

R

MARCEL CRESSOT

4  
2

# le style

et ses techniques

PRESSES  
UNIVERSITAIRES  
DE FRANCE

147

LE STYLE ET SES TECHNIQUES

16 X  
4261

DL • 26 3 1969 • 0 5 7 4 2

THE HISTORY OF THE ENGLISH

1840-1841

# LE STYLE

## ET SES TECHNIQUES

*Précis d'analyse stylistique*

PAR

MARCEL CRESSOT

*Professeur à la Faculté des Lettres  
et Sciences humaines de Nancy*

SIXIÈME ÉDITION REFONDUE ET AUGMENTÉE PAR

LAURENCE GALLO

*Assistante à la Faculté des Lettres  
et Sciences humaines de Nice*



PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE

108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, PARIS

1969

*A la mémoire de J. C.  
Ce livre que nous devions écrire ensemble*

M. C.



Dépôt légal. — 1<sup>re</sup> édition : 2<sup>e</sup> trimestre 1947  
6<sup>e</sup> édition (refondue et augmentée) : 1<sup>er</sup> trimestre 1969  
Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation  
réservés pour tous pays

© 1947, Presses Universitaires de France

## AVANT-PROPOS

*Le présent ouvrage, du regretté Marcel Cressot, a, depuis vingt ans, rendu de grands services à des générations d'étudiants dont nous-même avons fait partie. Aussi était-il indispensable à la fois de conserver l'apport qu'il représente et de compléter celui-ci par la présentation des mises au point et des recherches si nombreuses qui sont apparues ces dernières années. Nul n'ignore en effet les récents développements des sciences linguistiques et, en particulier, les emprunts faits à la stylistique par l'analyse littéraire.*

*Nous nous sommes donc donné pour règle de respecter au maximum le texte de M. Cressot, lequel n'a subi que des modifications de détail entraînées par la nécessité d'introduire de nouveaux exemples et des précisions supplémentaires et d'y joindre d'autres développements sans rompre l'homogénéité du tout.*

*Dans cette perspective, nous n'avons modifié ni l'introduction ni la conclusion de l'ouvrage, qui précisaient l'esprit dans lequel l'auteur avait mené cette étude, et nous avons conservé les commentaires de textes que M. Cressot avait prévus. C'est dans un chapitre final que nous avons exposé les récents développements de la stylistique, en y joignant une bibliographie qui permettra aux étudiants de s'orienter dans ces nouveaux domaines.*

*Nous avons apporté un soin particulier à la bibliographie qui a été remise à jour chapitre par chapitre. On s'est efforcé de compléter les nombreux exemples fournis par M. Cressot en*

faisant appel aux œuvres littéraires contemporaines qui ont le plus innové dans le domaine du style et de ses techniques, en particulier au Nouveau Roman et au Nouveau Théâtre. En matière d'analyse stylistique nous avons cru nécessaire d'exposer les aspects principaux de méthodes s'appuyant sur la phonétique d'une part, la statistique d'autre part, en conservant le souci de la clarté et de la simplicité qui était celui de M. Cressot. Deux chapitres ont été ajoutés en entier, « Les Transferts de sens ou Tropes » et « Nouveaux champs d'études ».

Qu'il nous soit permis de remercier ici MM. les Professeurs P. Guiraud, de la Faculté des Lettres de Nice, Ch. Muller, de la Faculté des Lettres de Strasbourg et M. Piron, de l'Université de Liège, pour les encouragements et l'aide qu'ils nous ont accordés.

L. G.

## PRÉFACE

En publiant cet ouvrage, j'ai voulu mettre à la disposition de nos étudiants un précis qui leur permît en peu de temps d'aborder avec fruit les études de grammaire et de philologie françaises auxquelles — pourquoi le taire ? — l'enseignement secondaire ne les a préparés ni de près ni de loin. J'ai souhaité d'éveiller en eux une conscience claire des innombrables ressources d'une langue illustrée par tant de chefs-d'œuvre, et qui a véhiculé par le monde une des pensées les plus généreuses et les plus élégantes dont s'honore l'humanité.

La plupart de nos étudiants se destinent à l'enseignement. J'aimerais que ce petit livre les aidât dans leur période d'apprentissage et dans leur vie pédagogique ; qu'ils comprissent que la tâche d'un professeur de grammaire se ramène essentiellement à ceci : faire goûter, dans la vie, dans l'intelligence, dans la joie de la découverte quotidienne, les incomparables possibilités de notre langue maternelle ; et, les ayant fait comprendre, faire aimer cette langue ; et, lui ayant assuré l'amour, lui assurer le respect.

La renaissance des études de français que nous attendons tous exige un esprit nouveau et une méthode décidée. A mes yeux, ils tiennent en une formule : faire discerner, selon la capacité d'entendement propre à chaque âge, par l'observation directe et la discussion des faits, le rapport qui existe entre une pensée et son expression.

J'ai songé aussi à ce large public lettré, sensible intuitivement aux nuances de l'expression, et à qui manque un petit



livre clair, écrit sans austérité, où il trouverait la solution des problèmes qui sollicitent sa curiosité linguistique.

Afin de faciliter aux uns et aux autres une information sûre en même temps que rapide, j'ai signalé à la fin de chaque chapitre les travaux, ouvrages ou articles, les plus directement utiles. Ils trouveront, en outre, à la place accoutumée, une bibliographie sommaire mais essentielle.

## INTRODUCTION

### LE FAIT STYLISTIQUE

**Objets de la stylistique.** — Toute extériorisation de la pensée, qu'elle se fasse par la parole ou au moyen de l'écriture, est une communication : elle suppose une activité émettrice du sujet parlant, et une activité réceptrice du destinataire. Cette communication peut être objective, purement intellectuelle, se borner à constater l'existence d'un fait. Mais le plus souvent, il s'y ajoute une intention, le désir d'impressionner le destinataire. Nous exploitons plus ou moins consciemment la nuance qualitative et quantitative associée à un certain vocabulaire, à un certain tour de phrase, et, dans l'énoncé oral, à une certaine articulation, à une certaine intonation, qui, conjugués ou non, visent à provoquer cette adhésion. Autrement dit, dans le matériel que nous offre le système général de la langue, nous opérons un choix, non seulement d'après la conscience que nous-mêmes avons de ce système, mais aussi d'après la conscience que nous supposons qu'en a le destinataire de l'énoncé. Le fait stylistique est donc d'ordre à la fois linguistique, psychologique et social : il faut que nous soyons compris. Aussi bien ne parlons-nous pas à un enfant comme à une grande personne, à une personne cultivée comme à une personne inculte. La considération de la conscience linguistique du destinataire n'est pas le seul facteur qui joue. La hiérarchie sociale intervient, qui nous oblige à hiérarchiser nos modes d'expression : nous ne parlons pas de la même façon à un supérieur ou à un égal, à un indiffé-

rent ou à un intime ; mieux, les circonstances peuvent nous amener à atténuer ou à accroître la distance sociale qui existe entre nous et le destinataire. Cette hiérarchisation de nos modes d'expression est encore réglée par le cadre même de la communication : on ne parle pas dans un salon comme on parle à la caserne ; un discours de réunion publique ne saurait revêtir l'allure d'un discours académique.

Limité par la nécessité où nous sommes de nous faire comprendre et par ces facteurs sociaux qu'on désignera sous le terme général de convenances, notre choix l'est en outre par des contraintes grammaticales : nous ne pouvons pas en prendre trop à notre aise avec la morphologie, la syntaxe, l'ordre des mots, auxquels au surplus on ne dénie pas une relative souplesse. On dira, mais avec des nuances : *je ne peux pas, je ne puis, je ne saurais*. Le premier tour est spontané, le second recherché, le troisième franchement maniéré. On pourra dire : *si vous frappez, l'on vous ouvrira, ou frappez et l'on vous ouvrira*. Dans le second tour, s'ajoute à l'éventualité un appel direct, une mise en confiance qui n'apparaît pas dans le premier, intellectuel et objectif. De ces exemples tout à fait banaux, il ressort qu'il n'y a pas de termes, pas de tours syntaxiques, pas d'ordre de mots qui soient exactement équivalents.

Tel sera le principe fondamental de l'analyse stylistique. Notre tâche est d'interpréter le choix fait par l'usager dans tous les compartiments de la langue en vue d'assurer à sa communication le maximum d'efficacité. L'on pourrait être tenté de ne considérer que les moyens strictement expressifs. Ce serait appauvrir la réalité et dans certains cas la fausser ; nombreuses sont les circonstances où l'expression reste en deçà de la pensée, dans la demi-teinte, dans une tonalité de suggestion très discrète. Et il n'est pas nécessaire de réfléchir longuement pour se convaincre que l'expressivité n'est point une chose en soi, mais le résultat de données complexes et variables.

L'adhésion n'est pas seulement provoquée par la solidité, la

vigueur, le dynamisme de l'énoncé. Le charme de la communication, le plaisir apporté au destinataire, est aussi un facteur d'adhésion, de sorte que la stylistique, à côté du fait expressif, doit faire une large place au fait esthétique. Elle n'est cependant pas un art d'écrire. Elle n'a pas la prétention de donner des conseils ou des recettes, et cela d'autant moins que, pour atteindre complètement son objet, elle doit rester pénétrée du caractère complexe, variable et jamais identique des facteurs en jeu dans le circuit de la communication.

D'accord jusqu'ici avec Ch. Bally, nous allons nous séparer de lui. Il exclut du domaine de la stylistique l'expression littéraire. Le littérateur, dit-il, « fait de la langue un emploi volontaire et conscient » ; en second lieu et surtout, il emploie « la « langue avec une intention esthétique ; il veut faire de la « beauté avec les mots, comme le peintre en fait avec les couleurs et le musicien avec les sons. Or cette intention, qui est « presque toujours celle de l'artiste, n'est presque jamais celle « du sujet qui parle spontanément sa langue maternelle. Cela « suffit pour séparer à tout jamais le style et la stylistique ».

Pour nous, l'œuvre littéraire n'est pas autre chose qu'une communication, et toute l'esthétique qu'y fait rentrer l'écrivain n'est en définitive qu'un moyen de gagner plus sûrement l'adhésion du lecteur. Ce souci y est peut-être plus systématique que dans la communication courante, mais il n'est pas d'une autre nature. Nous dirions même que l'œuvre littéraire est par excellence le domaine de la stylistique précisément parce que le choix y est plus « volontaire » et plus « conscient ».

Est-ce à dire que la stylistique ait comme but dernier d'étudier les styles littéraires ? Je répons sans hésiter : non. Il y a dans le style quelque chose qui dépasse le fait d'expression. Qui prétendrait avoir défini le style de Flaubert dans *Salammbô* parce qu'il aurait étudié, même à fond, l'utilisation du vocabulaire et des images, du matériel grammatical, de l'ordre des mots et de la phrase ? Le style est plus que tout

cela. Nous n'avons pas le droit d'en exclure toute la vie latente de l'œuvre depuis la naissance d'une vision confuse mais *sui generis*, qui, peu à peu, a pris forme dans la conscience de l'écrivain, s'est clarifiée, stylisée pour devenir la chose qui sera l'objet de la rédaction.

Si, comme le définit Herzog remarquablement, « le terme de style nous sert à désigner l'attitude que prend l'écrivain vis-à-vis de la matière que la vie lui apporte », il y a dans le style un domaine qui déborde le cadre de la stylistique. Il est vrai que d'autres définitions ont été proposées. Pour L. Spitzer, le style est « la mise en œuvre méthodique des éléments fournis par la langue ». Pour J. Marouzeau, le style est « l'attitude que prend l'usager, écrivant ou parlant, vis-à-vis du matériel que la langue lui fournit ». Mais qui ne voit que ces deux excellents philologues n'ont voulu retenir du contenu de ce terme de style que ce qui rentrait dans le domaine de la stylistique ? Nous ferons comme eux. Lorsqu'il nous arrivera, pour la commodité de notre exposé, d'employer ce terme de style, ce sera toujours avec cette valeur restreinte.

L'œuvre littéraire, au même titre que toute autre communication, fournira donc à la stylistique les matériaux dont elle a besoin pour ses enquêtes : matériaux commodes parce qu'on se les procure aisément, et de qualité parce qu'ils portent sur des faits volontaires et conscients. En passant, la stylistique pourra dresser de la manière d'écrire d'un littéraire un tableau exact et probant, mais son but véritable, que déjà l'on entrevoit peut-être, est plus vaste et plus lointain : déterminer les lois générales qui régissent le choix de l'expression, et dans le cadre plus réduit de notre idiome, le rapport de l'expression française et de la pensée française.

**Analyse stylistique.** — Les points de départ peuvent varier, mais comme tous convergent vers un but unique, l'unité de la méthode n'est pas en cause.

Nous pouvons étudier les moyens d'expression d'un indi-

vidu, d'un groupe ou d'une époque. L'individu, lorsqu'il fait son choix dans le matériel fourni par la langue, est influencé par la sensibilité linguistique de son groupe, de son époque ; dans la mesure où il reflète cette sensibilité, il contribue à en consolider les formules stylistiques. Mais sa sensibilité personnelle peut jouer aussi un rôle actif : à ce titre il pourra lui-même influencer son groupe qui, à son tour, influencera des zones plus vastes : on ne peut nier qu'il y ait eu par exemple un style romantique, aboutissement de formules stylistiques individuelles mais aussi générateur d'une nouvelle sensibilité linguistique. C'est cette sensibilité que nous nous appliquerons à dégager d'après le choix du vocabulaire, du matériel grammatical, de l'ordre des mots, du mouvement et de la musique de la phrase. Mais, comme nous l'avons vu, une telle étude n'est pas une fin en soi : elle ne vaut que par les documents et les suggestions qu'elle apporte à une synthèse future.

On peut aussi procéder du fait linguistique, rechercher l'intention qui s'y est associée, s'inquiéter des raisons profondes qui justifient cette association, montrer à la lumière d'autres faits vaguement équivalents, la nuance qui a entraîné le choix. C'est l'attitude que nous suivrons ici. Elle ne s'oppose pas à celle que nous avons décrite plus haut : toutes deux se complètent. Tout justifie-t-il une étude stylistique ? théoriquement oui, car il n'y a pas de formule pour laquelle ne se soit à un moment donné posée la possibilité d'un choix. Il est admis qu'en indépendante normale le sujet précède le verbe : c'est un fait d'une stabilité en apparence indiscutable. Cependant Musset écrit : *T'aimera le vieux pâtre*, et Bossuet : *Restait cette redoutable infanterie d'Espagne*. Les intentions, différentes d'ailleurs, sont ici très nettes, mais si nous remontons au Moyen Âge, nous constatons que l'inversion y a été longtemps un fait courant. Ensuite il y a eu une période de transition au cours de laquelle les usagers ont pu exercer librement leur choix, avant que ne s'imposât un usage, lequel n'est en définitive que

le choix fait par une majorité, ou celui de quelques fortes personnalités. Usage et choix ne sont donc pas des antinomies. L'usage lui-même se transforme sous l'action de velléités individuelles. On peut ainsi affirmer qu'il n'y a pas de faits qui ne relèvent par certain côté de l'analyse stylistique, et la seule réserve qu'on pourra faire en conscience, c'est qu'à certaines époques tel problème se pose d'une façon plus aiguë qu'à d'autres. Et, puisque l'occasion s'en présente ici, disons bien haut que la stylistique ne saurait se cantonner dans l'étude de brillantes exceptions ou de stupéfiantes excentricités. L'étude des cas normaux se justifie autant et davantage que celle des cas pathologiques. Nous pourrions également enquêter sur les variations qui sont survenues dans le contenu affectif de tel tour linguistique : ce sera la stylistique historique ou diachronique. Elle sera la synthèse des monographies entreprises sur le plan synchronique, ce mot n'impliquant pas qu'on se limite au présent, mais qu'on aborde le problème avec la mentalité d'un contemporain de l'époque étudiée. On peut analyser stylistiquement la *Chanson de Roland*, tout comme on peut analyser du même point de vue l'œuvre moderne d'un Péguy.

Enfin, mais à une échéance plus éloignée encore, quand on aura dégagé les lois qui régissent l'expression de la pensée française, il sera possible d'étudier les analogies ou les différences qui la rapprochent ou la séparent de celle de langues sœurs ou d'une autre famille. Ce sera la stylistique comparée.

1) Quel que soit le point de vue auquel se place le stylisticien, il est une erreur à ne point commettre : celle qui consiste à partir d'un fait affectif et à rechercher les tours associés à l'expression de ce sentiment. Que le psychologue en use ainsi, c'est son droit, mais dans le domaine linguistique cette méthode est à écarter. Outre qu'elle aboutirait à la confection de catalogues interminables et monotones, elle négligerait deux principes fondamentaux de la méthode stylistique : 1° Je ne veux pas dire que nous n'éprouvons une émotion que dans la mesure où

nous disposons de formules pour l'exprimer, mais nous ne l'analyserons pour notre compte et nous ne la communiquerons avec ses nuances qualitatives et quantitatives que dans la mesure où nous disposerons de certaines formules ; et le choix, ou même une innovation analogique, ne peut s'effectuer que dans un matériel existant antérieurement dans notre conscience linguistique. Il est donc logique de partir de ce matériel.

2° L'expression d'une émotion ne dépend pas uniquement de la réaction de l'utilisateur, mais de la capacité linguistique du destinataire, mais du cadre de la communication, toutes choses qui se présentent chaque fois avec leur *quid proprii* et dont on peut dire que le dossier sera toujours ouvert.

Je crois cependant que, dans l'identification du fait stylistique, il peut y avoir intérêt à considérer avant toute analyse l'attitude expressionniste ou impressionniste de l'utilisateur. En employant ces termes qui n'ont rien à voir avec ceux d'expressivité ou d'impressivité, nous ne songeons à aucune école littéraire ou artistique ; nous les appliquons à des façons de percevoir le monde extérieur, et de traduire ces perceptions.

L'expressionnisme reconstitue logiquement les faits fournis par la sensation, il les classe selon un rapport de cause à effet, alors que l'impressionnisme nous livre les faits tels que les fournit une perception immédiate. Des exemples très familiers nous montreront qu'à ces attitudes correspondent des formules tout à fait différentes. Parlant d'un voyage en chemin de fer, nous pouvons dire : *les poteaux télégraphiques couraient le long du train*, ou : *le train passait devant les poteaux télégraphiques*. Le voyageur, enfermé dans son compartiment, n'ayant pas le sentiment de se mouvoir, tout se passe comme si c'étaient les choses extérieures qui se déplaçaient : perception et traduction impressionnistes, spontanées, mais qui ne résistent ni l'une ni l'autre à l'examen. L'expressionnisme corrigera cette illusion.

Autre exemple : ma propriété est séparée de la propriété voisine par un mur de clôture. Derrière ce mur, des cris se font



entendre. Une formule : *mon voisin crie derrière le mur* est le résultat de tout un raisonnement ; un cri a nécessairement un auteur ; cet auteur doit être mon voisin, il l'est même puisque je reconnais sa voix, etc. Nous avons affaire non plus à une traduction immédiate (on crie, ça crie, des cris se font entendre derrière le mur), mais à toute une reconstruction de l'esprit. Donc deux attitudes — conscientes ou mécaniques — en présence du monde extérieur nécessitant pour leur expression des matériaux différents.

L'impressionnisme, saisissant les faits sans les rattacher à une cause ni à une conséquence, utilisera volontiers l'impersonnel : *ça sent bon* ; en parlant d'une mare, nous disons : *ça grouille*. Qu'est-ce qui sent bon ? qu'est-ce qui grouille ? nous nous en inquiétons fort peu et le pronom *ça* ne représente rien de plus à un esprit moderne que l'impersonnel *il* dans un tour : *il pleut*. Il utilisera également le médio-passif ou certain pronominal qui élimine l'agent ou le rejette au second plan : *Ce qui se conçoit bien s'énonce clairement*. Et naturellement la construction nominale :

*Partout la joie, le gain, la débauche ; partout la certitude du pain pour les lendemains ; partout l'explosion frénétique de la vitalité.*

(BAUDELAIRE.)

D'autre part, chaque objet tendra à apparaître animé d'un certain dynamisme interne : *La montagne s'élève à 3 000 mètres*, ou sera considéré non pas comme l'acteur mais comme le théâtre d'une activité latente. Alors que le français dit : *je rêve*, l'allemand utilise l'impersonnel : *es träumt mir*. A une certaine époque ont pu s'opposer de la même façon en français : *je me souviens* et *il me souvient*. La matérialisation de l'abstrait sur laquelle je reviendrai plus loin relève également d'une tendance impressionniste ; on verra l'influence de cette formule sur l'antéposition de l'épithète.

Il en sera de même pour tant de pluriels difficilement analy-

sables, pluriels augmentatifs, pluriels de variété, d'obscurcissement, pluriels qui expriment la répétition d'un fait identique, la notion d'identité exigeant déjà l'intervention d'un jugement.

De même encore pour l'ordre négatif qui traduit spontanément une déconvenue :

*Les champs n'étaient point noirs, les cieux n'étaient pas mornes.*

(V. HUGO.)

La métaphore, autre fait impressionniste, repose sur une illusion des sens que l'expressionnisme, c'est-à-dire en définitive le raisonnement, n'aurait pas manqué de rectifier, qu'il s'agisse des images enfantines dont Jules Renard a fait un procédé de style, ou d'hallucinations dans le genre de celles du *Bateau ivre*.

L'hypallage enfin, à tous ses degrés, est le résultat d'une sensation générale dont la traduction est rattachée syntaxiquement à un détail particulier :

*Ramuntcho descendit bientôt, frottant ses paupières encore alourdies d'un jeune sommeil.*

(P. LOTI.)

si bien que, pour percevoir le sens, la conscience doit dissocier la synthèse et en opérer une nouvelle.

La notion de temps ne sollicite pas de la même façon l'expressionnisme et l'impressionnisme. Le premier, envisageant les faits dans leurs rapports logiques, date et fixe soigneusement ces faits. L'impressionnisme considère le monde extérieur en perpétuel devenir ; aussi perçoit-il les faits surtout aspectivement dans leur durée et leur entourage, et ceci nous expliquera la faveur dont jouira l'imparfait à l'époque moderne, dont jouiront aussi chez les décadents les participes passés (a pâli, pâli) qui indiquent le stade d'une évolution, alors que l'adjectif correspondant (pâle) est essentiellement statique.

En ce qui concerne la structure de la phrase, même opposition entre les deux formules. La phrase expressionniste est

une phrase méditée, préoccupée de rattacher les faits à leurs causes et à leurs conséquences. Ceci nous fait prévoir une phrase assez importante, riche en subordonnées, vigoureusement articulée. En outre, la pensée ayant atteint sa maturité, les éléments en étant soigneusement classés et fondus, nous aurons une phrase continue, se développant régulièrement, sans heurt, d'où la séquence progressive et la cadence majeure, et finalement la prépondérance du rythme concordant, le plus propre à suggérer l'équilibre, l'unité des faits et de la pensée qui les organise.

/ L'impressionnisme, négligeant d'établir les rapports de cause à effet, penchera tout naturellement pour une phrase courte ; il juxtapose les faits à mesure qu'ils arrivent à la conscience, laisse à chacun son individualité, d'où une ligne discontinue, ce qu'on a appelé le pointillisme, et de fréquentes discordances rythmiques propres à noter ou à suggérer les incidents de la perception. Sans doute des phrases d'une certaine importance s'y pourront rencontrer : le débordement du cadre initial, l'absence de structure rigoureuse témoigneront de la même tendance.

**Sciences auxiliaires de la stylistique.** — Le domaine de la stylistique confine à celui de nombreuses autres disciplines : de la phonétique, puisque les sons, l'articulation, l'intonation sont susceptibles de répercussions affectives ; de la lexicologie, cela va sans dire ; de la grammaire normative, qui nous permettra de noter les écarts et d'apprécier leur opportunité ; de la grammaire historique, qui est en somme l'histoire de choix successifs ; de la linguistique générale, dont elle n'est qu'un compartiment ; de la psychologie et de la sociologie ; de l'esthétique, et même de l'ancienne rhétorique, dont elle a renouvelé les données. Ces différents apports, elle les coordonne en une synthèse nouvelle à des fins qui lui sont propres : détermination du rapport qualitatif et quantitatif entre l'expression et le sentiment exprimé dans des circonstances données. Le point

délicat pour le stylisticien, ce n'est pas de défendre son domaine contre l'empiètement de sciences voisines, dont le point de vue et les fins ne sont pas identiques, c'est de ne retenir de leurs apports que ce qui est strictement conforme à l'objet de la stylistique.

Un exemple à la fois concret et banal suffira pour nous en montrer la nécessité. Corneille écrit dans le *Cid* :

*Je la dois attaquer mais tu dois la défendre;*

La grammaire historique nous enseigne que l'antéposition du pronom personnel complément d'objet a été longtemps de règle devant l'auxiliaire ; qu'à une certaine époque la construction moderne a fait son apparition ; que ces deux tours ont été en concurrence environ un siècle, et qu'ils l'étaient au temps de Corneille. Elle nous apprend que Corneille pouvait en toute correction utiliser les deux tours, mais non pourquoi il l'a fait, seul point qui intéresse la stylistique. En y réfléchissant, on verra que cette variation permet à l'auteur de mieux frapper son vers (3.3.3.3), et d'obtenir, par le rapport rigoureusement mathématique de l'accentuation, une opposition plus énergique et une formule plus stricte.

#### A CONSULTER

- Ch. BALLY. — *Précis de stylistique*, Genève, Eggimann, 1905.  
 — *Traité de stylistique française*, 2 vol., Paris, Klincksieck.  
 — *L'étude systématique des moyens d'expression*, Genève, Eggimann, 1910.  
 † — *Stylistique et linguistique générale*, *Arch. f. Stud. n. Spr.*, 1912, p. 87-126.  
 † — *Le langage et la vie*, Zurich, Niehans, 1935.  
 — *Impressionnisme et grammaire*, *Mél. Bouvier*, Genève, 1920, p. 261-279.  
 A. FRANÇOIS. — *Précurseurs français de la grammaire affective*, *Mél. Bally*, Genève, 1939, p. 369-377.  
 † J. MAROUZEAU. — *Deux aspects de la langue vulgaire, langue expressive et langue banale*, *Bul. S<sup>1</sup>e Ling.*, Paris, XXVIII, p. 63-67.

- J. MAROUZEAU. — Langage affectif et langage intellectuel, *J. de Psych.*, 1923, p. 560-578.  
— Les tâches de la stylistique, *Mél. Rozwadowski*, 1926, p. 47-51.  
— *Précis de stylistique française*, Paris, Masson, 1941.  
— Quelques aspects du relief dans l'énoncé, *Franc. moderne*, 1945, p. 161-168.
- E. OTTO. — *Was versteht man unter Stil? Was ist Stilistik?*, Berlin, Reinickendorf, 1914.
- E. RICHTER. — Sprachpsychologie und Stilistik, *Arch. f. Stud. n. Spr.*, 1929, II, p. 203-214.  
— Impressionismus, Expressionismus und Grammatik, *Zschr. f. rom. Phil.*, 1927, p. 349-371.
- E. WINKLER. — Die neuen Wege und Aufgaben der Stilistik, *Ver. deutsche Phil.*, LV, p. 65-66.  
— Grundlegung der Stilistik, *Neuphil. Handbibl.*, IV, 1929.

LE MOT, EN COMPLEXE EN SINGULIERS

PREMIÈRE PARTIE

LES MOTS

Définition de mot. — Les mots diffèrent des sons, d'un côté, par leur nature, de l'autre, par leur fonction. Le mot est une unité sonore, dont l'élément est la succession régulière à la fois qualitative et quantitative des phonèmes. A cette représentation du mot, on ajoute, dans certains cas, une certaine structure physique des cordes vocales, une certaine plasticité fibreuse des lèvres, et une transposition dans le monde des dimensions. Le mot, par son volume, est-il susceptible de traduire cette représentation sensible qui se superpose à la notion pure ?

Cette représentation peut s'exercer par un d'un certain volume sonore, d'un rythme sonore ou rythmique, ou par un volume sonore et un rythme sonore. Le mot, par sa structure physique, est-il susceptible de représenter cette notion objective ?

Enfin, nous devons nous demander si les mots peuvent être représentés, par un fait d'harmonie musicale, d'harmonie ou d'harmonie musicale de la nature, ou par un volume sonore ou un rythme sonore.

Il y a des mots brèves, des mots longs, qui se distinguent par leur nature. Parfois ce volume sonore est plus ou moins accentué, et ce fait est une circonstance particulière qui permet de saisir le caractère de certains par allongement (élément) ou par élévation (élément). Mais ce fait est la brièveté d'un mot à l'élément ou au sonne figuré que nous

THE NATIONAL BUREAU OF STANDARDS

WASHINGTON, D. C.

## CHAPITRE PREMIER

### LE MOT, UN COMPLEXE DE SONORITÉS

**Définition du mot.** — Au début de ce chapitre, une définition sommaire, même incomplète, nous suffira. Le mot est une masse sonore dont l'émission et la réception suggèrent à la conscience une notion ou une représentation sensible. A cette représentation de notre esprit, nous pouvons attribuer une certaine étendue, une certaine durée, une certaine place dans l'échelle des valeurs que nous transposons dans le monde des dimensions. Le mot, par son volume, est-il susceptible de traduire cette représentation sensible qui se superpose à la notion pure ?

Cette représentation peut s'accompagner d'un certain sentiment obscur, d'une impression morale ou esthétique, surgir dans un éclairage très vif ou être toute en demi-teinte. Le mot, par sa résonance générale, est-il susceptible de répercuter cette tonalité affective ?

Enfin, nous devons nous demander si les sons mêmes sont susceptibles, par un fait d'harmonie imitative, d'associer au caractère intellectuel de la notion, un caractère concret essentiel de la chose.

**Volume du mot.** — Il y a des mots brefs, des mots longs, quelques mots démesurément longs. Parfois ce volume s'adapte à l'idée : *cri*, *gémissement*, offrent à cet égard une structure parfaite que personne n'a senti la nécessité de remanier par allongement (*criement*) ou par réduction (*gémis*). Mais en général la brièveté d'un mot n'implique en aucune façon que nous



attribuons à la chose représentée un court espace, une courte durée ou une importance réduite, témoins *grand*, *long*. Le contraire est tout aussi vrai, témoin le malchanceux *compensé*, employé si souvent à contresens, même par de bons écrivains. Cependant on conçoit que des stylistes, soucieux de noter non seulement des faits, mais leur vision personnelle de ces faits, aient vu dans la réduction ou l'accroissement du volume du mot un moyen de traduire avec plus de fidélité le *quid proprii* de leur sensation.

*Reflét* paraît à tel écrivain d'une consistance un peu menue pour évoquer une certaine superficie ou une certaine permanence : il est remplacé par *reflètement*. Tel autre écrivain, jugeant *jacassement*, *jacasserie*, trop étouffés pour exprimer des bruits stridents et brefs, ne craint pas de recourir à *jacasse* qui constitue un faux-sens. Le même écrivain élimine *fourmillement* au bénéfice de *fourmille*, qui lui paraît correspondre davantage à une idée de va-et-vient rapide. On opposerait de même façon : *gazouillement* et *gazouillis*, *flamboiement* et *flamboi*, *frissonnement* et *frisson*, *chuchotement*, *chuchotis* et *chuchot*, que je relève dans Paul Fort. Dans ces vers de Vigny

*Je roule avec dédain, sans voir et sans entendre,  
A côté des fourmis, les populations*

le contenu et la masse de *populations*, déjà allongé par la diérèse, sont rendus encore plus saisissants par le contraste avec *fourmis*.

Le même souci de réadaptation apparaît aussi pour les mots grammaticaux qu'on a tendance à réduire au minimum (d'où la fortune des formes *où*, *dont*, etc.). Voltaire nous offre dans *Candide* un remarquable exemple d'exploitation esthétique du volume :

*Un poète médiocre... fit de mauvais vers à ma louange, dans lesquels il me faisait descendre de Minos en droite ligne ; mais, mon père ayant été disgrâcié, il en fit d'autres où je ne descendais plus que de Pasiphaé et de son amant.*

L'abrégement dans la langue orale est un phénomène stylistique du même ordre. La forme *cinématographe*, aux premiers temps de l'invention, présentait une masse qui cadrerait avec le merveilleux de la chose, de même *vélocipède* ou *photographie*. Lorsque la chose fut devenue familière et à la portée de tous, l'importance de la masse ne répondait plus à rien. Elle s'est réduite spontanément : *cinéma*, *ciné*, *vélo*, *photo*. L'abrégement ne résulte donc pas uniquement du souci de gagner du temps, il note un certain degré de familiarité, réelle ou affectée, avec la chose qui, de ce fait, perd de son importance.

L'adaptation du volume à l'idée s'obtient par d'autres moyens qui n'engagent pas dans la voie du néologisme : recours à la synonymie (*grand*, *énorme*, *gigantesque*), à la périphrase (*infliger une punition*, *le roi des animaux*), antéposition de l'épithète qui, faisant corps avec le substantif, amplifiera sa masse.

La prononciation allonge ou réduit la durée des mots selon l'importance que nous leur attribuons, la diérèse (*dominati-on*) n'étant qu'un aspect de cette tendance. Flaubert, notant dans une lettre sa manière de prononcer *énorme*, utilisait la graphie *énorrme*, ce qui signifie qu'il allongeait démesurément et intentionnellement la syllabe accentuée.

Dans le vers, l'isochronie qui donne à toutes les mesures une durée sensiblement égale, rétablit mécaniquement le rapport entre la masse et l'idée :

*Le siè/cle qui l'a vu/ s'en est appelé/ grand.*

(V. Hugo.)

Théoriquement, par lui-même et par le silence qui le précède, *grand* dure autant que *s'en est appelé* qui compte cinq syllabes.

Le problème de la symbolique des sons. — La question de la valeur évocatoire des sonorités indépendamment du sens

des mots s'est posée très tôt, a été abordée à toutes les époques, suivant des perspectives diverses, et n'est pas encore totalement résolue.

On peut se demander en effet si les phonèmes, par suite de leurs caractères physiques (hauteur, timbre, apertures, point d'articulation, durée, mise en jeu des divers organes de l'appareil phonatoire), ne sont pas susceptibles d'être attachés à l'expression particulière de telle notion, de tel sentiment ou de telle sensation.

Dans *Le Cratyle*, Platon prête à Socrate la théorie suivante : « ... La lettre *R* m'apparaît comme l'instrument général de l'expression de tout mouvement... Parce que... il / le « donneur de noms » / a observé que la langue était plus agitée et moins au repos dans la prononciation de cette lettre... de même qu'il a employé *i* pour exprimer le mouvement subtil qui passe à travers les choses » (1). De la même façon, Platon attribue à *l* l'évocation de la douceur, à *n* celle de l'intériorité, etc.

De telles hypothèses continuèrent à s'exprimer, avec une imagination et des fortunes diverses, jusqu'au siècle dernier, époque à laquelle, la linguistique se constituant en science et désirant se donner des fondements rigoureux, Ferdinand de Saussure énonça avec force la théorie de l'arbitraire du signe linguistique, c'est-à-dire de l'absence de lien de cause à effet entre le signifiant et le signifié ; le signifiant, dit-il, est « arbitraire par rapport au signifié, avec lequel il n'a aucune attache naturelle dans la réalité » (2).

Saussure et ses disciples se fondaient sur des considérations d'ordre historique (à supposer qu'il y ait eu à l'origine un rapport entre la forme du mot et son sens, ce rapport s'est forcément altéré par suite de l'évolution phonétique d'une part et de l'évolution sémantique d'autre part), et sur des compa-

(1) Cité par P. GUIRAUD, *Langage et versification d'après l'œuvre de P. Valéry*, p. 131.

(2) *Cours de linguistique générale*, Payot, 1955, p. 101.

raisons entre des mots comportant les mêmes phonèmes dans des langues différentes et à l'intérieur d'une même langue, et leur sens. Ainsi, dit B. Zolnai : « Les mêmes groupes vocaliques ont dans les langues différentes des significations diverses, ce qui plaide pour leur existence conventionnelle... » (1) et Ch. Bally écrit dans son *Traité de stylistique* (2) : « Que d'idées erronées on colporte sur l'harmonie imitative et l'effet onomatopéique de certains sons et de certains mots ! La plupart du temps, il s'agit d'une pure illusion : c'est le sens du mot qui pousse à chercher un effet musical dans un groupe de sons. » Il cite comme exemple les homonymes « tinter » et « teinter » dont le premier seul est senti comme onomatopéique.

Mais de leur côté les poètes symbolistes, à la suite de la théorie baudelairienne des correspondances, essayaient d'explorer de façon systématique le pouvoir suggestif des sonorités.

C'est ainsi que Mallarmé, abordant cette question dans un chapitre étonnant de ses *Mots anglais*, attribue aux lettres de l'alphabet des significations « élémentaires » ou « secrètes ».

Il écrit que *b* exprime : « les sens divers et cependant liés secrètement tous, de production ou enfantement, de fécondité, d'amplitude, de bouffissure et de courbure, de vantardise, puis de masse ou d'ébullition et quelquefois de bonté et de bénédiction (malgré certains vocables...) ; significations plus ou moins impliquées par la labiale élémentaire » (3).

Il dit au sujet de *w* : « Les sens d'osciller (celui-ci semblerait dû au dédoublement vague de la lettre), puis de flotter, etc. ; d'eau et d'humidité ; d'évanouissement et de caprice ; alors, de faiblesse, de charme et d'imagination, se fondent en une étonnante diversité » (4).

(1) *Remarques sur l'expressivité des éléments sonores du langage*, Actes de l'Université de Szeged, 1939, p. 188.

(2) 3<sup>e</sup> éd., 1951, Klincksieck, p. 54.

(3) *Mots anglais*, dans *Œuvres*, Pléiade, p. 929.

(4) *Ibid.*, p. 932.

Au même moment, le poète René Ghil essayait de préciser dans son *Traité du verbe* les modalités d'une « instrumentation verbale », en attribuant de façon précise aux différentes voyelles et consonnes des correspondances dans l'ordre des couleurs, des sonorités musicales et même des sentiments. Voici à titre d'exemple comment il caractérise certains phonèmes :

Ô, O, IO, OI  
           rouges  
 P, R, S  
 la série grave des saxophones.  
 Domination, gloire.  
 Instinct de prévaloir, d'instaurer, vouloir, action (1).

Le célèbre *Sonnet des voyelles* de Rimbaud semble vouloir également associer une sensation colorée à un timbre vocalique :

A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu...

Il est d'ailleurs intéressant de rapprocher de cette interprétation celle de René Ghil :

A : vermillon, E / œ ou ø / : orangé ou vert,  
 I : azur, O : rouge, U : jaune, or, vert

et même une tentative semblable par Hugo :

A et I sont blanches, O rouge, U noire... (2)

Ce problème fut repris, dans une perspective différente, par des linguistes dont les principaux sont O. Jespersen (3) et M. Grammont (4). Ils se demandèrent en effet si, employées à des fins esthétiques dans l'œuvre littéraire, les sonorités ne pouvaient dans une certaine mesure exprimer des notions ou des sensations.

(1) Cité par P. GUIRAUD, *op. cit.*, p. 138.

(2) Cité par J. MAROUZEAU, *Précis de stylistique française*, p. 35.

(3) *Language, its nature, development and origin*, Londres, 1923.

(4) *Le vers français, ses moyens d'expression, son harmonie*, Delagrave, 1913, et *Traité de phonétique*.

La question pourrait être résumée ainsi : tout le monde étant d'accord pour reconnaître le rôle stylistique des sonorités, en particulier dans le domaine phonétique, ce rôle tient-il :

- aux propriétés évocatoires de certains phonèmes, dues à leurs caractères phonétiques indépendamment du sens des mots dans lesquels ils se trouvent ;
- aux articulations et aux mouvements que ces phonèmes mettent en jeu quand ils sont prononcés ;
- au sens des mots auxquels ils sont associés ?

Selon O. Jespersen, qu'elles soient naturelles ou qu'elles aient été acquises au cours de l'évolution phonétique, les propriétés expressives des sonorités sont indéniables et peuvent prendre plusieurs directions. Elles peuvent dans certains cas évoquer par imitation une sensation auditive (onomatopées), mais encore des sensations visuelles (mouvement et couleur) et même des sentiments : « Un lien naturel existe entre les sons aigus et la clarté et entre les sons sourds et l'obscurité... De là, il n'y a qu'un pas à faire pour voir un rapport entre les mots et les états d'âme. » Ainsi en anglais le groupe /sl/ est-il propre à exprimer le mépris : *slim, sligh, sly*, tandis que la voyelle I évoque la petitesse et le raffinement.

De son côté M. Grammont écrit : « On traduit une impression intellectuelle en une impression sensible, visuelle, auditive, tactile. On traduit un ordre de sensations en sensations d'un autre ordre ; on distingue des sons graves, des sons clairs, des sons aigus, des sons éclatants, des sons secs, des sons mous, des sons doux, des sons aigres, des sons durs, etc. Une idée grave peut donc être traduite par des sons graves, une idée douce, par des sons doux, c'est-à-dire que pour produire l'impression qu'il cherche le poète peut accumuler dans ses vers des mots contenant des sons graves, ou des mots contenant des sons doux, ou d'autres encore. C'est par là qu'il suscite dans l'esprit du lecteur les idées et les images qu'il lui plaît, sans avoir

besoin de les décrire dans le menu détail. La poésie est essentiellement suggestive » (1).

Grammont procède ensuite à une classification des phonèmes suivant leur point d'articulation. Les voyelles se divisent en claires / e, ɛ, œ /, aiguës / i et ü /, éclatantes / a, o, ɔ, ə / et sombres / u et ɔ /, les voyelles nasales appartenant à la même catégorie que les voyelles orales correspondantes. Elles expriment : les aiguës « l'acuité, qu'il s'agisse d'un bruit, d'un cri ou d'un sentiment qui pourrait arracher des cris aigus » ; les claires « un bruit ténu... un murmure doux et léger », « les idées légères, gaies, riantes... » ; les éclatantes « l'expression des bruits éclatants », les idées et les sentiments « dont l'expression suppose des éclats de voix » ; les voyelles sombres « un bruit sourd », des « idées graves ou tristes », les nasales ajoutant aux nuances précédentes, quand elles sont en nombre dominant, « la lenteur, la langueur, l'indolence, la mollesse, la nonchalance. »

Les consonnes se divisent essentiellement en momentanées et continues. Les premières, sourdes / p, t, k / ou sonores / b, d, g / expriment « un bruit sec et répété » et des sentiments tels que l'ironie, la colère, l'agitation. Les secondes se subdivisent en nasales / n, m / qui ont les mêmes propriétés que les voyelles nasales ; en liquides / l, r / (2) qui évoquent l'une la liquidité, le glissement, l'autre le grincement ou le grondement ; en spirantes / f, v, s, z / et chuintantes / š, ž / qui suggèrent un souffle ou un sifflement et des sentiments de jalousie, d'ironie, de dédain ou de colère.

En outre le point d'articulation des labiales / p, b / et des labiodentales / f, v / se situant au niveau des lèvres, le mouvement de physionomie qu'elles supposent les rendrait propres à exprimer le mépris et le dégoût, comme les soupirs et les sanglots.

(1) *Petit traité de versification française*, Colin, 1965, p. 124.

(2) La réunion de ces deux consonnes en une même catégorie a, depuis, été contestée, pour le français, par les phonéticiens.

On voit par ce dernier point que M. Grammont liait dans certains cas l'expressivité des phonèmes aux mouvements articulatoires qu'ils exigent. Ce point de vue a été développé par plusieurs linguistes ou théoriciens du style parmi lesquels André Spire dans *Plaisir poétique et plaisir musculaire* (1). Il écrit par exemple : « Dans le mot « lubrifier », la sensation visqueuse et glissante est obtenue par la combinaison du frottement de l' *f* contre les parois serrées de la bouche et de la semi-voyelle *y* glissant vers l'*e*. Expression plus complète, encore, dans « lubrifiant », où le *y* fond dans le phonème *an*, voilé, adouci par la nasalisation » (2).

Résumant sa théorie, Spire ajoute plus loin : « Ces mouvements constituent, non pas une imitation réaliste comme certains cris modulés qui ont donné naissance aux illusions de l'harmonie imitative. Ce sont des métaphores articulatoires qui elles-mêmes ne sont que des variétés de métaphores gestuelles ou mimiques... » (3).

Dans son *Dictionnaire de poétique et de rhétorique* (4) H. Morier procède à une classification des consonnes suivant les mêmes perspectives. Ainsi les labiales, dont l'articulation se rapproche de celle de la grimace ou du baiser, conviennent particulièrement à l'expression du dédain ou du désir.

Ces diverses analyses reflètent toutes le souci d'expliquer ce qui fait la valeur esthétique d'un texte à partir de données précises et observables, et leur point de départ est donc une exigence de rigueur. D'autre part elles témoignent à la fois d'une grande attention aux aspects musicaux du langage, tout à fait légitime quand il s'agit de poésie, et d'une profonde sensibilité aux moindres nuances de la pensée.

Cependant l'aspect méthodologique de telles analyses peut

(1) J. CORTI, 1949.

(2) P. 319.

(3) P. 322.

(4) P.U.F., 1961, article « Consonne ».



donner lieu à des réserves. En effet, pour démontrer, par exemple, que la « lumière pétillante, scintillante » est traduite « avec le plus de pertinence ou de bonheur » par J (/y/) ou R, H. Morier cite des séries de mots (en reprenant la méthode de Grammont, Jespersen et A. Spire). Pour J : briller, scintiller, soleil, ensoleillé, vermeil, pailleté, rougeoyer, verdoyer, foudroyer, poudroyer, flamboyer » (1) et pour R : « briller, rayonner, lumière, clarté, jour, lueur, fulgurer, réverbérer, miroiter, irradier, embraser, foudre, éclair, or, argent, rubis, resplendir, aurore, gloire, victoire » (2).

Si nourries que soient ces séries de mots elles ne peuvent constituer une démonstration irréfutable. Pour qu'une telle démonstration soit scientifiquement valable, une contre-épreuve serait nécessaire, qui demanderait, pour ces phonèmes par exemple, d'une part que soient répertoriés tous les mots contenant /y/ et /r/ en vérifiant quelle est, statistiquement, la quantité de mots notant une sensation lumineuse à côté des autres sensations, et d'autre part, parmi tous les mots traduisant cette sensation, quelle est la fréquence des phonèmes /y/ et /r/ par rapport aux autres phonèmes. Analyse qui exigerait évidemment un travail très considérable pour un résultat hasardeux, mais en l'absence de quoi il n'est pas possible de considérer l'interprétation d'un phonème lié à une série de mots qui ont nécessairement été appelés à l'esprit du chercheur par des associations d'idées, autrement que comme le résultat d'impressions subjectives.

Si nous voulons donc fonder l'analyse de textes littéraires sur des critères objectifs, nous devons faire preuve de la plus grande prudence et nous soucier de ne pas appliquer systématiquement des classifications élaborées par Grammont, Spire ou Morier comme une grille de traduction, du moins tant que

(1) *Ibid.*, p. 105.

(2) *Le rythme du vers libre symboliste*, Droz, t. II, p. 190.

ces classifications n'auront pas été justifiées par des démonstrations rigoureuses.

**Valeur expressive des sonorités à l'intérieur d'une œuvre.** — C'est pourquoi de nombreux stylisticiens, se refusant à associer de façon générale tel phonème à telle sensation ou notion, ont voulu étudier de telles relations à l'intérieur de l'œuvre d'un auteur ou, plus précisément encore, à l'intérieur d'un texte littéraire limité, considérant que ces relations étaient susceptibles de varier d'un auteur à l'autre ou d'un texte à l'autre.

P. Guiraud, considérant la liste des mots-thèmes de Valéry (c'est-à-dire des mots qui reviennent le plus fréquemment dans son œuvre), sous le rapport des phonèmes qu'ils contiennent, relève par exemple pour B : « ombre, sombre, tombeau, bois, bras, bouche, bord, beau, briller, brûler, ténèbres, briser » et note : « L'idée d'ombre semble assez dominante... Tous les mots ont un sens fortement concret, et semblent liés à l'idée de mystère de la vie affective, de la douceur de la chair » (1).

G. Michaud, procédant à l'analyse d'un poème, dresse l'inventaire des principaux phonèmes utilisés et, examinant comment ceux-ci sont liés à un thème, définit pour chaque poème des correspondances (2).

Il paraît nécessaire, avant de conclure à la valeur évocatoire d'un phonème donné, pour un auteur, de recourir à l'étude de son vocabulaire à partir des index de ses œuvres et des listes de fréquence des mots qu'il utilise. A défaut de tels instruments de travail, encore trop peu nombreux, il faut se montrer extrêmement prudents, en particulier dans l'appréciation d'un mot ou d'une phrase isolés de leur contexte et ne pas oublier que c'est au sens du mot qu'il appartient d'actualiser un rapport latent entre les phonèmes et leur contenu (3). Sur ce dernier point, d'ailleurs, les stylisticiens sont unanimes et A. Spire

(1) *Op. cit.*, p. 144.

(2) Dans : *L'œuvre et ses techniques*, Nizet, 1957.

(3) Voir à ce propos P. DELBOUILLE, *Poésie et sonorités*, Les Belles-Lettres, 1961.

lui-même écrit : « ... Pas plus que les métaphores rythmiques, gestuelles ou vocales, les métaphores articulatoires n'ont de valeur indépendante, et ne peuvent agir sans l'appui du texte qu'elles complètent, amplifient et commentent » (1).

**Les onomatopées.** — Seules à peu près les onomatopées véritables (c'est-à-dire dont l'origine même est onomatopéique) sont destinées à susciter par leurs sonorités, une certaine image : coucou, tic-tac. Et dans ce cas encore on a affaire à une approximation sonore, donc plus ou moins symbolique.

Notons que les mots « klaxon » et « Kodak », souvent cités comme exemples d'onomatopées, n'en seraient pas à l'origine. Selon M. Galliot (2) « klaxon » serait le nom d'une firme américaine, formé sans doute à partir du grec κλάζω, « faire du bruit ». Quant à « Kodak » il aurait été formé par juxtaposition de lettres par le constructeur de l'appareil.

Il peut en outre leur arriver, comme le fait remarquer Saussure, de perdre leur caractère onomatopéique par suite de l'évolution phonétique : ainsi « pigeon » qui dérive du latin vulgaire « pipio ». Une plus grande valeur expressive n'a donc pas prévalu sur les tendances générales de la langue.

**Résonance générale du mot.** — Plus les sonorités d'un mot sont étranges (c'est-à-dire rares du point de vue des groupements phonétiques d'une langue considérée), plus elles sollicitent l'attention de l'auditeur. La publicité utilise abondamment cette propriété, par exemple par l'adoption de finales en -x : Théraplix, Jex, Pyrex (3).

Le vers de V. Hugo :

*Où l'Ybaïchalval épouvantable écume*

nous frappe par le phonétisme étrange en français du nom propre ; associant ce nom à l'adjectif « épouvantable » qui le

(1) *Op. cit.*, p. 323.

(2) *Essai sur la langue de la réclame contemporaine*, p. 241-42.

(3) *Ibid.*, p. 289.

caractériser nous sommes amenés à remarquer les /a/ et les /l/, d'ailleurs répétés, et à leur prêter une résonance effrayante. En appelant un des personnages de *Candide*, le baron de Thunder ten tronckh, et une ville du même conte, Valdberghoff trarbk dik dorff, Voltaire tire un effet comique de ces sonorités rugueuses et barbares pour le phonétisme français. Des titres latins tels que : *Mors, Religio, Stella, Oceano Nox*, ont une répercussion impressive différente de celle des mots français correspondants, valeur qui provient sans doute autant des connotations historiques et littéraires de ces mots que de leurs sonorités. De même, si le poète Laforgue remplace systématiquement le pluriel -aux par -als, si l'écriture artiste préfère le pluriel « ciels » au pluriel normal, c'est sans doute non seulement en vertu d'une certaine qualité phonétique mais encore parce que les mots ainsi orthographiés acquièrent une allure archaïque ou rare.

Du moins saura-t-on gré à un écrivain d'éviter une résonance trop vive dans l'expression des à mi-voix et des demi-teintes, de ne pas anémier une idée forte en l'incarnant dans une masse atone. En dehors de la substitution synonymique, la substitution suffixale lui permettra parfois ce réajustement (cf. *souvenance* et *souvenir, luisance* et *lueur, palpitation* et *palpitement*). Un écrivain a essayé *calomnieur*, trouvant sans doute au suffixe -ateur trop de « noblesse » ou une trop belle qualité sonore.

**Série de sons et harmonie imitative.** — Si, du son isolé, nous passons à une série de sons, le domaine de l'expressivité va considérablement s'élargir et s'éclairer. Une série organisée de sons peut reproduire l'image fidèle du bruit associé aux choses :

*de pesants chariots roulèrent dans les souterrains de la tour sur des pavés métalliques et ébranlèrent du bruit de leur tonnerre les murs.*

(HUYSMANS.)

## LE STYLE ET SES TECHNIQUES

La nouvelle édition du *Style et ses techniques* de Marcel Cressot permettra aux étudiants en Lettres et aux hommes de notre temps, qui ont le souci de bien s'exprimer, de maîtriser l'art d'écrire. Elle a été refondue et augmentée par Laurence Gallo, assistant à la Faculté des Lettres de Nice. Tous les chapitres ont été révisés et complétés, les variations de sens précisées, les tournures les plus récentes soigneusement analysées. Sans négliger les classiques, Laurence Gallo a puisé abondamment dans les grandes œuvres contemporaines, de Beckett à Sartre et à Butor. Avec eux, nous étudions le français vivant, tel qu'on l'écrit et le parle aujourd'hui. De plus, l'édition 1969 du *Style et ses techniques* est la première à tenir compte des recherches actuelles en matière de linguistique. On en découvre au fil des pages de passionnantes applications.

Participant d'une démarche de transmission de fictions ou de savoirs rendus difficiles d'accès par le temps, cette édition numérique redonne vie à une œuvre existant jusqu'alors uniquement sur un support imprimé, conformément à la loi n° 2012-287 du 1<sup>er</sup> mars 2012 relative à l'exploitation des Livres Indisponibles du XX<sup>e</sup> siècle.

Cette édition numérique a été réalisée à partir d'un support physique parfois ancien conservé au sein des collections de la Bibliothèque nationale de France, notamment au titre du dépôt légal. Elle peut donc reproduire, au-delà du texte lui-même, des éléments propres à l'exemplaire qui a servi à la numérisation.

Cette édition numérique a été fabriquée par la société FeniXX au format PDF.

La couverture reproduit celle du livre original conservé au sein des collections de la Bibliothèque nationale de France, notamment au titre du dépôt légal.

\*

La société FeniXX diffuse cette édition numérique en accord avec l'éditeur du livre original, qui dispose d'une licence exclusive confiée par la Sofia – Société Française des Intérêts des Auteurs de l'Écrit – dans le cadre de la loi n° 2012-287 du 1<sup>er</sup> mars 2012.

Avec le soutien du

