour l'analyse de la réception : la question devient alors de savoir si l'analyse par sous-rôles permet de décrire la structure d'attente des spectateurs et d'expliquer rationnellement des réponses par ailleurs surprenantes. Ayant posé que les archétypes de Werther, d'Arlequin, de d'Artagnan et de Néron permettraient de distinguer efficacement les Cyrano étudiés, nous avons entrepris de trier les réponses du sondage en fonction de leur compatibilité avec ces archétypes. La vérification de cette hypothèse prend appui sur une hiérarchisation statistique des choix de réponse en fonction de l'habileté des répondants, selon des calculs pris en charge par le logiciel ANADIST. Elle implique de plus une technique originale, alliant les avantages des méthodes chiffrées et la souplesse d'une réflexion littéraire : c'est l'évaluation par cotes. Les données produites à cette étape ont validé notre hypothèse, et elles ont même révélé la présence de quelques axes d'interprétation efficaces pour la comparaison de la réception des deux sous-groupes de répondants, soit celui des locuteurs d'un français du Québec et celui des locuteurs d'un autre idiome.

Les divergences aperçues suggèrent l'existence de schémas cognitifs propres à chaque groupe, différenciés pour chaque incarnation d'un personnage, et que le concept de rôle aide à décrire : c'est le cas, par exemple, de Lebeau, chez qui les Québécois attendent un personnage compatible avec les caractéristiques d'un Werther, pendant que les autres répondants semblent espérer de lui qu'il se comporte en d'Artagnan, voire en Néron. De plus, la hiérarchisation des choix de réponse différencie les attentes des répondants selon leur niveau, par exemple dans le cas de Depardieu, que seuls les faibles décrivent en termes compatibles avec le type d'Arlequin. Une fois ces lignes de force découvertes, la problématique peut donc se résumer ainsi : évaluer l'intonation conférée à un vers de Rostand en fonction de quatre prolations, de quatre sous-rôles, de deux sous-groupes et d'au moins deux niveaux de difficulté.

Ces paradigmes composent une vision différentielle des phénomènes, qui appelle une explication relativiste et nuancée. Plutôt que de s'achever par une synthèse des résultats, notre méthode comprend une ultime étape, plus littéraire celle-ci, qui prend assise sur les données chiffrées et sur les cotes de rôles, mais qui laisse place aussi à l'écoute du critique et même, à l'occasion, à l'opinion de l'acteur, s'il nous l'a communiquée : il s'agit de l'explication stylistique proprement dite. Pour chaque personnage, nous tentons de cerner une caractéristique phonostylistique particulièrement intéressante, soit parce qu'elle influence l'ensemble du personnage — c'est le cas du rire "facile" de Belmondo ou de l'équilibre oblique de Nadon —, soit parce qu'elle aide à comprendre une divergence d'opinion entre les sous-groupes, comme dans le cas de la "belle âme misanthrope" de Lebeau. De plus, cette voie de la stylistique éclaire non seulement les dimensions subjectives et interculturelles de la réception de l'intonation, mais aussi son inscription dans un texte performatif multimodal. En effet, comme la méthode tient compte d'une pluralité de canaux de communication, elle réussit à cerner des styles de jeu imperceptibles à l'échelle de la seule phonostylistique, et qui l'impliquent pourtant de façon décisive : c'est par

exemple le cas du style d'Artagnan de Depardieu, où panache et retenue se déploient en contrepoint dans la voix, les gestes et le verbe.

On aurait tort de croire que la singularité de chaque personnage est une donnée immédiate, un fait brut que tous les spectateurs reçoivent instantanément dès l'entrée en scène, dès les premières paroles. C'est un construit, que l'on rencontre au fil des échanges, au prix d'un décodage, inconscient peut-être, mais dont la difficulté peut tout de même varier de façon significative. Si la rencontre de l'Autre demeurera toujours une aventure incertaine — un coup de dés —, notre travail sur le niveau et sur la discriminance des réponses indique qu'il existe une telle chose que la compétence phonostylistique. Or cette compétence ne dépend pas seulement des individus, de leur oreille, de leur talent. Elle dépend aussi de leur culture. La critique phonostylistique doit donc problématiser les nuances surprenantes de la voix dans sa complexité vécue, sans présumer d'une convergence des réactions suscitées, ni manquer d'attention pour la singularité des esthétiques développées par chaque comédien. Puisse cet Herbier, par ses spécimens et ses explications, avoir ainsi contribué à déplacer notre horizon d'écoute en faisant de ce qui était naturel, un objet de savoir ; de ce qui allait de soi, une problématique nouvelle.

Ouvrages cités ou mentionnés

Théâtre

- ABIRACHED, Robert, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, 1994, [Robert Grasset, 1978], coll. « Tel ».
- BARRAULT, Jean-Louis, *Mise en scène de Phèdre de Racine*, Seuil, coll. "Points", s.d.
- BERNHARDT, Sarah, "Oui, Prince, je languis..." (Racine, *Phèdre*, I, 5), in *Le théâtre parisien de Sarah Bernhardt à Sacha Guitry*, coffret de 6 disques compacts, EMI France, coll. "EMI Classics", 1992, ISBN 077776753928, cd 1. Extrait de 47 secondes tiré de la piste #1 (1.48 min.) en format Quicktime 3.0, mono, 16 bits, 22.05 kHz, sans compression. Enregistrement original sur gramophone, 1903.
- COQUELIN, Constant (Aîné), "Ballade du duel" (Rostand, *Cyrano de Bergerac*, I), in *Le théâtre parisien de Sarah Bernhardt à Sacha Guitry*, op. cit., piste #7 (1.54 min.) en format Quicktime 3.0, mono, 8 bits, 22.255 kHz, sans compression. Enregistrement original: Pathé, ca 1900.
- DE MARINIS, Marco, *Capire il teatro : Lineamenti di una nuava teatrologia*, Casa Usher Ponte alle Grazie, Firenze, 1997 [1988, Società editrice dello Spettacolo)].
- DUVIGNAUD, Jean, *L'Acteur : Esquisse d'une sociologie du comédien*. Paris, 1965, Gallimard, coll. "Bibliothèque des idées".
- GALLÈPE, Thierry, *Didascalies: Les mots de la mise en scène*, Préface de Blanche-Noëlle Grünig, Paris et Montréal, L'Harmattan, coll. "Sémantiques", 1997.
- HUSTER, Francis, *Cyrano: À la recherche du nez perdu*, Paris, Ramsay Archimbaud, 1997.
- LANDY, Robert J., *Persona and Performance : The Meaning of Role in Drama, Therapy, and Everyday Life*, New York et Londres, Guilford, 1993.
- MOREAU, Jean-Guy, *Interview avec Sébastien Ruffo*, enregistrement vidéo, inédit, format VHS, 240 min., novembre 1998.
- NADON, Guy, *Interview avec Sébastien Ruffo*, enregistrement vidéo, inédit, format VHS, 1998.

PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Dunod, 1996.

POLTI, G., *Les Trente-six situations dramatiques*, Mercure de France, 1924.

SOURIAU, Étienne, *Les deux cent mille situations dramatiques*, Paris, Flammarion, coll. "Bibliothèque d'esthétique", 1970 [1950].

ROSTAND, Edmond, *Cyrano de Bergerac*, édition préparée par Pierre LAUXEROIS, Bordas, 1988.

VINAVER, Michel (dir.) *Écritures dramatiques : essais d'analyse de textes de théâtre*, Arles, Actes Sud, 1993.

Cognition, sémantique, sémiotique, édumétrie

BATESON, Gregory, *Vers une écologie de l'esprit*, Seuil, 1977, t.1.

COIRIER, Pierre, Daniel GAONACH' et Jean-Michel PASSERAULT, *Psycholinguistique textuelle : Approche cognitive de la compréhension et de la production des textes*, Université de Poitiers, Laboratoire Langage et Communication (CNRS, URA 1607), Armand-Colin, coll. "U", 1996.

CONNOLLY, Guy, Norman MOLHANT et Bernard DUPRIEZ, "Et des cheminements individualisés du cours CAFÉ" dans *L'acquisition individuelle d'une compétence collective*, Document du Colloque CAFÉ, VIIe congrès mondial d'éducation comparée, Université de Montréal, 27 juin 1989, Chapitre VI, "Problèmes de docimologie".

CRUCHAUD, Yvan et Pierrette VUILLE, "Variabilité, hiérarchie et approximation dans les mécanismes de la signification" in *Bulletin de l'Institut de Linguistique et des Sciences du Langage de l'Université de Lausanne*, no. 12, 1992, p. 21.

DE BEAUGRANDE, Robert, *New Foundations for a Science of Text and Discourse : Cognition, Communication, and the Freedom of Access to Knowledge and Society*, Université de Vienne, Ablex, Norwood (New Jersey), Série "Advances in Discourse Process", Vol. LXI, 1997.

DUPRIEZ, Bernard, *Orbes : une mesure pour le français*, 212 p., à paraître.

ECO, Umberto, *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani, 1990.

ECO, Umberto, *Interpretazione e sovrainterpretazione : Un dibattito con Richard Rorty, Jonathan Culler e Christine Brooke-Rose*, édité par Stefan Collini, traduit de l'anglais par Sandra Cavicchioli, Milano, Bompiani, 1995, [en anglais : Cambridge University Press, 1992], coll. "Saggi Tascabili".

FILLMORE, Charles J. *Scenes-and-frames semantics*. in ZAMPOLLI, A., (editor) *Linguistic structures processing*, Amsterdam, New York, Oxford, North-Holland Publishing Company, 1977, coll. « Fundamental Studies in Computer Science », vol. 5.

GOFFMAN, Erving, *Forms of Talk*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1981.

- GROUPE MU, J. Dubois, F. Edeline, J.-M. Klinkenberg, P. Minguet, F. Pire, H. Trinon), *Rhétorique générale*, Paris, Seuil, 1982 [Larousse, 1970], coll. "Points Essais".
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *La connotation*. Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1977.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *L'implicite*,. Armand Colin, 1998 [1986].
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. *Les interactions verbales*. Paris, Armand Collin, 1990, 1992, 1994. 3 t., coll. "Linguistique".
- LAVELLE, Louis, *La Dialectique du monde sensible*.*
- MAHMOUDIAN, Mortéza, *Le contexte en sémantique*, Peeters, Louvain-La-Neuve, coll. "Bibliothèque des Cahiers de l'institut de linguistique de Louvain", no. 89, 1997.
- MICHAELS, Walter Benn, "The Interpreter's Self : Peirce on the Cartesian *Subject*", *The Georgia Review*, 31 (Summer 1977), pp. 383-402.
- MINSKY, Marvin Lee., "A framework for representing knowledge", in P.H. WINSTON (Éd.), *The Psychology of Computer Vision*, New York, Mac Graw Hill, 1975 [Artificial Intelligence Memo No. 306, M. I. T. Artificial Intelligence Laboratory, 1974].
- MORRIS, Desmond, *La Clé des gestes*, traduction française d'Yvonne Dubois et Yolande Mauvais, Grasset et Fasquelle, 1978 [Elsevier Publishing Projects, Lausanne et Jonathan Cape, Londres, 1977], avec 470 photographies et 250 dessins et graphiques.
- NORMAN, Lindsay, "Images sensorielles et images du contrôle moteur" et "Mémoires épisodique et sémantique" in *Traitement de l'information et comportement humain*, (traduit de l'anglais par Réjean JOBIN *et al.*), Montréal, Études Vivantes, 1980 [New York, Academic Press, 1977], pp. 388-389 et 397-398.
- SINGY, Pascal et Gabriella OBERLÉ, "Enquêtes sémantiques : Grammaire versus lexicque" in *Bulletin de la Section de Linguistique de la Faculté des Lettres de Lausanne*, 8, 1987.
- ZUMTHOR, Paul, *Performance, réception, lecture*, Longueuil (Québec), 1990, Le Préambule, coll. "L'univers des discours".

Intonation, rythme, linguistique

- BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, 1974 [1966].
- BOURASSA, Lucie, *Rythme et sens : Des processus rythmiques en poésie contemporaine*, Montréal, 1993, Balzac, chapitre 5 "Intonation et groupes supérieurs".
- CLÉROUX, Marie-Josée, *Adaptation du modèle prosodique de Rossi à l'énoncé théâtral : un exemple de français marseillais*, mémoire de maîtrise, Département de Linguistique et de traduction de l'université de Montréal, 1995.
- DELATTRE, Pierre, "Les dix intonations de base du français", *The French Review*, vol.XL, no.1, octobre 1966.
- FONAGY, Ivan, *La vive voix -Essais de psycho-phonétique*, Paris, Payot, 1983.
- GREIMAS, Algirdas Julien, *Sémantique structurale : Recherche de méthode*, PUF, coll. "Formes sémiotiques".
- KONOPCZYNSKI, Gabrielle, *Le langage émergent I*, Hambourg, Helmut Buske, coll. "Beitrag zur Phonetik und Linguistik", t.1, 1990.
- KONOPCZYNSKI, Gabrielle, *Le Langage émergent II : Aspects vocaux et mélodiques*, Hambourg, Helmut Buske Verlag, Hambourg, coll."Band 60", t.2, 1991.
- LACHAPELLE, Judith, "Le cerveau, spécialiste de la voix humaine : La revue *Nature* publie les résultats passionnants des travaux d'un étudiant de McGill", Montréal, *Le Devoir*, jeudi 20 janvier 2000, p. A1 et A8.
- LÉON, Pierre, "B.B. ou la voix « charmeuse », « petite fille » et « coquette »" in LÉON et ROSSI, Dir., *Problèmes de prosodie*, vol. II, Paris, Didier-Érudition, Toronto, Canadian Scholars' Press, *Studia Phonetica* 18, pp. 159-171.
- LÉON, Pierre, *Précis de phonostylistique : Parole et expressivité*, Nathan, coll. "Fac Linguistique", 1993.
- LÉON, Pierre, *Phonétisme et prononciations du français, avec des travaux pratiques d'application et leurs corrigés*, Nathan, coll. "Fac. Linguistique", 1992.
- MARTINET, André, *Éléments de linguistique générale*, Armand Colin, 1070 [1960].

- MERTENS, Piet, *L'intonation du français : De la description linguistique à la reconnaissance automatique*, Thèse de doctorat, Université catholique de Louvain, Faculté de lettres, Département de linguistique, s. la dir. de M. Debrock, 1987.
- MESCHONNIC, Henri, *Critique du rythme : Anthropologie historique du langage*, Verdier, Lagrasse, 1982.
- ROSSI, Mario, Albert DI CRISTO, Daniel HIRST, Philippe MARTIN et Yukihiro NISHINUMA, *L'intonation : De l'acoustique à la sémantique*, Institut de phonétique d'Aix en Provence, Klincksieck, coll. "Études linguistiques", no. XXV, 1981.
- ROSSI, Mario, "L'intonation et l'organisation de l'énoncé", *Phonetica*, no. 42, 1985, p. 139.
- ROSSI, Mario, "Peut-on prédire l'organisation prosodique du langage spontané?" in *Études de linguistique appliquée : Aspects prosodiques de la communication*, Didier-Érudition, Nouvelle série, no 66, avril-juin 1987.
- STEVENS, Kenneth N., *Acoustic Phonetics*, Cambridge (Mass.) & London (England), MIT Press, coll. "Current Studies in Linguistics", 1998.
- TODOROV, Tzvetan et Oswald DUCROT, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972, coll. « Points ».
- TRUBECKOJ, Nikolaj Sergeevic, *Grundzuge der Phonologie. (Principes de phonologie par N.S. TROUBETZKOY)*. Traduit par J. Cantineau, édition nouv., tirage corr. par Luis J. Prieto, Paris, Klincksieck, 1976. xxxiv-396 p., coll. "Tradition de l'humaniste", 7.

Littérature, critique, philosophie

- ABRAMS, Meyer Howard, "Rationality and Imagination in Cultural History" in *Doing Things with Texts : Essays in Criticism and Critical Theory*, Norton & Company, New York et Londres, 1989 ["Rationality and Imagination in Cultural History : A Reply to Wayne Booth", in *Critical Inquiry*, 2, 1976].
- BERGSON, Henri, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, PUF, 1985 [1927].
- CHARLES, Michel, *Rhétorique de la lecture*, Seuil, coll. "Poétique", 1977.
- DE CERTEAU, Michel, *L'invention du quotidien 1. Arts de faire*, Gallimard, 1990 [1979].
- DEBRAY, Régis, *Cours de médiologie générale*, Gallimard, coll. "Bibliothèque des Idées", 1991.
- DERRIDA, Jacques, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967, coll. "Critique".
- DERRIDA, Jacques, *Glas I : Que reste-t-il du savoir absolu?* Paris, 1981, Denoël-Gonthier, coll. "Bibliothèque Médiations".
- DUPRIEZ, Bernard, *La Clé, Répertoire des procédés littéraires*, cédérom.
- DUPRIEZ, Bernard, *Gradus : Les procédés littéraires (Dictionnaire)*, Union générales d'éditions, coll. "10/18", 1980 [1977].
- DUPRIEZ, Bernard, *L'études des style ou la Commutation en littérature*, Édition augmentée d'une étude sur le style de Paul Claudel, Montréal, Paris, Bruxelles, Didier, 1971 [1969].
- FISH, Stanley E., "Literature in the Reader : Affective Stylistics", *New Literary History* 2, no. 1, Autumn 1970.
- FOUCAULT, Michel, *Les mots et les choses : Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966.
- JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, traduit de l'allemand par Claude Maillard, Préface de Jean Starobinski, Paris, Gallimard, 1978, coll. "Bibliothèque des idées".
- KUHN, T.S., *La structure des révolutions scientifiques*, trad. franç. Flammarion, 1983 [seconde édition augmentée, 1970; 1ère édition, 1962], coll. "Champs", Postface de 1969.

- KUNDERA, Milan, *L'Immortalité*, traduit du tchèque par Eva Bloch, postface de François Ricard, Paris, Gallimard, 1990 [1993 pour la postface], coll. "Folio".
- LALANDE, André, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, P.U.F., 1988 [1926].
- MORIER, Henri, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, PUF, 1989 [1961].
- MORIER, Henri, *La psychologie des styles*, Georg, Genève, 1959.
- PROUST, Marcel, *Jean Santeuil*, Gallimard, coll. "Pléiade".
- RIFFATERRE, Micheal, *Essais de stylistique structurale*. Flammarion, 1971, coll. "Nouvelle bibliothèque scientifique".
- RORTY, Richard, "Solidarité ou objectivité?", trad. de François Latraverse, *Critique*, no. 439, Minuit, décembre 1983.
- SOURIAU, Étienne, *La correspondance des arts : Éléments d'esthétique comparée*, Flammarion, 1969.
- SPITZER, Leo, "L'étymologie d'un «cri de Paris»" in *Études de style*, Gallimard, 1970, pp. 474 à 481.
- TOMPKINS, Jane P., ed., *Reader-Response Criticism : From Formalism to Post-Structuralism*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 1980.
- VALERY, Paul, *Tel quel 2*, Gallimard, coll. "Idées", 1971.

Index des noms propres et des concepts

A

Abirached, Robert..... 225
Abrams, Meyer Howard..... 36,37,39,40
abstention..... 174,176,187,198,202,212,290
accent
 28,37,50,51,52,56,93,107,108,109,110,113,114,
 129,163,203,242,252,254,259
alexandrin 111,112,137,145,148,149
amplitude 50
ANADIST..... 185,186,187,189,192,198,249,331
anthropologie 38
Arlequin
 xi,241,244,262,263,265,266,267,268,271,273,2
 77,281,285,286,297,298,301
arsis..... 110
Artagnan (d')
 iii,xi,145,241,242,244,245,246,247,248,249,252
 ,255,256,260,261,262,265,266,271,273,274,275,
 277,280,281,282,283,284,285,286,289,293,297,
 298,299,315,316
Artaud, Antonin 277
Attitude relationnelle 205
Auerbach, Eric 37

B

balcon (scène du baiser)
 13,65,135,137,163,171,178,197,202,264,279,28
 1,286
Bardot, Brigitte 126
Barrault, Jean-Louis..... 113
Barthes, Roland..... 36,226
Bateson, Gregory 86
Baudelaire, Charles..... 45,117,224
Beaugrande (de), Pierre 87
Being John Malkovitch 221
Belin, Pascal 28

Belmondo, Jean-Paul
 xii,17,20,21,22,28,65,66,156,165,168,179,182,1
 83,187,188,189,201,203,209,210,217,248,249,2
 53,259,262,263,264,265,266,280,281,286,289,2
 98,307,308
Benveniste, Émile..... 66,70,71,72,82,117
Bergson, Henri..... 24,25,26,101
Bernarht, Sarah 131
Bouchard, Isabelle 31,165,166,247,281
BOURASSA, Lucie..... 155,321
Bourgogne (tirade du duel de l'Hôtel de)
 112,131,148,171,199,242,264
Brassens, Georges..... 17
Brecht, Berthold..... 292

C

CAFÉ (Cours Autodidactique de Français écrit) 184
Carco, Antoine..... 250,251
Centre for Speech Technology Research 48
Certeau (de), Michel 26,41,78,79,80,87,103,104
Chafcouloff..... 61
Charles, Michel..... 158
chleuasme 151
Christian
 13,14,65,137,148,157,171,178,179,181,197,199,
 202,204,227,228,246,264,277,281,286
cinéma 17,125,221,223,232,234
circonflexe (patron) 114
Cléroux, Marie-Josée..... 115
clown 153,223,268,281
COCOSDA 48
Coirier, Pierre 87,319
Coluche..... 250
commedia dell'arte..... 234,241
Complémentarité des canaux 89
conduite sociale 223
CONNOLLY, Guy 185,319

connotation	
83,93,94,95,96,97,98,99,100,163,182,199,217,2	
22,231,236,240,264,271,282,287,303,305,307,3	
13,320	
Connotations idiolectales	96,302
contenu (analyse de)	166
continuation	
31,70,73,121,139,156,160,253,254,255,259,271	
Coquelin, Constant.....	131,132
Corneille, Pierre.....	222
cotes d'évaluation.....	214,242,268
Cristo (Di), Albert	
.... 48,51,52,53,54,56,57,61,73,116,121,122,312	
Cronbach.....	xi,189,190,191,195
CRUCHAUD, Yvan	84,319
CSLU ToolKit	61

D

<i>Danton</i> (Depardieu).....	89,134,251
DE MARINIS, Marco.....	40,317
débit.....	50,94,157
Debray, Régis	24,25,301
Delattre	xii,64,73,75,122
Dell, François.....	114
dénotation	77,82,83,85,86,93,98,99
Depardieu, Gérard	
iii,xii,17,20,21,22,89,112,117,123,134,137,138,	
141,142,143,156,165,179,180,181,182,201,203,	
209,211,221,229,244,245,246,248,249,250,251,	
252,253,254,255,256,258,259,260,261,262,263,	
264,265,266,267,268,270,271,272,273,275,279,	
281,285,286,289,293,298,307,308,316	
Derrida, Jacques.....	24,29,105
didascalie	13,112,162,268,280
discriminace	
xi,xii,189,191,192,193,195,200,201,208,209,21	
0,211,212,213,246,248,282,288,290	
discrimination	27,151
Disposition temporaire	205
Don Quichotte.....	300

Dorine.....	326 225
Ducrot, Oswald.....	117
Dupriez, Bernard	
iv,17,78,79,101,110,143,152,165,175,184,190,1	
94	
durée	
xii,18,28,32,50,52,53,54,56,57,58,59,65,66,72,1	
09,124,148,154,233,258,281,293,294,303	

E

Eco, Umberto.....	44,45,46
Ecosystematica	184
Envergure	232
EUROM1, Corpus multilingue	49

É

écart-type	185,188,192
échantillon	160,175
élision	111

F

Fillmore, Charles J.....	86,87,88,90,98,99,136,313
film	xii,17,40,89,135,136,221,229,265,270,272
Fish, Stanley	27
FISH, Stanley E.	27,162,323
Fo 51	
Fonagy, Ivan	
..... 30,31,33,104,105,124,132,133,164,292	
fonctions de l'intonation.....	53,107,115,117,136
Foucault, Michel.....	23,77,78,81,82
francophonie	310
fréquence	
20,22,28,33,50,51,52,53,54,55,60,110,116,148,1	
49,150,153,222,223,233,234,241,249,251,259,2	
81	

G

GALLÈPE, Thierry.....	90,317
-----------------------	--------

Gaulles (De), Charles..... 154
 gestuelle
 ... 20,23,29,31,91,164,181,251,256,258,260,261
 glissando xii,58,59,60,65,71,254
 Gœthe 239,241
 Goffman, Erving 86,237,319
 Greimas, Algirdas Julien..... 81,88
 Grevisse, Maurice 30,47
 Groupe Mu..... 29
 guessing 190
 Guiche (de)
 112,148,163,204,242,246,247,260,267,268,269,
 270,271,272,300

H

hauteur
 .. 50,51,52,56,58,59,60,71,109,118,157,249,298
 hémistiche 137,139,252
 Henri IV 19,269,271
 Herbier 161
 Hercule..... 197,243,283,286,302,303,305,306
 herméneutique
 16,22,27,36,37,39,44,77,82,86,90,98,108,121,12
 8,129,140,141,142,159,162,195,235
 Hiérarchie des canaux 91
 Histoire (et phonostylistique)..... 128
 horizon d'attente..... 44,132,309
 Hossein, Robert..... 17,264
 Hugo, Victor 19,144,239,240,276
 humour
 xi,44,45,154,208,209,210,211,212,213,214,217,
 219,220,241,242,267,268
 Huster, Francis 20,132,217
 Hypercard 135,170

I

ictus..... 109,110,112,113
 idiosyncrasie 234,302,307
 inconscient 104
 indice de polarisation..... 246,248

insistance 16,50,107,109,205,259,272,305
 intensité
 20,21,22,28,50,51,52,53,54,55,56,58,59,60,71,7
 2,109,110,114,124,126,139,148,153,166,247,25
 0,254,258,259,265,271,279,281,292,303
intentio operis 45,46,111,252,262
 intention 37,39,45,83,163,300,304,306,307
 intonème
 65,66,68,69,70,71,72,73,82,85,118,119,137,249,
 254,261,313
 intonèmes
 53,65,66,68,70,73,74,76,118,249,265,292,303,3
 05,306
 intonosyntaxiques (règles) 53
 Ironie 150,151
 isochronie 110,111
 isotopie 303,305

J

JAUSS, Hans Robert 229,323

K

Keller, Eric 61
 Kerbrat-Orecchioni, Catherine
 78,83,93,95,97,98,99,100,313
 Konopczynski, Gabrielle ... xii,62,63,64,94,102,103
 Kuhn, Thomas S. 37,40,41
 Kundera, Milan 97

L

LABLITA, Laboratoire (Florence) 48
 Labov, William 86
 Lacan, Jacques 294,295
 LACHAPELLE, Judith..... 29,321
 LALANDE, André 120,147,324
 Landy, Robert J..... 237,295
 Lavelle, Louis 101
 Le Bret 19,204,276
Le dernier métro (Depardieu) 134

Lebeau, Pierre
18,20,22,165,168,179,181,182,201,202,203,209,
210,211,245,247,253,263,266,267,271,272,273,
275,280,281,283,284,285,286,288,289,290,291,
292,293,295,296,298,299,300,307,309

Léon, Pierre
33,50,61,77,93,109,115,116,119,120,124,126,12
8,132,142,147,148,150,153,154,164,186,332

Les Anges gardien (Depardieu)..... 250

Les anges gardiens (Depardieu) 134

L'inspecteur La Bavure (Depardieu).... 134,136,250

logits 184

Lorenzaccio 222

M

Mahmoudian, Mortéza..... 82,83,84

Martel, Émile 165

Martin, Philippe 60

Martinet, André..... xii,62,64,68,69,72,74,76,85

matrice disciplinaire..... 37,39,41,74,77,107,159

mélotactiques (règles) 53,58,60

mérismes 66,73,313

Merleau-Ponty, Maurice 85,87,88

Mertens, Piet..... 74,123

Meschonnic, Henri..... 24,110

métrique 110,111,113

MICHAELS, Walter Benn..... 37,320

Microprosodie..... 52

Microsoft 48,170

Minsky, Marvin 87

MINSKY, Marvin Lee..... 87,320

MOLHANT, Norman 185,319

Molière

xii,20,89,130,132,139,177,178,179,180,181,182
,187,188,225,276

monème 69,72,76,77,80,82,85,313

montage 112,170

Montaigne (de), Michel 159

Montand, Yves..... 17,149

Montfleury 13,130,132,264,295

Moreau, Jean-Guy... 21,22,32,165,166,221,264,307

Morier, Henri..... 109,251,252,261,262

Morris, Desmond 74,91,92

musique..... 25,30,31,50,61,101,110,113

Musset (de), Alfred..... 222,239

N

Nadon, Guy

18,20,21,22,32,43,112,156,157,165,166,167,168

,179,196,199,201,203,209,210,211,241,247,253,

286,287,288,291,297,298,299,300,301,302,305,

306,307,308,309

Néron

xi,241,244,247,275,276,277,283,284,285,286,2

89,291,292,293,295,297,298,299,301,315

NORMAN, Lindsay..... 100,320

O

ordre de choix xi,211,212,213,244

oxytonique (accent) 108,109,110

P

panache

iii,19,21,22,28,112,145,151,170,171,178,198,22

8,252,255,256,259,260,261,265,266,268,269,27

2,276,295,299,307,308,316

paraphrase..... 31,166,167

pastiche..... 35,166,167

parler bébé 94

Parole et Langage, CNRS, Aix-en-Provence 48

partition musicale..... 33

patrons

25,34,48,50,52,53,61,64,73,77,102,107,110,111,

118,121,123,125,143,168,233

pause

110,112,113,141,172,179,181,254,280,281,296,

305

PAVIS, Patrice..... 90,223,318

Phèdre (de Racine) 113,128,131,317

phonostylème
77,80,85,102,104,107,108,118,120,186,220,255,
305

phonostylèmes
89,92,95,97,126,144,149,162,164,167,197,220,2
52,259,261,273,332

POLTI, G. 136,318

Population sondée 175

Power Point 170,175,331

pragmatisme 16,37,38

prise de vue 112

proéminence
107,108,113,180,255,271,272,281,302,303,305,
306

prolepse 152,153

prosodie
..... 34,38,48,49,50,53,113,126,147,155,321,332

prosoctiques (règles) 53,58,60

protection du territoire 163

prototype 88,94,95,99,100

Proust 13,23,128,129,332

psychanalytique (perspective) 30,104,292

psychogénétique 102,103,115

psycholinguistique des discours 87

Q

Québécois
xi,188,190,191,199,201,202,203,209,210,211,2
12,213,244,245,248,262,263,266,267,268,269,2
70,271,272,273,274,278,280,281,282,283,284,2
85,286,287,288,289,290,291,297,302,315

QuickTime 18,164

R

Racine, Jean 222

Ragueneau 19,171,177,178,179,180,181

Raimu 115

Rappeneau, Jean-Paul 17,229,265,271,272

réception
iii,28,42,43,44,90,101,111,139,160,225,229,236

,240,241,273,280,288,301,304,306,314,315
,320,323

règles conversationnelles 163

rejet de la question 197,202,212

Rhéaume, Louis 165

Richard III (Shakespear) 299

Riffaterre, Michel 91,162

rigidité des structures 82,261

rime 113,251,305

Robinson, Kevin 165

rôle 85

Rorty 38,39,44,319

RORTY, Richard 38,324

Rose, Sébastien 165

Rossi, Mario
xii,48,50,51,52,53,54,55,56,58,59,60,61,64,65,6
6,67,68,69,71,72,73,76,113,114,115,116,254,25
5,312,321

Rousseau, Jean-Jacques 45,78,160

Roxane
13,14,15,16,19,20,21,65,137,139,148,156,162,1
66,171,172,178,197,199,202,204,222,227,228,2
30,231,233,243,246,252,253,254,263,264,277,2
81,282,286,295,299,300,308

Roy, Marc 186

Ruffo, Jean 165

rythme
24,94,110,111,112,113,129,145,154,181,259,27
0,321,322

S

Saussure (de), Ferdinand 119

Savoie, Paul 300

scalaires (questions à choix multiples) 171,216

scènes prototypiques 87,88,99

sémantique
33,48,51,64,75,76,79,80,81,82,83,87,95,98,100,
104,126,140,143,160,167,169,181,205,220,223,
237,260,309,313,319,320,322

sémiotique.. 29,38,44,85,93,98,99,106,129,231,319

Shakespeare, William 18,239
 SINGY, Pascal 84,320
 solidification médiatique..... 40,104
 somatique (contexte)..... 98,100,314
 Souriau, Étienne..... 110,111
Sous le soleil de Satan (Depardieu) 134
 spectrogramme..... 28,34,58,60,74,138,139
 Spitzer, Leo..... 37,126,132
 SSML, langage d'annotation 48
 Staël (de), Germaine 130
 Stanislavski, Constantin..... 237
 Starobinski, Jean 37,230,323
 Stendhal 130
 Stevens, Kenneth 55,56
 strate (niveau des réponses)
 .. 81,197,201,208,210,211,212,248,283,288,291
Stratégie temporaire 205
 style claironnant..... 251,262,265
 stylème..... 77,82,119,221,249,253,261,287,293
 syllabique (vers)..... 111
 symptôme..... 105,106,300
 synthèse 33,34,48,122,126,144,195,201,225,312

T

tactique..... 25,26,146,166,281,301
Tartuffe (Depardieu)
 134,135,136,137,139,140,142,143,225,226
Tenue de soirée (Depardieu)..... 134
 texte performancier 23,40,43,120
 Textualité..... 40,104
 Théâtre du Nouveau Monde..... 17
 thesis 110,295
 timbre..... 51,52,154

tirade du nez144,145,148,151,155,164,171,204,214,215,248,256,2
 Todorov, Tzvetan..... 117
 TOMPKINS, Jane P..... 27,37,162,324
 tonique..... 65,66,67,69,73,110,113,180,257,265
Tous les matins du monde (Depardieu)..... 134,136
Trait de caractère 205
 transcendance..... 276,277
Trop belle pour toi (Depardieu)..... 134
 Troubetzkoy, Nicolaj 117,119

U

Une pure formalité (Depardieu)..... 134

V

Valérym, Paul 266
 Valvert
 146,148,166,171,196,204,215,216,217,248,256,
 289
 Verlaine, Paul 113
 VINAVER, Michel 90,318
 voix de tête 249,250,251,252,255,261

W

Werther
 ii,iii,xi,241,244,275,276,277,278,279,280,281,2
 82,283,284,285,286,289,291,297,298,299,315

Z

Zumthor, Paul 42,43

Annexes

Vidéo-clips utilisés

1. Collage des clips de Jean-Paul BELMONDO³⁷⁵
2. Collage des clips de Gérard DEPARDIEU³⁷⁶
3. Collage des clips de Pierre LEBEAU³⁷⁷
4. Collage des clips de Guy NADON³⁷⁸

Annexes du sondage

5. Questionnaires définitifs, au format Power Point, avec les liens vers tous les clips vidéo : QCM1³⁷⁹, QCM2³⁸⁰, QCM3³⁸¹.
6. Questionnaires définitifs, au format Word, sans les clips vidéo : QCM1³⁸², QCM2³⁸³, QCM3³⁸⁴. Questionnaires au format HTML, sans les clips : QCMTX.HTM³⁸⁵.
7. Transcription booléenne de toutes les feuilles-réponses du sondage, au format Excel³⁸⁶.
8. Résultats traités par ANADIST, avec statistiques complètes, au format Excel³⁸⁷.
9. Tableaux et données de l'analyse par cotes de rôles, au format Excel³⁸⁸.
10. Trois tableaux de données moyennes pour l'analyse par cotes, au format HTML³⁸⁹.

³⁷⁵ Signet interne vers le clip Belm.mov.

³⁷⁶ Signet interne vers le clip Depar.mov.

³⁷⁷ Signet interne vers le clip Lebea.mov.

³⁷⁸ Signet interne vers le clip Nado.mov.

³⁷⁹ Signet interne vers le document qcm01.ppt en format Power Point 98.

³⁸⁰ Signet interne vers le document qcm02.ppt en format Power Point 98.

³⁸¹ Signet interne vers le document qcm03.ppt en format Power Point 98.

³⁸² Signet interne vers le document QCMtx.doc, à la page du premier questionnaire.

³⁸³ Signet interne vers le document QCMtx.doc, à la page du second questionnaire.

³⁸⁴ Signet interne vers le document QCMtx.doc, à la page du troisième questionnaire.

³⁸⁵ Signet interne vers le document QCMtx.HTM.

³⁸⁶ Signet interne vers le document REPON.XCL.

³⁸⁷ Signet interne vers le document MATRA.XCL.

³⁸⁸ Signet interne vers le document ROL.XCL.

Outils informatiques pour la lecture du document

11. Affichage à l'écran de l'alphabet phonétique international : l'alphabet phonétique utilisé est celui de l'International Phonetic Association, décrit à l'adresse www.arts.gla.ac.uk/IPA/fullchart.html³⁹⁰. Le jeu de caractères utilisé est le SILDouIPAReg, disponible pour Windows ou Mac à l'adresse www.sil.org/computing/fonts/encore-ipa.html³⁹¹.
12. Logiciel Quicktime (Windows ou Mac) pour la lecture des clips video : disponible gratuitement à l'adresse : <http://www.apple.com/quicktime/download/>³⁹²

Autres annexes

13. Bibliographie sur la prosodie et l'intonation de Jörg Mayer, 1997, (1661 titres)³⁹³.
14. Cyrano de Bergerac d'Edmond Rostand, texte intégral en format HTML³⁹⁴.
15. Exemple d'une fiche d'analyse préalable³⁹⁵.
16. Page de Marcel Proust décrivant longuement une intonation³⁹⁶.
17. Tableau synoptique de 42 situations phonostyles ou phonostylèmes mentionnés ou décrits par Pierre Léon dans le Précis de phonostylistique³⁹⁷.

³⁸⁹ Signet interne vers le document [Moyl.htm](#).

³⁹⁰ Signet externe vers le site de l'International Phonetic Association : www.arts.gla.ac.uk/IPA/fullchart.html.

³⁹¹ Signet externe vers la page de téléchargement du jeu de caractères utilisé : www.sil.org/computing/fonts/encore-ipa.html.

³⁹² Signet externe vers la page de téléchargement du logiciel Quicktime : <http://www.apple.com/quicktime/download/>.

³⁹³ Signet interne vers le document [MAYER.RTF](#).

³⁹⁴ Signet interne vers le document [CYR.htm](#).

³⁹⁵ Signet interne vers le document [Fiche.htm](#).

³⁹⁶ Signet interne vers le document [PRST.htm](#).

³⁹⁷ Signet interne vers le document [LISTE.RTF](#).